



КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ЕВРАЗИИ

**проблемы коллекционирования,
сохранения, изучения и актуализации**

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ**

Сектор инструментоведения

Сектор актуальных проблем современной художественной культуры



**КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ЕВРАЗИИ:
ПРОБЛЕМЫ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ, СОХРАНЕНИЯ,
ИЗУЧЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ**

Выпуск 2

Материалы и тезисы докладов

II Международной научно-практической конференции

12–14 октября 2026 г.



Санкт-Петербург – 2026

ББК 85.13
УДК 7.01/09(415)

Составитель и ответственный редактор:

кандидат искусствоведения Д. А. Булатова

Редактор-составитель:

доктор искусствоведения Е. П. Яковлева

Рецензенты: кандидат искусствоведения, профессор Н. Н. Глазунова;

кандидат искусствоведения А. Б. Никаноров

Культурное наследие Евразии: проблемы коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации. – Вып. 2: Материалы и тезисы докладов II Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 12–14 октября 2026 г.) / Рос. ин-т истории искусств; сост. и отв. ред. Д. А. Булатова; ред.-сост. Е. П. Яковлева. – Санкт-Петербург, 2026. – 104 с.

Сборник включает материалы и тезисы докладов Второй Международной научно-практической конференции, посвященной проблемам коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации культурного наследия Евразийского континента. Носит междисциплинарный характер и отражает исследовательские штудии этномузыкологов, этноорганологов, фольклористов, искусствоведов, археологов и ученых других специальностей. Предназначено как для специалистов указанных областей знания, так и для широкого круга читателей, интересующихся культурой и искусством Евразии.

Дизайн обложки: А. Л. Лю

Подписано в печать 9.10.2026. Формат 60х90/₈
Объем 6,5 п. л. Тираж 80 экз.

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
www.artcenter.ru

ISBN 978-5-86845-336-6

© Российский институт истории искусств, 2026
© Коллектив авторов, 2026

Память о своем прошедшем составляет одно из богатств народа – его культуру – и достояние каждого человека – основу его уважения к себе¹.

Ю. М. Лотман

Сохранение культурного наследия Евразийского континента – предмет особой заботы современного общества. Историческая память народа представляет собой фундамент, лежащий в основе процессов самоидентификации и составляющий его культурный код. Созданная предыдущими поколениями материальная и духовная культура, выдержавшая испытание временем, передается будущим поколениям как наиболее ценное достояние. Музеи и частные коллекции как институции, нацеленные на сохранение и изучение культурного наследия, несут не менее важную функцию популяризатора знания, накопленного многими поколениями. Изучение этой части культурного наследия Евразии – предмет пристального внимания искусствоведов разных специализаций.

II Международная научно-практическая конференция «Культурное наследие Евразии: проблемы коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации» развивает магистральную линию междисциплинарного изучения искусств и культуры, исторически заложенную с первых десятилетий функционирования Российского института истории искусств.

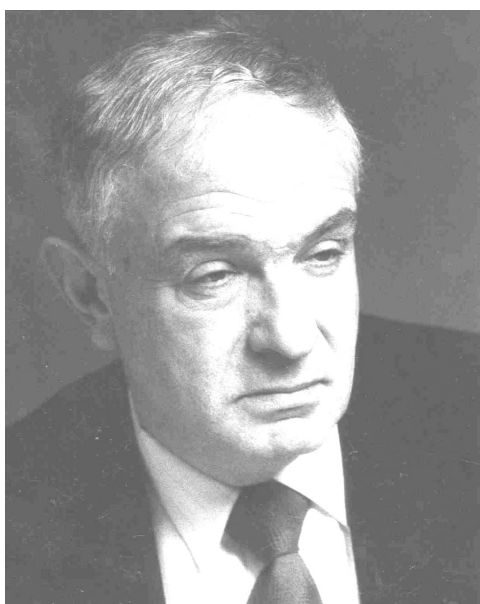
Организационное участие в конференции представителей двух секторов – инструментоведения и актуальных проблем современной художественной культуры – способствовало расширению исследовательского пула ученых – участников конференции – специалистов в различных областях искусствознания и смежных наук: этномузыкознания, этноорганологии, фольклористики и декоративно-прикладного искусства, академического искусствоведения и архитектуры, музееведения, социологии, археологии и многих других. Структура представленных материалов и тезисов, разделенная на два основных блока – «Традиционное художественное наследие и органология» и «Изобразительное искусство и культура», – отражает многообразие исследовательских подходов. Дискурсивное поле конференции охватывает широкий спектр вопросов: от проблем культурной памяти и генезиса частных коллекций до анализа механизмов художественного взаимодействия и трансформации образовательных парадигм.

Геополитический и культурный охват участников – от Санкт-Петербурга, Москвы и Екатеринбурга до Республик Татарстан, Адыгея, Карелия, а также представителей Туркменистана, Узбекистана, Таджикистана, Армении, Вьетнама и Китая – превращает конференцию в значимую площадку для кросс-культурного диалога. Подобное интеллектуальное событие способствует не только обогащению научной палитры, но и позволяет наметить векторы взаимной рецепции идей, формируя новые смысловые конструкты для дальнейших путей развития евразийского искусствоведения.

¹ Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: биография писателя. 2-е изд. Л., 1983. С. 176.

I. ТРАДИЦИОННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ И ОРГАНОЛОГИЯ

Музыкальные инструменты: коллекционирование, история, личность



**Мациевский Игорь Владимирович
(Санкт-Петербург, Россия)**

*доктор искусствоведения, профессор, академик
РАЕН и МАИ, зав. сектором инструментоведе-
ния, главный научный сотрудник Российского ин-
ститута истории искусств*

Maciewski Ihor V. (Saint Petersburg, Russia)

*Full Doctor of Art History, Professor, Academician of
the Russian Academy of Natural Sciences, Head of
the Organology Department, Chief Researcher at the
Russian Institute for the History of the Arts*

Сфера охоты и ее значимость для формирования, развития и сохранения звуковых орудий и музыкальных инструментов народов Евразии

The Sphere of Hunting and its Significance for the Formation, Development, and Preservation of Sound-producing Implements and Musical Instruments among the Peoples of Eurasia

Hunting represents the oldest sphere of human economic activity on Earth, both historically and in terms of developmental stages. It demanded specific skills and abilities from the hunter-creator, as well as mastery of the relevant sound-producing implements—the earliest musical instruments. These tools enabled the skilled hunter to generate the necessary sound sequences and patterns to mimic the behavior and characteristic vocalizations of specific animals or birds, thereby attracting them. This sphere also played a significant role in the emergence and subsequent evolution of the instrumental music domain within traditional artistic culture.

Изначальной, наиболее давней, — наряду с *собираТЕЛЬСТВОМ* даров природы (растений, плодов, ягод и пр.) — *стадиально* и *исторически древнейшей* (согласно весьма аргументированным представлениям ученых-этнокультурологов и историков), *областью хозяйственной деятельности* человека на Земле, связанной с применением, функциональной значимостью *игры на музыкальных инструментах* и — (в самых разных проявлениях и формах) — *инструментальной музыкальной культурой* — явились *охота* и *сфера охотничьей деятельности*.

Сфера эта – даже на ранних исторических стадиях и ранних этапах ее становления и эволюции – требовала от человека-творца известных навыков и умений, а также владения соответствующими звуковыми орудиями – древнейшими музыкальными инструментами, благодаря которым *мастер-охотник* (или компетентный и умелый его помощник – знаток и соучастник охотничьего действия) мог произвести необходимые им звуковые последования и комплексы, имитирующие поведение, характер звукоизвлечения и привлекающие к самому мастеру-охотнику или к его сотоварищам соответствующих животных или птиц, на которые ведется *охота*, либо – *приманивание* (для дальнейшего живого водворения их в круг интересов охотников) в т. ч. – с целью дальнейшего, возможного их привлечения к сферам будущей охоты – или другим видам необходимой хозяйственной деятельности.

Сфера охоты явилась также важным фактором *осознания* традиционными носителями хозяйства и культуры самого *фактора игры на звуковых орудиях (древнейших инструментах)* для создания музыкальных звуков и построения на их основе *композиционных форм*, базирующихся на возможностях воспроизведения на звуковых орудиях тех или иных, но – весьма необходимых для хозяйства и широко – для всей плодотворной жизнедеятельности определенной человеческой группы (!) – мелодико-интонационных и ритмико-динамических построений и образов.

В числе весьма разнообразных, в т. ч. основных задач и форм воздействия на диких животных и птиц, подлежащих охотничьим целям – их истреблению или, с помощью звуковых образов – приманиванию и захвату, можно выделить: 1) приманивание соответствующих животных и птиц сладкими надеждами; 2) соблазнение их грядущим кормлением или покровом в удобных (в т. ч. – теплых, своего рода – комфортабельных) условиях; 3) привлечение хищников путем имитации звуковых форм их возможных жертв; 4) привлечение самцов имитацией звуковых проявлений соблазнительных самок; 5) имитация угрозы возможных атак на малых и беззащитных особей более сильных и опасных зверей или агрессоров из сферы человеческих объединений и привлечение таких животных и птиц к их возможным «защитникам»; 6) разного рода привлекающие, приманивающие, соблазняющие или отпугивающие звуковые имитации; 7) звуковые имитации опасных зверей либо вооруженных людей в направлении гона вольных животных и птиц к местам засады охотников.

Эволюция традиционной музыкальной культуры, создание и развитие жанров и форм *музыки для слушания*, в том числе, ее программных композиций, в т. ч. инструментальных поэм и миниатюр *сугубо эстетического предназначения* (без каких-либо *прикладных, хозяйственных задач*) также существенно способствовали расширению жанровой и структурной сфер традиционной инструментальной музыки и даже появлению собственно инструментальных *лирических* произведений *традиционной программной музыки*. Причем, что – существенно! Произведения с *охотничьей тематикой* (и даже – независимо от актуальных производственных целей (!) занимают достаточно важное место в традиционной культуре как финно-угорских, тюркских, так и восточно-, южно-, западнославянских, да и многих других народов Евразии. Наследие прежних идеологий (в т. ч. социалистических времен), к сожалению, отразилось и на известном *игнорировании* или откровенном ограничении *явлений охотничьей музыки* в широком поле жанров и сфер традиционного инструментализма на основании ее слишком прикладного, хозяйственного функционирования. Удаление искусства названной проблематики – это удар не только по историческому наследию традиционной культуры, но и по литературе, изобразительному искусству, традиционной академической и народной музыке практически всех народов и государств Евразии.

Сфера охоты в сложных условиях охотничьего хозяйства-производства – вдали от домашнего очага (!) – значимая для формирования и развития музыкальной деятельности древнейшего человека и специально изготовленных им орудий звукоизвлечения, существенно сказалась и на поиске им возможностей становления и дальнейшего развития собственно инструментальной музыкальной области традиционной художественной культуры, а также – создания и совершенствовании им новых, в т. ч. собственно музыкальных инструментов, приемов игры, жанров и форм инструментальной программной музыки эстетического предназначения.



**Глазунова Наилия Нигматовна
(Санкт-Петербург, Россия)**

кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Туркменистана, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств

**Glazunova Nailya N.
(Saint Petersburg, Russia)**

Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Turkmenistan, Senior Researcher at the Folklore Department of the Russian Institute for the History of Arts

Гиджак у народов Центральной Азии как культурологический источник

The gijak among the peoples of Central Asia as a cultural source

This work presents the experience of systematically integrating traditional musical heritage into the study of cultural processes in Central Asia. The focus is on the gijak as a cultural source; a stringed bowed instrument common in folk and professional music of the peoples of Central Asia. References to gijak are found in some written sources of the Middle Ages. The presented information legitimizes the role of the instrument in the tradition and reinforces its place in culture.

Гиджак – струнный смычковый инструмент, распространённый в народной и профессиональной музыке народов Центральной Азии (таджики, узбеки, туркмены, каракалпаки, уйгуры, дунгане, памирцы). Параллельно на территории Центральной Азии большой популярностью пользуется и другой струнно-смычковый инструмент – кобыз (киргизы, казахи, каракалпаки). Их история и эволюция связаны с процессами культурогенеза – формирования и развития культуры народов этого региона. Гиджак и кобыз – два смычковых инструмента, которые в Центральной Азии представляют два разных культурных мира: оседлый и кочевой. Они соседствуют географически, но расходятся в происхождении, устройстве, репертуаре и ритуальном смысле.

Изначальная бинарность центральноазиатской культуры в сочетании с дальнейшими сложными путями развития народов создали «полифонию» стилей, знаков, орнаментов, обрядовых форм как этнического, так и территориального характера, которая рельефно проявилась в музыкальном инструментальном наследии различных этносов народов Центральной Азии, сохраняя локальный, точечный характер.

Процессы эволюции культуры и культурогенеза в древности, в том числе и на конкретно-историческом примере Центральной Азии, разработаны в трудах археолога В. М. Массона. Согласно концепции В. М. Массона, диалектическое сопряжение традиций и инноваций является основным механизмом, «порождающей сердцевиной» культурогенеза, обоснована концепция пульсирующих ритмов культурогенеза, многое объясняющая и в вопросах этнической истории бытования гиджака. Геополитическое положение Центральной Азии способствовало массовым передвижениям значительных групп населения, смешению различных рас, племен и народностей. По ее земле волнами прокатывались переселение народов, ожесточенные и

опустошительные войны, происходили феодальные междоусобицы, отражавшиеся и на демографических процессах. Общность культур народов Центральной Азии, как мы рассматриваем в настоящее время, есть явление достаточно позднее, сложившееся в середине I тысячелетия н.э.

Упоминания о гиджаке встречаются в некоторых письменных источниках средневековья. Инструмент описывали в трактатах Аль-Фараби (X век), Абд аль-Кадира Мараги (XIV–XV века), Алишера Навои (XV век), Дарвиш Али Чанги (XVI–XVII века). Изображения гиджака сохранились в книжных миниатюрах XV–XVIII веков.

С гиджаком связано несколько преданий и легенд, они отражают, насколько глубоко этот инструмент вписан в культуру народов Центральной Азии. Самая распространенная легенда приписывает создание гиджака Абу Али ибн Сине (Авиценне, 980–1037 гг.) – великому ученому, врачу и философу. По преданию, Ибн Сина искал способ воздействовать на душевное состояние пациентов: он верил, что правильно подобранный звук способен исцелять. В ходе своих экспериментов он сконструировал смычковый инструмент с округлым корпусом и натянутой кожей, который издавал густой, «обволакивающий» тембр – так будто бы и появился гиджак. Представляется, что эта легенда имеет реальную историческую основу, поскольку в ней важен не столько буквальный факт изобретения инструмента, сколько идея: гиджак предстает как средство гармонизации внутреннего состояния человека. В «Каноне врачебной науки» Абу Али ибн Сины – фундаментальном медицинском труде, который на протяжении веков служил учебником в университетах Европы и Востока, – он попытался рассмотреть музыку комплексно: не только с точки зрения математики (интервалы, звукоряды), но и с позиций социологии (влияние на общество), психологии (воздействие на душу и эмоции), поэтики (структура произведений), этики (нравственное воздействие) и даже физиологии (связь музыки с состоянием организма). В шестом разделе «Книги знания» он привёл названия почти всех известных на тот момент инструментов с их характеристиками, в том числе и гиджака.

Согласно другим, более ранним преданиям, при дворе шаха Хосрова II Парвиза из династии Сасанидов (правил в 590–628 гг.), покровителе искусств и герое многих персидских сказаний, гиджак использовали для сопровождения стихов и любовных песен, что вполне вероятно. Гиджак даёт слегка приглушённый, скрипичный звук (само слово «гиджак» происходит от «гыджамак» – «скрипеть»). Считалось, что его «скрипучий», но тёплый звук идеально передаёт человеческую тоску и страсть, поэтому поэты просили музыкантов играть именно на гиджаке, когда декламировали лирику. Возможно, этим объясняется, почему гиджак и в современной исполнительской практике часто выступает как инструмент рассказчика. Современный гиджакист также не просто аккомпанирует, а словно «договаривает» то, что нельзя выразить словами. Это требует колоссальной концентрации внимания. У туркмен известна даже поговорка: «не делай свое лицо как у гиджакиста» (т. е. «каменное выражение лица»). В туркменской традиции гиджак нередко связывают с образом сказителя-бахши: считается, что инструмент «помнит» все песни и может подсказать забытую строчку. У таджиков и памирцев встречаются предания о том, как гиджак «выбирал» себе музыканта: будто бы инструмент начинал звучать сам, если рядом оказывался человек с чистым сердцем или особой судьбой. В некоторых историях гиджак даже помогал герою распознать ложь или найти путь в темноте – через едва уловимые изменения в звучании.

Любопытное предание о происхождении гиджака было записано мною во время музыкально-этнографической экспедиции туркменского государственного института искусств в 1986 году по Чарджоуской области (ныне Туркменабад), в Халачском районе (колхоз Махтумкули) от Розы Веллека (1907 г. рождения): «В древние времена жили Эфлатун (Платон) и Аристотель. Эфлатун создал дутар, но не показал своему ученику Аристотелю. Играл на дутаре дома, давая возможность услышать его звучание. Аристотель попросил показать ему тень инструмента, после чего сма-

стерил инструмент без ладов, который впоследствии был назван гиджаком». На вопрос, откуда ему известна эта история, Розы Веллек ответил, что знаком с ней с детства. Этот сюжет перекликается с версией об изобретении гиджака, изложенной в «Трактате о музыке» Дарвиша Али Чанги (XVII в.). Хотя это письменный труд, но он опирается на устные легенды и предания о великих музыкантах. Согласно одной из них, изобрели гиджак Абу Муин Хамид ад-Дин Насир ибн Хусрав аль-Кубадияни аль-Марвази – поэт, философ, знаток музыки, религиозный мыслитель XI века – и Абу Али ибн Сина. Инструмент придумал Хаким Носир Хусрав, но не смог воспроизвести звуки на нем. Когда он задумчиво сидел, мимо него проходил Шейх ур-раис Абу Али ибн Сина и спросил его задумки. Тогда Хаким подняв голову показал Шейху рисунок. Шейх ибн Сина, подумав, сказал, что невозможно воспроизвести звук руками. Надо обязательно играть с палкой (смычком), натянув на него некоторые лески. После этого, пользуясь смычком, сыграл на гиджаке.

Такие легенды и предания определяют роль инструмента в традиции и закрепляют его место в культуре, представляют культурные нормы и делают это так прочно, что нормы начинают восприниматься как «так устроено мироздание», ибо «миф – это не выдумка, а особый тип мышления, где образ и смысл неразделимы; норма в мифе – не правило, а часть целостного миропорядка» (А. Ф. Лосев).

Выявление особенностей культурогенетических процессов народов Центральной Азии сквозь призму традиционного музыкального наследия и в частности, музыкального инструмента, позволяет обозначить пласты культурного наследия, объединяющие для конкретных эпох целые системы культур, близких по традиционным параметрам музыкальной культуры, бытовых особенностей и интеллектуального бытия.

Литература

1. *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки. М.: Музыка, 1980. 190 с.
2. *Джумаев А. Б.* Музыкально-эстетические взгляды Абу Али ибн Сины // Музыка народов Азии и Африки. М.: Советский композитор, 1984. Вып. 4. С. 161–178.
3. *Массон В. М.* Культурогенез Древней Центральной Азии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. 384 с.
4. *Семенов А. А.* Среднеазиатский трактат по музыке дервиша Али (XVII века) / Науч.-исслед. ин-т искусствоведения УзССР. Ташкент. 1946. 87 с.
5. *Фирдоуси.* Шахнаме: в 6 т. Т. 1: От начала поэмы до сказания о Сохрабе. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 675 с.



Фам Нгок Занг

(Ханой, Вьетнам; Москва, Россия)

пианист, преподаватель кафедры специального фортепиано Вьетнамской национальной академии музыки, аспирант кафедры культурологии Московского государственного института культуры

Михайлова Алевтина Анатольевна

(Москва, Россия)

доктор искусствоведения, профессор кафедры народно-певческого искусства Московского государственного института культуры, профессор кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Pham Ngoc Giang

(Hanoi, Vietnam; Moscow, Russia)

Pianist, Lecturer in the Department of Special Piano at the Vietnam National Academy of Music, and a postgraduate student in the Department of Cultural Studies at the Moscow State Institute of Culture

Alevtina Anatolyevna Mikhaylova

(Moscow, Russian Federation)

Doctor of Art History, Professor of the Department of Folk Singing at the Moscow State Institute of Culture, Professor of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology at the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov



Традиционные музыкальные инструменты Вьетнама: мифы, история, современность

Traditional Musical Instruments of Vietnam: Myths, History and Modernity

The article is dedicated to traditional musical instruments of Vietnam in its' cultural and historical dynamics – from archaic ritual functions to modern use. The sacred nature of music, linked to ancestor worship and polytheistic beliefs, is described. Particular attention is paid to the bronze drum as a universal cultural code, a symbol of authority, and a sacred mediator. The transformation of Chinese instrumental prototypes into the distinctive national organology of Vietnamese culture is analyzed. The author emphasizes an active model for preserving tradition (inclusion in education, contemporary performance, and composition) as an alternative to museum conservation. The Vietnamese experience is proposed as a productive strategy for cultural continuity in the context of globalization.

Музыкальное искусство Вьетнама формировалось на протяжении многовековой истории страны в синкретическом духовном пространстве пересечения множества религиозно-мифологических систем – культа предков, буддизма, даосизма, конфуцианства, солярного культа и позднее католицизма. Эта многослойность определила сакрально-обрядовую природу музыки, где эстетическая функция неотделима от ритуальной.

Вьетнамская традиционная религиозность, подобно многим нехристианским и внеевропейским культурам, характеризуется полифункциональным пантеоном, включают почитание Солнца, Неба и Земли, духов природы, буддийских святых, а также умерших предков и выдающихся исторических деятелей. Однако центральное место в этой системе занимает культ предков (thờ cúng tổ tiên), который является основой традиционного мировоззрения и социального порядка вьетнамского обще-

ства. Эти религиозные воззрения находят яркое выражение в различных формах народной культуры — эпической поэзии, сказочной прозе, календарно-обрядовых практиках, а также в корпусе традиционных музыкальных инструментов и изобразительном искусстве. В них закреплены как древние архетипические образы, так и конкретные смыслы, понятные носителям традиции.

В традиционной вьетнамской культуре на протяжении тысячелетий сохранялся сакральный культ бронзового барабана (Đồng Cỏ) и его акустической семиотики. Данный культ выполнял дуальную символическую функцию: выступая в качестве сакрального объекта, он, наряду с культами обожествленных предков императорского дома, конституировал сакральную основу социокосмического порядка. В религиозной картине мира вьетов эти два культа образовывали неразрывную корреляцию, где барабан воспринимался как материальное воплощение сверхъестественных сил, обеспечивающий харизматическую защиту государственности и трансляцию традиционного уклада. Бронзовые барабаны имели очень высокий статус в жизни общества и были главными музыкальными инструментами. Они выполняли различные функции и могли символизировать магические образы, участвовали в обрядах и похоронных процессиях, при помощи бронзового барабана вызывали дождь при засухе, чтобы не погиб урожай риса, отпугивали злых духов, устрашали врага на войне. Этот инструмент служил символом власти и богатства.

Национальный инструментарий Вьетнама представляет собой гетерогенную систему, включающую духовые (поперечные и продольные флейты, гобой kèn), струнные щипковые (монохорды, цитры, лютни) и струнные смычковые. Его морфологическое и тембровое разнообразие отражает синкретическую природу вьетнамской музыкальной культуры: типологическое сходство с китайскими инструментами указывает на интенсивные многовековые культурные заимствования из культуры Китая. Конструктивные особенности, строй и семантическая нагрузка многих инструментов (в первую очередь đàn bầu, а также гонгового комплекса) свидетельствуют о глубокой эволюционной переработке и трансформации этих моделей и формировании самобытной национальной органологии, отражающей местные эстетические нормы. Это проявилось в уникальных приёмах звукоизвлечения, альтерированных строях и переосмыслении инструментальной семантики в контексте вьетнамской обрядовой и светской традиций, в космологических представлениях.

Примечательно, что инструменты не утрачивают своей актуальности: они функционируют не только в музейно-этнографическом контексте, но и в живых педагогических практиках (клуб «Пение из родной земли» Фам Тхуи Хоан), передающих традицию новым поколениям. Сохранение традиции осуществляется не через консервацию, а через деятельное включение в современную образовательную и культурную среду.

Донгшонский барабан выступает не просто как музыкальный инструмент, но как универсальный культурный код, многофункциональный артефакт, аккумулирующий символику власти, сакрального медиатора, средства коммуникации, оберега и даже платежного средства. Его образ сохраняет актуальность в современной культуре — от ритуальных церемоний в Храме Бронзового барабана до цитирования в сочинениях современных композиторов (До Хонг Куан, Чу Минь, До Зунг), что свидетельствует о глубине культурной памяти и её инкорпорированности в актуальное творчество. Включение «пространства культуры гонгов» в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО (2008) подтверждает мировое признание значимости этой традиции. Гонги используются и до сих пор в культовых ритуалах, на праздниках, входят в обиход социокультурной жизни провинций Вьетнама, олицетворяя символ божества, мистической связи между человеком и сверхъестественным. Власть, государственность и музыка в традиционном вьетнамском сознании оказываются связанными единым смысловым узлом, что подтверждается ритуальными практиками почитания бронзового барабана как символа государственности и духа-охранителя нации.

Вьетнамская модель бытования музыкальной традиции демонстрирует отказ от музейно-охранительного подхода в пользу активно-воспроизводящего. Традиция передаётся не только через формальное образование, но и через личный пример педагогов-энтузиастов, через семейное музицирование, через включение архаических ритмов и образов в современное композиторское творчество. Именно эта способность переосмысливать наследие в новых контекстах обеспечивает устойчивость культурной идентичности Вьетнама в условиях глобализации.

В настоящее время музыкальная культура Вьетнама представляет собой многослойное явление, в котором архаические ритуальные пласты, восточноазиатские ладовые системы и современные композиторские стратегии образуют органичный сплав, сохраняющий внутреннюю логику и непрерывность развития. Ключевым фактором этой устойчивости является способность вьетнамской традиции к творческому диалогу с внешними влияниями без потери собственного культурного кода.

Опыт Вьетнама может быть осмыслен как продуктивная модель культурной преемственности в условиях глобализации, демонстрирующая, что подлинное сохранение традиций возможно лишь при условии их постоянного обновления и включения в актуальные художественные практики.



Соловьев Игорь Владимирович
(Петрозаводск, Республика Карелия, Россия)
кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова

Soloviev Igor V.
(Petrozavodsk, Republic of Karelia, Russia)
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Finno-Ugric Music of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

Сакральный код саамских идиофонов: в парадигме истоков и современности

The sacred code of saami idiophones: toward a paradigm of origins and modernity

Throughout the centuries long history of *sáami* culture musical instruments have not been at the centre of scholarly study. The problematic field in the study of *saámi* musical tradition artifacts is defined by the decline and loss of the most important cultural layer — the ritual sphere of the tradition, which has affected the functioning of the archaic syncretism of sound communication. The article highlights the need for a comprehensive study of *saámi* idiophones, aimed at understanding and comprehending the semantic concepts of the *Sámi* archaic tradition.

Сведения о саамских музыкальных инструментах мы находим в широком поле полевых сведений как западных, так и отечественных путешественников, христианских миссионеров, этнографов, краеведов на протяжении периода XVII–XX веков¹. Следует признать, что инструментоведческая классификация саамских музыкальных инструментов была осуществлена только к началу XXI века в авторских исследованиях, посвящённых изучению инструментального наследия саамской музыкальной традиции (7).

Саамские идиофоны являются самым архаичным классом звуковых орудий, базисом, определяющим обрядовую доминанту традиции². Среди разновидностей данного класса представлены: стержневые, подвески, шнуровые, рамные, нанизанные, соударяемые (клапперы), сосуды-погремушки, языковые колокола. Особую значимость артефактов саамского природно-акустического ландшафта приобретают эоловы литфоны с дутьём, а также соударяемые и ударные литофоны³. Полевая работа, осуществляемая с целью фиксации саамских идиофонов, актуализировала комплексный подход, отражающий *системно-этнофоническую* и *когнитивную* методологию изучения этнических музыкальных инструментов, направленную на постижение семантических концептов саамской архаической традиции.

¹ Многоаспектные этнографические сведения касаются саамских мембранофонов – бубнов. Однако первые научные публикации этномузыкологического направления в изучении саамских музыкальных инструментов (в большей степени саамских бубнов) связаны с работами шведского исследователя Э. Эмсхаймера (11).

² Как отмечает И. В. Мациевский, «Степень духовности, значимости музыкального произведения в ряде культур определяется внеэстетической (например магической) наполненностью... <...> ...в большей степени, чем собственно художественное» (5: 9).

³ Сакральность ударных литофонов была раскрыта благодаря эвристической реконструкции в междисциплинарных исследованиях карельского музыковеда А. Абловой, на примере саамского культового мегалита – *сейда*, функционирующего в качестве звукового артефакта (1).

В аспектах историко-генетической и историко-морфологической проблематики была предпринята эвристическая попытка выявления генезиса отдельных разновидностей традиционных саамских идиофонов в их изначальной морфологической типологии. В частности, есть основания полагать, что происхождение саамских культовых звуковых орудий – стержневых погремушек из оленьих рогов – *шэрдэгк* (вост.-саам.) / *татскан* (заимств. коми-ижемск.), отражает природный контекст, основанный на наблюдении за внешним обликом и повадками северных оленей (6: 27–28; 12: 150). Так, свисающие лохмотья огрубевшей кожи на оленьих рогах, образуемые в результате смены сезонного покрова, наводят на мысль о схожести с морфологией стержневых погремушек. Данная аналогия определяет и вектор одной из типологических форм магической практики (жертвенных саамских обрядов) – подвешиванием к жертвенным оленьим рогам мелких костей животных, кусочков оленьего мяса, бисера, сукна и цветных нитей, обвитых серебром (8: 18)⁴.

Сакральный код металлических атрибутов (пластин, колец, бубенцов (сосудов-погремушек), языковых колоколец, составляющих конструктивную основу большинства разновидностей стержневых, подвесок-погремушек, определяет важнейший концепт саамского звукового восприятия (9). В функциональном отношении *звнящий* тембр металлических идиофонов, в том числе и тембральные аналогии костяных атрибутов, репрезентирует комплекс прогностических, продуцирующих, апотропеических магических практик и актуализирует *аниматические* представления о размытости границ земного и потустороннего пространства, которые определяют важнейший концепт мифологических представлений саамской традиции⁵. Согласно архаичным представлениям, метафорический смысл звнящего тембра наглядно отражен в саамском поверье: «Если саами с колокольчиком во сне себя увидел – к смерти готовься» (3: 378). Однако в онтологическом аспекте смерть, по представлениям саами, – это лишь перемещение в иное пространство, за пределами земного⁶.

Изучение артефактов инструментального наследия саамов с каждым днём становится актуальной миссией сохранения музыкальной культуры саамов. Осмысление сакрального кода саамских идиофонов, в том числе и музыкального инструментария других классов, представляет собой перспективу их изучения в контексте междисциплинарного подхода. Актуализация сведений из области истории, этнографии, лингвистики, материаловедения, музыкальной акустики позволяет направить исследовательский вектор изучения в осознании доминантных концептов звукоидеала саамской эстетики мировосприятия.

Литература

1. Аблова А. Р. Звонковый камень: к проблеме интерпретации археологического музыкального памятника Карелии // Теория, история, психология музыкального искусства. Петрозаводск, 1990. С. 68–72.
2. Бакула В. Б. Духовная культура саамов и ее отражение в языке. Мурманск: Принт-2, 2017. 288 с.

⁴ В этой связи аналогия крепления различной морфологии костяных, металлических подвесок на корпусе и во внутренней части саамского бубна, указателей, оправдывает генетическую основу огромного числа идиофонов-погремушек, составляющих богатую тембральную палитру, что позволяет рассматривать саамский культовый бубен (мембранофон) как особый звучащий объект в инструментоведческой классификации, реализующий контаминации класса мембранофона и идиофона (8: 9–10).

⁵ Для того, чтобы удостовериться в присутствии духов, владеющими оленьими стадами – Гоффитерак (саам.), колокольцы на шее оленя должны были позвякивать. Контакт с духами происходил путём ударов связкой колец по однополосным саням — керресь (10: 159).

⁶ Согласно саамским поверьям, у человека существует две души: первая – дышащая, неотъемлемая, которая покидает тело в момент его последнего вздоха, и вторая – свободная, которая может при жизни выходить из тела и вновь в него возвращаться (4: 403).

3. *Большакова Н. П.* Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. Мурманск: Мурманское книжное издательство, 2005. 414 с.: ил.
4. *Вестман А.* Некоторые обряды западных саамов // Культурное и природное наследие островов Белого моря. Петрозаводск, 2002. С. 70–73.
5. *Мациевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987. С. 6–37.
6. *Медведева М. Г.* Сăмь сйр = Саамские игры. Мурманск: Ракета, 2011. 31 с.
7. *Соловьёв И. В.* О музыкальном инструментарии саамов: некоторые уточнения классификации // Культурные коды двух тысячелетий. Вып. 1. Традиционные культуры: локализация и динамика. Петрозаводск, 2000. С. 89–92.
8. *Соловьёв И. В.* Саамские бубны: от архаики к современности. Петрозаводск, Verso, 2020. 224 с. : ил.
9. *Соловьёв И. В.* Саамские музыкальные инструменты (к попытке осмысления семантики звенящего тембра) // Музыкальный журнал Европейского Севера: [электронный журнал]. 2015. № 3. URL: <http://muznord.ru/images/issue/3/3Soloviev.pdf>
10. *Харузин Н. Н.* Русские лопари (очерки прошлого и современного быта). Москва: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1890. 472 с.
11. *Emsheimer E.* Studia ethnomusicologica eurasiatica. Stockholm: Musikhistoriska museet, 1964. 107 p.
12. *Manker E.* Die Lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie Die Trommel als Denkmal materieller Kultur. Stockholm, 1938. 888 p. (Acta Lapponica I).
13. The Saami: a cultural encyclopedia. Vammala: Sumalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005. 498 p.



Булатова Динара Айдаровна
(Санкт-Петербург, Россия)

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств

Bulatova Dinara Aidarovna
(Saint Petersburg, Russia)

Candidate of Art History, Senior Researcher of the Organology Department of the Russian Institute for the History of the Arts

**Вклад Э. Э. Язовицкой в исследование
смычковых хордофонов тюркских народов
Евразии (на основе работы ученого
над «Атласом музыкальных инструментов
народов СССР»)**

**E. E. Yazovitskaya's Contribution to the Study of Bowed Chordophones
of Turkic Peoples of Eurasia (Based on Her Work on the
“Atlas of Musical Instruments of the Peoples of the USSR”)**

This paper examines E. E. Yazovitskaya's contribution to the creation of the “Atlas of Musical Instruments of the Peoples of the USSR” – one of the most significant works in the history of the Department of Organology at the Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography (now the Russian Institute of Art History) – as well as her research into the bowed chordophones of the Turkic peoples of the Caucasus.

«Атлас музыкальных инструментов народов СССР» (далее – Атлас) – издание, за которое его авторы были удостоены Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки, – является одним из самых значимых трудов в истории сектора инструментоведения Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ныне – Российского института истории искусств). Создание этого фундаментального для этноорганологии Евразии труда стало результатом существования сектора на базе коллекции музыкальных инструментов, переданной в институт в 1940 году из отдела музыкальной культуры и техники Государственного Эрмитажа. Входящие в нее образцы музыкального инструментария народов бывшего СССР и иллюстративные коллекции стали основой двух изданий Атласа в 1963 и 1975 годах.

Атлас включил в себя колоссальное число исследовательских материалов по более чем 800 инструментальным традициям народов бывшего СССР, осмысленных и представленных тремя авторами – К. А. Вертковым, Г. И. Благодатовым и Э. Э. Язовицкой. Если первые два из них – выдающиеся инструментоведы, авторы трудов, ставших классическими в отечественном инструментоведении, то научные интересы Э. Э. Язовицкой касались прежде всего как истории русской академической музыкальной культуры¹, так и музыкального источниковедения (ей принадлежит научное описание трудов и эпистолярного наследия семьи Римских-Корсаковых, создание совместно с А. С. Ляпуновой *Летописи жизни и творчества М. А. Балакирева*).

Работа ученого над Атласом, по всей видимости, стала логичным продолжением ее работы в качестве зав. Музеем музыкальной культуры, которую она вела еще в военные годы. Высочайший профессионализм и фундаментальный подход исследовательницы, опыт систематизации материала позволил выполнить работу с большой долей основательности: описания музыкальных инструментов отличаются

¹ Диссертация ее (оставшаяся незащищенной) была посвящена А. С. Аренскому, монографии и статьи – М. А. Балакиреву, Дж. Сартти и др. композиторам.

особой скрупулезностью, а сопроводительные материалы (иллюстрации, библиографические и нотные материалы) выверенностью и полнотой информации.

Аккумулировав на себе всю работу по созданию Атласа, его авторы не могли обойтись без специалистов в регионах. Кроме того, как пишет во вступительной статье К. А. Вертков, «для сбора и изучения материалов на местах институтом театра, музыки и кинематографии были проведены специальные экспедиции, участниками которых являлись авторы «Атласа»» (1: 19). Информацию черпали при общении с деятелями музыкального искусства (исследователями, мастерами, исполнителями на музыкальных инструментах), изучении немногочисленных на то время работ по инструментальным традициям.

Материалы Атласа позволяют составить представление о смычковых традициях тюркских народов Кавказа – азербайджанцев, карачаевцев, балкарцев, а также народов Дагестана². Хранящийся в Кабинете рукописей архив Э. Э. Язовицкой включает материалы, вскрывающие процесс работы ученого над частью издания, касающейся Закавказья. Тетради, исписанные рукой исследовательницы, являются материалами экспедиции, которая была совершена ею в Азербайджан, Армению и Грузию (они имеют соответствующие пометки: «Азербайджанская ССР», «Армянская ССР», «Грузинская ССР») (4).

Часть материалов, касающаяся Азербайджанской ССР, отражает путь исследовательницы, проделанный ею в разные учреждения, – консерваторию, Институт архитектуры и искусства Академии наук, – знакомство с Азербайджанским государственным ансамблем песни и танца (в том числе с его оркестровой группой, особо выделенной в ее записях). Рукописи содержат описания музыкальных инструментов, их рисунки, ссылки на работы разных авторов и прочие детали, проливающие свет на источники, из которых черпала информацию для своих статей исследовательница, среди них – и изданные труды, и рукописи.

В Атласе и в материалах архива Э. Э. Язовицкой содержатся имена музыкантов, ученых, деятелей культуры, которые оказывали ей содействие в поиске материалов. В консерватории – это выдающийся композитор, музыкант и деятель музыкального искусства, знаток азербайджанской традиционной музыки, ученик У. Гаджибекова Кара Караев, композитор, музыкант, фольклорист и дирижер, руководитель оркестра народных инструментов, знаток азербайджанских мугамов Саид Рустамов³. Среди трудов перечислены изданные и рукописные работы Кубада Касимова – автора диссертации, а также статей и разделов монографических трудов, посвященных музыкальной культуре периода Низами – материал был использован Э. Э. Язовицкой при подготовке в том числе раздела, посвященного кеманче. Обширная библиография включает труды В. Беляева, В. Виноградова, У. Гаджибекова, С. Рустамова, Дж. Гасанова, К. Касимова, Э. Эльдарова, рукописные материалы, хранящиеся в Академии наук Азербайджанской ССР, Московской консерватории. Нотное приложение Атласа состоит из изданных и рукописных материалов (в т.ч., из рукописного фонда Института археологии и искусства Академии наук Азербайджанской ССР).

Литература

1. Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музгиз, 1963. 275 с., нот.
2. Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР: второе издание. М.: Музыка, 1975. 399 с.: ил., нот. ил.; 30 см + 4 грампластинки.
3. Копытова Г. В. Э. Э. Язовицкая // Вопросы инструментоведения / Рос. ин-т истории искусств: сектор инструментоведения. СПб., 1993. [Вып. 1]. С. 22–26.
4. КР РИИИ. Ф. 127. Оп. 1. Ед. хр. 14.

² В связи с тенденцией к нивелированию в советское время национальных различий не всегда указаны народы, которые играли на тех или иных инструментах, но по всей видимости в описаниях были учтены тюркские народы Дагестана – кумыки и азербайджанцы.

³ Во втором издании Атласа содержится указание на то, что в работе над разделом, посвященном азербайджанским музыкальным инструментам, принимал участие Байрам Гусейнли (2: 23) – композитор, исследователь азербайджанской, в том числе инструментальной музыки, автор трудов по азербайджанской танцевальной музыке.



**Нурыева Энеджан Гадамовна
(Ашхабад, Туркменистан),**

старший преподаватель кафедры специального фортепиано Туркменской национальной консерватории им. М. Кулиевой

**Nuriyeva Enejan Gadamovna
(Ashgabat, Turkmenistan)**

Senior Lecturer at the Department of Special Piano, Maya Kuliyeve Turkmen National Conservatory

**Сохранение и продолжение традиций дутарной школы
в исполнительской и педагогической деятельности Оразмурада Аннанепесова**

**Preservation and Continuation of the Dutar School Traditions:
Performing and Pedagogical Experience of Orazmurad Annanepesov**

The paper investigates the contribution of the outstanding musician Orazmurad Annanepesov to the preservation and development of the Turkmen dutar art. His performing, composing, and pedagogical activities are analyzed within the context of the continuity of traditions. Particular attention is paid to the synthesis of the historical “halypha-shagirt” (master-apprentice) mentorship institution and the modern academic education system. The author demonstrates that the master’s experience ensures the continuity and dynamic development of the dutar school in the 21st century.

В эпоху глобализации ключевой научно-практической задачей становится континуитет национальной музыкальной школы. Фигура народного артиста Туркменистана, доцента Туркменской национальной консерватории имени М. Кулиевой, дутариста Оразмурада Аннанепесова (1958–2026) выступает ярким примером синтеза фольклорного канона и академического искусства.

В репертуаре О. Аннанепесова было более 150 сложнейших по технике, утонченных и совершенных по красоте звучания дутарных сазов и мукамов. Будучи представителем ахалской дутарной школы, он достойно продолжил традиции легендарных музыкантов Чары Тачмамедова, Мыллы Тачмурадова, Пурли Сарыева. Однако своей высшей творческой задачей мастер считал не только необходимость бережного сохранения этих традиций, но, в первую очередь, дальнейшего их развития. Для него традиционное народное музыкальное искусство было не только памятником, художественным явлением прошлого, но и непосредственным участником современности, до сих пор сохраняющим свое значение в культуре туркмен. О. Аннанепесов сумел достичь самой большой творческой высоты – создать свой неповторимый исполнительский стиль, давая собственную, уникальную трактовку старинным произведениям, их новую версию (“Oraz Annanepesowuy çalyşy”, как говорят музыканты-профессионалы), делая их близкими современному слушателю. Не удивительно, что в среде сегодняшних музыкантов эталонным стали считаться версии исполнения многих дутарных сазов не только старых мастеров, но и Оразмурада Аннанепесова.

О. Аннанепесов вошел в историю туркменской музыки как выдающийся виртуоз, доказавший универсальные возможности дутара. В его руках старинный ин-

струмент транслировал не только аутентичные народные сазы, но и адаптированные под инонациональный музыкальный контекст русские, венгерские, казахские мелодии. В этом была его принципиальная позиция как исполнителя, так и педагога: «Думаю, что дутар – это инструмент с настолько богатыми тембровыми и интонационными возможностями, что ему под силу все разнообразие национальных стилей и мотивов», – делился своими размышлениями музыкант. Он активно популяризировал современный прима-дутар (реконструированный дутар), виртуозно исполняя на нем народные мелодии, сложные академические сочинения и сольные партии в сопровождении фортепиано, симфонического оркестра и оркестра народных инструментов.

Творческое наследие мастера включает десятки авторских сазов и песен-айдымов, созданных на стихи классиков туркменской поэзии и современных авторов. Сочинения его не нарушают внутреннюю логику народного мелоса, а продолжают ее, обогащая сложившийся веками традиционный дутарный репертуар новыми композиционными, исполнительскими и фактурными решениями. Он обогатил репертуар дутаристов переложениями произведений зарубежных композиторов для дутара и фортепиано. Кроме того, является автором и крупного оркестрового произведения «Dabaraly mukam».

Уникальность педагогического метода О. Аннанепесова в Туркменской национальной консерватории им. М. Кулиевой заключалась в ювелирном соединении древнего института наставничества («халыпа-шыгирт») с академической европейской системой нотной грамоты. За годы преподавания мастер сформировал собственную исполнительскую школу, воспитав более 80 учеников, среди которых заслуженные артисты Туркменистана, лауреаты государственных и международных конкурсов. Это доказывает институциональное продолжение традиций школы на системном уровне.

Ценными представляются научные изыскания музыканта, в первую очередь, его кандидатская диссертация, выявляющая особенности исполнительского искусства ахалских дутаристов. Она стала первой в Туркменистане исследовательской работой в области истории и теории народно-инструментального исполнительства. Участвуя в музыкально-этнографических экспедициях, Оразмурад объездил многие вelayаты и этрапы Туркменистана. За годы преподавательской деятельности им было выполнено немало учебно-методических работ: учебных программ, пособий, просветительского и познавательного характера брошюр и статей.

Деятельность О. Аннанепесова демонстрирует, что сохранение дутарной традиции – это не статичная консервация прошлого, а динамичный процесс преемственности. Его опыт доказывает: традиционная дутарная школа способна органично развиваться в рамках современной академической среды, сохраняя свой глубокий ментальный и культурный код.



Глазунов Вячеслав Иванович
(Санкт-Петербург, Россия),

профессор, профессор кафедры струнных смычковых народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Glazunov Vyacheslav I.
(Saint-Petersburg, Russia)

Professor, Professor of the Depart of Stringed Bowed Folk Instruments, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

О роли П. И. Говорущко
в становлении отечественной баянной исполнительской школы

About the Role of Petr Govorushko
in the Formation of the Russian Bayan Performing School

This report is devoted to Peter Ivanovich Govorushko, one of the pioneers of the national bayan-accordion school. He was a pivotal figure in the development of bayan performance not just in Russia but across the post-Soviet region. His work encompasses pedagogy, performance, methodology, and organizational efforts. He trained numerous students who preserve and pass on the performing and teaching skills they learned from their mentor. P. I. Govorushko made a significant contribution to the advancement of Russian musical art and culture.

В истории отечественного музыкального искусства значение деятельности Петра Ивановича Говорущко (1923–1997) трудно переоценить. Его вклад охватывает педагогику, исполнительство, методическую работу и организационную деятельность. Он сыграл роль ключевой фигуры в развитии баянного исполнительства не только в Ленинграде – Петербурге, но и в целом в СССР и России. Очевидно, что все, кто обучался игре на баяне, начиная с 1950-х годов, учились по «Школе игры на баяне» П. И. Говорущко, которая выдержала семь изданий. Им созданы методические пособия, обработки и транскрипции для баяна, инструментовки для оркестров и ансамблей. Он был редактором-составителем более 50 репертуарных и педагогических сборников, вышедших массовыми тиражами.

Петр Иванович обладал сильным характером, был человеком правдивым, искренне патриотичным, готовым прийти на помощь любому, кому она нужна. Думается, огромную роль в формировании к нему этих качеств оказала Великая Отечественная война. В 1941 году (в свой 18-й день рождения) он добровольцем ушел на фронт – в 4-ю дивизию народного ополчения. Зимой 1941–1942 годов служил в роте боевого охранения, которая сопровождала машины с боеприпасами по «Дороге жизни». Летом 1942 года его откомандировали во фронтовую ансамбль. В составе мобильных концертных бригад ему приходилось выступать перед бойцами в окопах, для раненых в госпиталях, на знаменитом Невском пятачке и в осажденной крепости «Орешек». Был ранен. В возрасте 23 лет вернулся на первый курс Ленинградского музыкального училища при консерватории с наградами за воинскую доблесть, и одной из самых для него дорогих была медаль «За оборону Ленинграда». После войны «воевал» на ниве баянного искусства. После окончания Ленинградского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова (1949), ГМПИ имени Гнесиных (1958) работал в 1950–1960-х гг. преподавателем по классу баяна в музыкальных училищах имени Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского; в 1947–1972 годах – ди-

рижером и художественным руководителем Народного коллектива Оркестра баянистов Выборгского ДК Ленинграда. С 1960 года – Ленинградская консерватория: преподаватель (1960–1967), доцент (1967–1980), профессор (1980–1997). С 1964 года заведовал кафедрой народных инструментов. В 1972–1974 и 1977–1980 годах был проректором по учебной работе. В 1978 году ему присвоили звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Эти карьерные достижения П. И. Говорушко непосредственно связаны с процессом становления в стране в те годы баянного исполнительства в системе высшего музыкального образования. Баянное искусство во второй половине XX столетия переживает масштабную трансформацию, характеризующуюся переходом от прикладной функции к академической. Статус баяна переосмысливается, он перестает восприниматься как совокупность нормативных, готовых темброво-регистровых стандартов и превращается в инструмент для широкого экспериментального поля. Необходимо было определить должествующее положение баяна в вузовской подготовке исполнителей. Петру Ивановичу, обладающему характером бойца, была предназначена миссия отстоять перед вышестоящими организациями статус баяна как академического инструмента и необходимость подготовки исполнителей-баянистов в консерватории. Он возглавил кафедру народных инструментов и стал одним из основоположников факультета народных инструментов и класса баяна-аккордеона в Ленинградской консерватории.

В окружении талантливых учеников Петр Иванович Говорушко разрабатывает методику внедрения в баянное исполнительство широкого спектра тембровых, сонористических и исполнительских возможностей инструмента. Баян давно перестал быть сугубо «народным» инструментом – готово-выборная система превратила его в полноценный академический инструмент. С появлением цельно-планочного готово-выборного баяна «Юпитер», отличающегося выразительным звучанием, глубокими басами, певучим тембром, для исполнителей и композиторов открылись новые технические и художественно-выразительные возможности инструмента. Баян, который преобразовался в универсальный темброакустический комплекс, способный транслировать концепции музыки различных эпох, стилей, направлений, стал уникальным академическим феноменом инструментальной культуры, востребованным не только в России, но и далеко за его пределами. С блестящими результатами наших музыкантов стали проходить международные конкурсы, в которых П. И. Говорушко участвовал в работе жюри: «Дни гармоник» (Клингенталь, Германия, 1971–1972) и «Кубок мира» (Стокгольм, Швеция, 1974). Впоследствии по его инициативе был организован в Санкт-Петербурге международный фестиваль-конкурс «Балтика-гармоника» (1994–1997).

В классе П. И. Говорушко в период с 1960 по 1994 гг. обучались 98 студентов и ассистентов-стажеров, многие из которых стали выдающимися исполнителями-баянистами, лауреатами Международных конкурсов. Среди них: О. М. Шаров, А. И. Кузнецов, Б. М. Егоров, Н. И. Севрюков, А. И. Дмитриев, В. Е. Орлов, В. И. Завирюха, С. А. Гусев, В. В. Дукальтетенко и др.

Выпускники класса П. И. Говорушко работают во всех уголках постсоветского пространства, сохраняют и передают навыки исполнительского и педагогического мастерства, полученные от Учителя.

Литература

1. Говорушко П. И. Методика обучения игре на народных инструментах / сост. и вст. статья П. Говорушко. Л.: Музыка, 1975. 87 с.
2. Говорушко П. И. Школа игры на баяне. Л.: Музыка, 1981. 143 с.
3. 50 лет факультету народных инструментов Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Исторический обзор / ред.-сост. О. М. Шаров. СПб.: Изд-во «Олимп – СПб», 2010. 254 с.



Александрова Надежда Викторовна
(Санкт-Петербург, Россия)

*научный сотрудник сектора инструментоведения
Российского института истории искусств*

Aleksandrova Nadezhda V.
(Saint Petersburg, Russia)

*Researcher of the Organology Department of the Russian
Institute for the History of the Arts*

Этапы историографии в изучении удмуртского музыкального инструментария

Stages of Historiography in the Study of Udmurt Musical Instruments

Description, systematization, comparative study, collection and storage of musical instruments of the Udmurts have been conducted since the 18th century. The stages of the research process have their own specifics and are associated with the approaches of sciences, in line with which Udmurt ethno-instrumental science developed. The names of natural scientists D. G. Messerschmidt, G. F. Miller, I. G. Georgi, P. S. Pallas, N. P. Rychkov are associated with the natural science period of research of Udmurt instrumentalism. The ethnographic stage was continued by B. G. Gavrilov, G. E. Vereshchagin, P. N. Luppov, N. N. Blinov, S. A. Bagin, I. N. Smirnov, N. G. Pervukhin, P. M. Bogaevsky, D. N. Ostrovsky, V. S. Koshurnikov, U. Kholmberg, M. Buch, J. Wichmann. The modern cycle can be called art history, in its direction special methods and angles of the study of instrumental culture were formed. This direction includes the scientific work of T. K. Borisov, A. O. Väisänen, M. A. Kurochkin, K. Gerd, D. S. Vasilyev-Buglay, N. M. Grekhovodov, V. A. Pchel'nikov, E. V. Gippius, Z. V. Ewald, V. M. Beljaev, I. K. Travina, G. I. Blagodatov, A. N. Golubkova, R. A. Churakova, M. G. Khrushcheva, I. V. Macjiewski, V. I. Yakovlev, I. M. Nurieva, V. Korepanov, S. N. Kungurov, S. S. Trofimov, D. A. Bulatova, I. V. Pchelovodova, V. S. Ivanov. In science, the unique artifacts of Udmurt instrumentalism in their evolution are objectively documented, representing an enduring artistic value.

Описание, систематизация, сравнительное изучение, сбор и хранение музыкальных инструментов удмуртов ведутся, начиная с XVIII века. Этапы исследовательского процесса имеют свою специфику и связаны с подходами наук, в русле которых развивалось удмуртское этноинструментоведение. С именами ученых-естествоиспытателей Д. Г. Мессершмидта, Г. Ф. Миллера, И. Г. Георги, П. С. Палласа, Н. П. Рычкова связан естественнонаучный период исследования инструментализма удмуртов. Этнографический этап продолжили в XIX – начале XX века Б. Г. Гаврилов, Г. Е. Верещагин, П. Н. Луппов, Н. Н. Блинов, С. А. Багин, И. Н. Смирнов, Н. Г. Первухин, П. М. Богаевский, Д. Н. Островский, В. С. Кошурников, У. Х. Хольмберг, М. Т. Бух, Ю. И. Вихманн. Современный цикл можно назвать искусствоведческим, в его русле формировались специальные методы и ракурсы исследования инструментальной культуры. К этому направлению относится научное творчество Т. К. Борисова, А. О. Вяйсянена, М. А. Курочкина, К. Герда, Д. С. Васильева-Буглая, Н. М. Греховодова, В. А. Пчельникова, Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд, В. М. Беляева, И. К. Травиной, Г. И. Благодатова, А. Н. Голубковой, Р. А. Чураковой, М. Г. Хрущевой, И. В. Мациевского, В. И. Яковлева, И. М. Нуриевой, В. Корепанова, С. Н. Кунгурова, С. С. Трофимова, Д. А. Булатовой, И. В. Пчеловодовой, В. С. Иванова. В науке объективно задокументированы уникальные артефакты удмуртского инструментализма в их эволюции, представляющие непреходящую художественную ценность.



**Колесникова Елена Михайловна
(Санкт-Петербург, Россия)**

соискатель сектора инструментоведения Российского института истории искусств

**Kolesnikova Elena M.
(Saint Petersburg, Russia)**

Applicant at the Organology Department of the Russian Institute for the History of Arts

**Деятельность Н. П. Фомина по реконструкции домры:
к истории создания Великорусского оркестра**

**Nikolay Fomin's Work on the Reconstruction of the Domra:
A Contribution to the History of the Great Russian Orchestra's Creation**

The reconstruction of instruments for the Great Russian Orchestra and N. P. Fomin's contribution to this process remain insufficiently studied. In 1896, following consultations with the Conservatory professors A. S. Famintsyn and L. A. Sacchetti, the instrument maker S. I. Nalimov constructed the first domra models based on Fomin's technical specifications. The introduction of these reconstructed instruments initiated a new stage in the evolution of professional domra performance.

История реконструирования русских народных инструментов для Великорусского оркестра и участие в этом процессе Н. П. Фомина – тема, заслуживающая пристального внимания несмотря на то, что она находилась ранее в фокусе исследовательского интереса отдельных авторов (2; 3; 5; 6). Н. П. Фомин не только сформировал структуру народного оркестра, создал номенклатуру инструментов и партитуру. Он явился непосредственным конструктором современной оркестровой домры. Впервые первостепенная роль Н. П. Фомина в создании домровой группы подчеркнута в диссертации В. В. Махан (4). По мнению исследователя, «реконструированный инструмент не должен был воспроизводить подлинную домру, он был призван выполнять задачи нового времени».

При создании Великорусского оркестра В. В. Андреев и Н. П. Фомин были озадачены поиском инструмента, способного взять на себя основную мелодическую функцию. Вятская балалайка с округлым корпусом, привезенная в 1896 году С. А. Мартыновым (участником андреевского ансамбля) наводит руководителей на мысль, что на основе этого старинного образца можно создать новый инструмент, точнее семейство инструментов, которых в коллективе остро не хватало. После консультации с профессорами консерватории А. С. Фаминциным и Л. А. Саккетти руководители принимают решение о создании домровой группы. Н. П. Фомин делает чертежи, по которым мастер С. И. Налимов в течение лета 1896 года изготавливает первые образцы современных домр. В воспоминаниях Н. П. Фомина процесс создания инструментов описан в мельчайших подробностях, что дает нам право именно его считать создателем конструкции современной домры.

«Приехав в имение, – вспоминает Фомин, – я занялся обследованием домры. По примеру... длины и толщины струн, можно было предположить, что строй средней струны давал ноту „ля“ первой октавы. Исходя из этого и считая присущий

русским народным инструментам строй в кварту, пришлось на этом и остановиться. Я изготовил чертеж и разбивку ладов и... передал данные мастеру Налимову. Строй я ей дал ре-ля-ми» (8).

С введения домры в Великокорусский оркестр в 1896 году начался новый период становления и развития инструмента, который продолжается до настоящего времени.

Литература

1. *Зарайский М. П.* Воспоминания. Кто создал народный оркестр // Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 78, 79.

2. *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2018. 640 с.

3. *Колесникова Е. М.* Н. П. Фомин – первый профессионал в истории русской народной инструментальной культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 3(60). С. 92–97.

4. *Махан В. В.* Домра в России: истоки и возрождение: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ]. Москва, 2017. 290 с.

5. *Махан В. В.* О зарождении сольного исполнительства на трехструнной домре в дореволюционный период // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2016. № 3. С. 21–31. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2016.3.40225>

6. *Привалов Н. И.* Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа // Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды. 1903–1915 гг. / сост. и общ. ред. В. Брунцев. СПб.: Союз художников, 2015. С. 151–198.

7. *Тарасов Б. А.* Очерки по истории русского народного оркестра. Воспоминания. Москва: Пробел-2000, 2018. 519 с.

8. *Фомин Н. П.* Записки о совместной деятельности с В. В. Андреевым. Воспоминания // Кабинет рукописей Российского Института Истории. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 4. 25 л.



Асхадуллин Алмаз Азатович
(Казань, Республика Татарстан, Россия)
мастер-изготовитель и музыкант, руководитель творческого объединения и мастерской татарских музыкальных инструментов «Алпар»

Askhadullin Almaz A.
(Kazan, Republic of Tatarstan, Russia)
master instrument maker and musician, head of the creative association and workshop of Tatar musical instruments "Alpar"

**Лист «Danse russe» Ж.-Б. Лепренса (1768) и текст Ж. Шаппа д'Отроша:
к атрибуции смычкового инструмента
и вопросу о татарском «кобасе» (кыл-кубызе)**

**J.-B. Le Prince's plate "Danse russe" (1768) and the text of J. Chappe d'Auteroche:
towards the attribution of a bowed instrument
and the question of the Tatar «kobas» (kyl-kubyz)**

Plate XXV, "Danse russe", engraved after J.-B. Le Prince for J. Chappe d'Auteroche's "Voyage en Sibérie" (Paris, 1768), shows a dance with musicians, including a vertically held bowed instrument. The text of the first edition, to which the plate refers, connects the scene with a feast at the gold mines near Yekaterinburg in September 1761; the text links plate XXVI to the village of Birna, not to Kazan. The passage names a balalaika, a roughly hollowed "violin" with three horsehair strings and a Tartar with a "more perfect violin". The plate shows three instruments, matching them in number and in the way they are played, although the plate is referred to only at the balalaika and the dance. The vertical instrument has a body without a violin waist, with large dark, probably open, areas, and a flat head with two lateral elements; the number of strings and the soundboard cannot be read. The Tatar "kobas", two-stringed according to I. G. Georgi and S. G. Gmelin, serves as a comparative series; the gudok differs in its head and soundboard. The correlation with J. Chappe's text is somewhat better supported; the difference is small. The morphotype can be described; the name of the instrument and the ethnicity of the musician are not established.

На гравюре XXV «Danse russe» («Русский танец»), выполненной по рисунку Ж.-Б. Лепренса для книги Ж. Б. Шаппа д'Отроша «Путешествие в Сибирь» (Париж, 1768), изображен танец в сопровождении музыкантов, среди которых есть исполнитель на смычковом инструменте с вертикальным способом держания. В тексте первого издания, к которому относится эта гравюра, данная сцена связывается с празднеством на золотых рудниках близ Екатеринбурга в сентябре 1761 года; гравюра XXVI соотносится с деревней Бирна, а не с Казанью. В тексте упоминаются балалайка, грубо выдолбленная «скрипка» с тремя струнами из конского волоса, а также «более совершенная скрипка», на которой играет татарский музыкант. На гравюре изображены три инструмента, соответствующие описанным по количеству и способу игры, хотя ссылка в тексте касается лишь балалайки и танца. Инструмент с вертикальным способом держания имеет корпус без характерных для скрипки боковых выемок («талии»), с крупными темными (вероятно, сквозными) участками и плоской головкой с двумя боковыми колками; определить количество струн и особенности деки по изображению невозможно. В качестве материала для сравнения может служить татарский «кобас» из описаний, представленных в работах И. Г. Георги и С. Г. Гмелина; от него гудок отличается формой головки и деки. Связь с текстом

Ж. Шаппа прослеживается достаточно уверенно; расхождения незначительны. Морфология инструмента поддается описанию, однако его название и этническая принадлежность музыканта остаются не установленными.

Литература

1. *Георги И. Г.* Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, веры, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей: в 3 ч. Ч. 2: О народах татарского племени / пер. с нем. И. И. Богаевского. СПб.: изданием книгопродавца К. В. Миллера, 1776. [4], 188 с., 26–55 л. ил.

2. *Гмелин С. Г.* Путешествие по России для исследования трех царств природы: в 3 ч. (4 кн.). Ч. 2: Путешествие от Черкасска до Астрахани и пребывание в сем городе, с начала августа 1769 по пятое июня 1770 года. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1777. 361 с.

3. *Chappe d'Auteroche J. B.* Voyage en Sibérie, fait par ordre du roi en 1761; contenant les mœurs, les usages des Russes & l'état actuel de cette puissance etc. Par m. l'abbé Chappe d'Auteroche. T. I. Pt. 1. Paris: Debure, 1768. 347 p., 24 ill.

Традиция и память культуры



Чудинова Ирина Анатольевна
(Санкт-Петербург, Россия)

кандидат искусствоведения, доктор богословия (PhD), старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств

Chudinova Irina A.
(Saint Petersburg, Russia)

Candidate of Art History, Doctor of Theology (PhD), Senior Research Fellow in the Department of Organology at the Russian Institute for the History of Arts

Сакральный топос в социокультурном пространстве сегодня: Соловки

The Sacred Topos in Today's Sociocultural Space: Solovki

This paper focuses on the specific nature of the art-historical assessment of the sacred topos, viewed through the lens of the need to preserve traditional cultural values in all their diversity. The topology of sacred space – grounded in a holistic worldview – and the specific nature of its “human crafting” (the artistry and creative work involved in establishing a holy site as a unique environment where man-made objects and artifacts exist in interconnection with natural phenomena) have remained a fundamental vector of Christian culture from ancient times to the present day. It must be acknowledged that this very wholeness – this interconnection between the facets of cultural existence and daily life – conflicts with the foundations of the modern sociocultural order, a system defined by a drive toward the “multiplicity of spectacle” (as described by John of Damascus). Preserving the sacred topos in its natural and cultural integrity within modern society presents a significant challenge. In our view, taking this factor into account is a defining characteristic of the art-historical assessment of sites belonging to the treasury of Christian cultural heritage – a category that undoubtedly includes Solovki.

В центре внимания доклада – специфика современной искусствоведческой экспертизы сакрального топоса с позиции необходимости сохранения традиционных ценностей культуры во всем ее многообразии. Имеющая основание в целостном мировоззрении топология сакрального пространства и специфика «рукотворения» – художества и искусства в созидании святого места как особой среды, являющей множество рукотворных вещей, предметов в их взаимосвязанности с совокупностью естественно-природными явлениями сохраняется как основополагающий вектор христианской культуры с древнейших времен и до сего дня. Следует при-

знать, что именно эта целостность, взаимосвязанность всех моментов бытия культуры и повседневного быта, вступает в противоречие с основами социокультурного устройства современной жизни, для которой устремленность к «многообразности зрелища» (Иоанн Дамаскин) является определяющей парадигмой. Сохранение сакрального топоса в его природно-культурной целостности в современном социуме оказывается большой проблемой. Необходимость учета этого обстоятельства, на наш взгляд, является спецификой искусствоведческой экспертизы мест, принадлежащих к сокровищнице наследия христианской культуры, одним из которых, безусловно, являются Соловки.



Никаноров Александр Борисович
Санкт-Петербург, Россия),

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств; член Санкт-Петербургского союза ученых

Nikanorov Aleksandr Borisovich
(St. Petersburg, Russia),

Candidate of Art History, Senior Researcher of the Organology Department of the Russian Institute for the History of the Arts; member of the St. Petersburg Union of Scientists

**Некоторые принципы подготовки к публикации текстов
о колоколах XVIII–XIX веков для «Антологии отечественной campanологии»
(методологические установки и опыт работы)**

**Some Principles for Preparing Texts on 18th- and 19th-Century of Bells
for the «Anthology of Russian Campanology»
(Methodological Approaches and Practical Experience)**

The process of compiling the «Anthology of Russian Campanology» is briefly outlined, comprising three main stages: 1. Identifying the most significant and representative materials and locating them in libraries and archives; 2. Transcribing the texts and digitizing any accompanying illustrations; 3. Cross-referencing with originals, refining text content, and annotating the data presented. Preparing material on bells and bell-ringing for publication is not merely a formal or mechanical task of assembling disparate, hard-to-access texts drawn from 18th- and 19th-century sources. Rather, it is a scholarly – and at times creative – process of interpreting the work of earlier authors. It involves cross-referencing texts with one another as well as with foreign and contemporary sources, meticulously verifying orthography and factual details, and providing appropriate annotations.

Процесс работы над «Антологией» подразумевает три основных этапа:

1. Выявление наиболее важных и характерных материалов, обнаружение их в библиотеках и архивах;
2. Набор текстов и оцифровка прилагаемых к ним иллюстраций (если они имеются);
3. Сверка с оригиналами, уточнение содержания текстов и комментирование изложенных в них данных.

Первая задача решается относительно легко, поскольку автором давно, еще с конца 1970-х годов, ведется регистрационно-библиографическая картотека, а позднее – база данных (БД) на все встречающиеся в процессе работы письменные (печатными и рукописными) источники. Выбор осуществляется в зависимости от хронологического периода, конкретного десятилетия и количества, стоящих на учете библиографических записей. Частично наш банк данных публиковался в виде библиографических списков (4; 5).

Набор, хотя и занимает немало времени и там есть своя специфика в отношении к старым текстам, но это чисто техническая работа, которой вряд ли имеет смысл здесь касаться. Укажу лишь то, что по нашему глубокому убеждению, по возможности очень желательно сохранять старую орфографию и лексику, не переводя все механически в современное написание. К этому склоняются уже многие источниковеды, ведь старая орфография тоже несет в себе стилистический характер источников.

Подробнее остановимся на специфике комментирования, т. е. текстологических и научно-исследовательских действиях, которые требуют как большого внимания, так и определенной компетентности в тех или иных вопросах связанных с колоколами. Эти действия крайне важны, чтобы «Антология», либо отдельные крупные части ее, не превратились в конгломерат недифференцированных текстов с различными научными достоинствами, далеко не всегда обладающими равноценной информацией. Текстовые произведения о колоколах прошлых столетий очень неоднородны между собой. Это и краткие заметки, и журналистские эссе, часто повторяющие общеизвестный набор фактов с различными, порой вольными вариациями. Лишь изредка встречаются подлинные исследования в том или ином направлении: исторические, научно-технические, литургические и др. Примерно до начала 1880-х годов в публикациях крайне редко речь идет о музыкальном и шире – фоническом (акустическом) аспектах колокольных звонов. Звучание, его специфика и организация – то, для чего в первую очередь создаются колокола, как правило, либо вовсе не рассматривали, либо делали это крайне скупое, стараясь не вдаваться в специфические музыкальные аспекты, ограничиваясь, в лучшем случае, описанием эмоционально-художественных впечатлений.

По нашему глубокому убеждению, задача комментирования заключается не просто в констатации и исправлении отдельных неточностей и прояснении «темных мест» в авторских текстах XVIII – нач. XX века. Их смысл в уместном параллельном, но по возможности кратком и корректном изложении современных знаний и представлений по поводу данных, изложенных в текстах наших предшественников. Ясно, что в материалах могут встречаться старые термины, упоминания других использованных источников, имена лиц, так или иначе интересовавшихся колоколами, что важно уточнить и разъяснить. При этом нередки опечатки, погрешности в написаниях, неточности в датировках и проч. Все это требует исправления, а в некоторых случаях даже обсуждения. Однако исправления в оригинальный текст, при условии, что он верно прочитан, не вносятся. По большей части они даются в сносках (примечаниях), чтобы вид оригинала не искажался. Лишь изредка в квадратных скобках возможны включения в основной текст более точных сведений, когда имеют место явные грубые ошибки, мешающие восприятию текста. Неточности и заблуждения далеко не всегда являются лишь случайностями или проявлениями безграмотности авторов. Как правило, они дают представление об уровне знания и характере информированности писателей прошлого. В первую очередь проверяются даты, географические названия, написания персоналий и сообщаются годы их жизни, а если уместно и важно в данном контексте, характеризуется их деятельность и вклад в науку. Все изменения в именовании, начертании и прочие моменты традиционного характера желательно оговаривать или аргументированно пояснять. В противном случае, топонимы и антропонимы (собственные имена) при «переводе» могут дать «раздвоение» и в дальнейшем не идентифицироваться, как тождественные.

Желательны, насколько возможно, производить сверку с упоминаемыми в тексте ссылками на рукописные и старопечатные древнерусские источники, печатные иностранные статьи в словарях или периодических изданиях. Нередко, случается, что они названы искаженно, либо вовсе ошибочно, что нередко выявляется при ознакомлении с подлинниками. Выясняется, что автор неверно прочел или неверно понял суть высказывания, которое он упоминает в качестве аргумента или примера. При этом весьма желательно привести необходимый фрагмент и дать его адекватную транслитерацию, транскрипцию или перевод, если это иностранный или трудночитаемый первичный текст с необходимыми краткими пояснениями.

Особую сложность составляет обнаружение скрытых цитат ранее опубликованных сочинений, ссылки на которые автор позабыл или не счел нужным указать сам. С этим мы неоднократно сталкиваемся в кампанологических работах *кумулятивного типа* (термин наш), которые вобрали в себя тексты или их фрагменты из предшествующих (3). В этом случае для ускорения выявления таких включений и с целью поиска первоисточника может помочь не только интуиция и эрудиция комментиро-

ющего, но и проверка с помощью технологий искусственного интеллекта. Однако следует помнить, что при всем удобстве, скорости выдачи результата и современности такой методики, результат далеко не всегда бывает адекватный, а порой и просто ошибочный. Необходимо сперва убедиться, что полученный ответ действительно и не пускает исследователя-кампанолога по ложному пути, не является обыкновенным фейком.

Следует учитывать, что круг источников, которыми могли пользоваться авторы прошлых веков, как правило, не столь велик и владение им как правило позволяет «вычислить», в каком издании, в какой статье могла быть опубликована та или иная информация. Многие церкви, и особенно монастыри, уже имели к середине XIX века свои печатные историко-статистические описания, которые чаще всего являлись основным источником для заимствования сведений о колоколах. По ним можно не только проверять и частично исправлять данные, изложенные в комментируемых текстах, но и дополнять их, если есть такая необходимость. Желательно, пересматривать, прежде всего, те работы, которые хронологически предшествовали комментируемой статье. Обычно, они являются основными источниками данных, но, если выясняется, что такой публикации нет, то следует проверить, не было ли об этом что-то написано после издания текста комментируемой статьи. Так, например, при подготовке к публикации чрезвычайно важного для историографии отечественной кампанологии текста 1850 г., выяснилось, что в нем в абзаце, где сообщались данные о большом колоколе Троице-Сергиевской лавры, так называемом, лаврском Царь-колоколе, отсутствует текст надписи на нем. О монастыре имеется много печатных публикаций еще с XVIII века, но сведения о колоколах в них изложены неполно, колокольные надписи не разу не опубликованы. Впервые их прочитал или нашел списанные в монастырских документах и обнародовал лишь в 1880 г. монастырский библиотекарь иеромонах Арсений (Лобовиков)¹. Сперва, его работа была напечатана в виде отдельной брошюры в качестве своего рода препринта, а потом, спустя два года, включена в «Записки славяно-русского отделения Императорского Русского археологического общества» (1; 2). Нередко оказывается, что та проблема, которой автор комментируемого текста лишь коснулся, позднее в XIX веке или даже в наше время была основательно изучена. В таком случае необходимо дать сведения об этих работах не только в виде библиографической ссылки, но и с кратким изложением результата. В данном случае, нами была надпись на Царь-колоколе Троице-Сергиевой лавры полностью процитирована по изданию осуществленном Арсением (Лобовиковым).

Итак, подготовка к публикации материалов о колоколах и колокольных звонах – не просто формальный, и тем более, механический процесс сложения разных, порой, труднодоступных текстов заимствованных из источников XVIII–XIX веков в подготавливаемого к печати собрание «Антология отечественной кампанологии». Это научный, а порой и творческий процесс осмысления того, что публиковали «старые» авторы, сверка их текстов друг с другом, ретроспективными отечественными, иностранными и современными источниками, а также доскональная проверка точности буквенной и словесной графики, и конечно же фактологии с последующими примечаниями и пояснениями.

¹ Фигура иеромонаха Арсения, в миру Алексея Ивановича Лобовикова (1830–1907) – по-своему замечательная не только для русской кампанологии, но и вообще как ученого, написавшего много чрезвычайно ценных книг и статей, касающихся по большей части истории и книжного собрания Троице-Сергиевой лавры [6; 7].

Литература

1. *Арсений (Лобовиков А. И.), иеромонах.* О Царь-колоколе Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. СПб.: тип. Академии наук, 1880. 47 с.
2. *Арсений (Лобовиков А. И.), иеромонах.* О Царь-колоколе Свято-Троицкой Сергиевой Лавры // Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества. СПб., 1882. Т. 3. С. 65–111.
3. *Никаноров А. Б.* Кумулятивные труды о колоколах на русском языке первой половины XIX века в историко-кампанологическом контексте // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 29–44.
4. *Никаноров А. Б.* Материалы к библиографии и фонографии. Библиография [1785–1997] // Музыка колоколов: сборник исследований и материалов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров; Рос. ин-т истории искусств. СПб., 1999. С. 241–257.
5. *Никаноров А. Б., Старостенков С. А.* Опыт библиографии по русской кампанологии. 1785–1940 // Рукописные памятники / Рос. национальная библиотека; сост. и науч. ред. Н.В. Рамазанова. СПб., 1999. Вып. 5. С. 179–213.
6. *Поляков Ф. Б.* О составителе «Описания славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры» (библиографические заметки) // Die Welt der Slaven: Halbjahresschrift für Slavistik. Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1994. Jg. XXXIX (39) / N. F. XVIII (18), H. 2. S. 244–250.
7. *Четырина Н. А.* Иеромонах Арсений – первый исследователь истории Сергиевского Посада. Реконструкция биографии // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 2: История. История Русской Православной Церкви. 2021. Вып. 102. С. 37–48.



Соколова Алла Николаевна
(Майкоп, Республика Адыгея, Россия)
доктор искусствоведения, профессор Института искусств Адыгейского государственного университета

Sokolova Alla Nikolaevna
(Maykop, Republic of Adyghea, Russia)
Doctor of Art History, Professor at the Institute of Arts of Adyghe State University

Образ лошади в адыгской художественной культуре

The Image of a Horse in Adyghe Artistic Culture

For the Circassians, the horse is a friend and an anthropomorphized mythological creature, an image of diverse artistic incarnations. The horse is an intelligent being that rescues a warrior from any peril. Today, it also serves as a replacement for the automobile, surpassing it in beauty and nobility. It is no coincidence that in a modern wedding procession, riders go first, while cars slowly trail behind. The horse graces the coat of arms of the Republic of Adyghea; its image adorns the monumental mosaic in the central lobby of the State Philharmonic of the Republic. Horses are depicted on tableware, T-shirts, keychains, and women's jewelry. The image of the horse is most actively embodied in paintings. Museum curators organize special competitions for the best painting featuring a horse. Book illustrations and title-page designs in Adyghea's publishing houses invariably incorporate drawings of horses. A significant number of *pkhachich* – Adyghe clappers – are decorated with the image of a horseman. The head of the Adyghe violin, the *shycheפשyn*, is adorned with the image of a horse's head.

The image of the horse is not marginal or episodic; it occupies a central place in the system of visual codes of contemporary Adyghe culture. Importantly, this brand is not artificially created at the state level but forms organically, "on its own," from the long history of the people. This gives it a special authenticity and strength: it is perceived not as a marketing move but as a natural continuation of cultural memory. The horse is a natural creature, but in Adyghe culture it becomes a bearer of cultural meanings, a mediator between the world of humans and the world of nature, between the past and the present. Its image unites the utilitarian and the sacred, the everyday and the ritual, the individual and the collective.

Человек и природа неотделимы друг от друга. Человек сам по себе есть природный объект, поэтому он чувствует определенный восторг перед божественным провидением и совершенством, когда отделяется от культуры и погружается в природный мир. Животный мир, флора и фауна дают человеку силу, будят его научную и художественную фантазию, окрыляют и вдохновляют на творчество. Живописцы создали самостоятельный жанр пейзажа, музыканты-романтики многократно изобразили в звуках море, реки, ручейки, родники, бурю, гром, метель, пургу. Идея изображать в звуках птиц и животных родила «Танец маленьких лебедей», песню «Жаворонок», симфонию «Кочевники» и многое-многое другое. Природа становится не просто фоном, а активным участником художественного процесса, формирующим язык искусства.

Для черкесов конь – это друг и очеловеченное мифологическое существо, образ различных художественных воплощений. Конь в Нартском эпосе – умное создание, выручающее воина из любой беды. Он же сегодня – замена машины, превосходящая ее красотой и благородством. Не случайно в современной свадебной процессии всад-

ники идут первыми, а за ними медленно тянутся машины. Конь красуется на гербе Республики Адыгея, его образ украшает монументальную мозаику центрального фойе Государственной филармонии республики. Лошадь изображается на посуде, футболках, брелках, женских ювелирных украшениях. Особо активно образ лошади воплощается на живописных полотнах. Музейные кураторы организуют специальные конкурсы на лучшую картину с изображением лошади. Книжные иллюстрации и заставки в издательствах Адыгеи обязательно используют рисунки лошадей. Значительная часть пхачичей – адыгских трещоток – украшается изображением всадника. Головка адыгской скрипки – шычепщына украшается изображением головы коня.

Никто на государственном уровне не пытается из черкесской лошади сделать бренд. Он возникает сам собой из всей долгой истории адыгов. Поэтому ни один праздник сегодня не обходится без конных скачек, туристы выбирают конные прогулки и маршруты через перевал к Черному морю, а в музыке беспрестанно звучит ритм конного галопа. До сих пор во время джэгу (свадебных игрищ) в центр танцевального круга входит всадник, нарушая танцевальный космос, принося хаос, который через некоторое время преодолевается народным театром. Внутри круга обученная лошадь танцует под специальную мелодию, которая сохранилась до настоящего времени – шыгэудж. В мужском танце хореографы используют некоторые ходы, напоминающие грациозную поступь коня. Танец на высоких пальцах также сравнивают либо с поступью горных животных, либо с поступью коня.

Таким образом, конь в адыгской художественной культуре – и образ, и символ, и архетип. Человек, будучи природным объектом, испытывает особое чувство восторга перед «божественным провидением и совершенством» природы – то есть воспринимает ее не только утилитарно, но и как источник духовного и эстетического переживания. Именно это переживание становится мощным стимулом для творческой деятельности.

Образ коня прочно вошел в материальную и визуальную культуру Адыгеи. Он институционализирован через музеи и библиотеки, официальные церемонии и государственные символы. Образ коня активно функционирует не только в изобразительном искусстве, но и в обрядовой практике, а также в народном танце. Сохранение мелодии «шыгэудж» до настоящего времени говорит о бережном отношении к культурному наследию и о том, что некоторые художественные практики имеют глубокие исторические корни. Имитация поступи лошади в мужском танце показательна как пример трансформации природных и зооморфных образов в пластический язык танца, становясь его выразительными средствами.

Образ коня не является маргинальным или эпизодическим, а занимает центральное место в системе визуальных кодов современной адыгской культуры. Важно, что этот бренд не создается искусственно на государственном уровне, а формируется органично, «сам собой», из долгой истории народа. Это придает ему особую аутентичность и силу: он воспринимается не как маркетинговый ход, а как естественное продолжение культурной памяти. Конь – это природное существо, но в культуре адыгов он становится носителем культурных смыслов, посредником между миром людей и миром природы, между прошлым и настоящим. Его образ соединяет утилитарное и сакральное, бытовое и ритуальное, индивидуальное и коллективное.

Таким образом, связь человека с природой – это не абстрактная философская категория, а живая, действующая сила, формирующая язык искусства, структуру ритуалов, систему символов и архетипов. В адыгской культуре эта связь находит наиболее яркое и многогранное воплощение в образе коня, который становится своего рода культурным стержнем, объединяющим разные сферы жизни и творчества.

Образ коня представляет собой мощный ресурс для развития этнокультурного туризма, музейной деятельности, художественных проектов. Он может служить основой для образовательных программ, направленных на изучение традиционной культуры, а также для творческих лабораторий, где современные художники и хореографы могли бы переосмысливать традиционные образы.



Миннебаева Аделина Альбертовна
(Санкт-Петербург, Россия)

Научный сотрудник Научной библиотеки Российской академии художеств, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения

Minnebaeva Adelina A.
(Saint Petersburg, Russia)

Researcher at the Scientific Library of the Russian Academy of Arts, Candidate for the degree of Candidate of Art History

Роль волос в иконографии татарских мифических существ
(Албасты, Бичура, Ой иясе, Су анасы, Убырлы карчык, Юха)

The role of hair in the iconography of Tatar mythical creatures
(Albasty, Bichura, Oy iyase, Su anasy, Ubyrly karchyk, Yukha)

Traditional Tatar culture encompasses a wide range of beliefs regarding hair, a theme reflected in the iconography of ancient mythological creatures. By examining various forms of Tatar art from the 20th and 21st centuries, this study analyzes the depictions of figures such as Albasty, Bichura, Oy Iyase, Su Anasy, Ubyrly Karchyk, and Yukha to determine the significance of the hair motif in their visual representation. The findings enable an exploration of how artistic imagery evolves under the influence of mythological concepts.

В традиционной культуре татар большое внимание уделяется волосам (чэч), которые воспринимались как показатель жизненной силы и энергии и указывали на социальный и духовный статус человека. Так, например, в сохранившихся преданиях зафиксировано, в какие дни можно и нельзя стричь волосы; как отрезанные волосы становились частью конкретного ритуала, сопровождавшего ключевые переходные моменты в жизни человека (первая стрижка младенца, свадебное заплетание кос, посмертное расплетание), наконец волосы могли использоваться в качестве оберега, лечебного средства или жертвенного дара духам-хозяевам местности (1: 142).

В татарской мифологии в описании ряда мифических существ также упоминаются волосы или действия, с ними связанные. В некоторых поверьях встречается указание на то, что «при переправе через реку или при входе в лес необходимо оставить духам-хозяевам монету или волос со своей головы, а также произнести заговор» (1: 141).

Похожее представление встречается и в башкирской мифологии. Так, например, Р. Р. Баязитова отмечает, что «волосы служили отличительным признаком между людьми и представителями иного мира <...> во многих текстах представительницы потустороннего мира показаны с распущенными, необычными волосами, а земные девушки – с заплетёнными, что иллюстрирует идею зеркальности двух миров» (2: 614). В частности, она упоминает зловредную сущность Албасты, которая может предстать в виде женщины с растрепанными волосами. В татарской мифологии встречаются противоречивые характеристики этого образа: в одном случае персонаж имеет длинные, причесанные волосы до колен (6: 26), а в другом – длинные распущенные светлые волосы (1: 82; 3: 58).

Духи воды Су анасы и Юха расчесывают волосы на берегу водоема, причем часто указывается их цвет (черный (5: 27; 6: 130; 7: 59), золотистый (1: 64), зеленоватый (1: 64; 8: 341)) и характеристика (густые (4), длинные (3: 471; 5: 27; 6: 130; 7: 59; 8: 341; 9: 5; 10: 198), запутанные (3: 471)). Важным элементом иконографии Су ана-

сы является золотой (реже серебряный) гребень. В сказке Г. Тукая «Су анасы» похищение этого предмета деревенским мальчиком становится основой сюжета (11).

Тема расчесывания также присутствует в описании испытания Убырлы карчык (старуха-убыр, татарская ведьма в виде седовласой женщины, способной превращаться в волка), которое существо проводит для заблудившейся девушки (сказка «Падчерица» (12: 46-50)). Дух дома Ой иясе ночью может чесать волосы себе или заплетать волосы домочадцам, при этом татары верили, что в таком случае косы должны сами расплестись (5: 6-7). Зловредный дух дома Бичура описывается как маленькая женщина, носящая старинный головной убор (орпек) (1: 87).

Основываясь на народных преданиях, татарские художники внесли свой вклад в создание визуальных обликов Албасты, Бичуры, Ой иясе, Су анасы, Убырлы карчык, Юхи в разных видах татарского искусства XX–XXI вв.

Женский облик Албасты в татарском изобразительном искусстве распространения не получил, чаще всего сущность изображают в виде колеса или стога сена. Однако в постановке «Шүрәлене көттегезме?! / Шурале. Не ждали?!» 2025 г. (Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. Авт. Р. Губаева. Реж. И. И. Габдрахманов, С. С. Аминова; худ.-пост. М. В. Марьянич). Албасты представлен как антропоморфное существо с лысиной и растрепанными седыми волосами.

Ой иясе фигурирует в современных бестиариях, где его изображают как седобородого старца, занимающегося прядением (иллюстрации Ф. Рязоевой (13)) или как маленького бородатого мужчину (иллюстрации Р. Нагаевой (14)). Изображение Бичуры также преимущественно встречается в бестиариях. Несмотря на конкретное описание в фольклоре, головной убор персонажа всегда представлен по-разному и зависит от того, какой возраст хотел изобразить художник (иллюстрации Ф. Рязоевой (13), Р. Нагаевой (14), А. Тимергалиной (1)).

Убырлы карчык появляется в основном в иллюстрациях к татарским сказкам в виде пожилой женщины, чьи волосы убраны («Гульчечек». Диафильм. 1980. Москва, Студия «Диафильм». Худ. С. Насырова.), находятся в беспорядке (иллюстрации С. Забалужева (15)) или показаны густыми, украшенными различными драгоценностями (иллюстрации Б. Гильванова (12)).

Юха во всех своих воплощениях (книжная графика, кино) показана с черными волосами. Примечательно, что в кино (Водяная. 2018. Реж., композитор, сценарий – А. Барыкин, худ.-пост. – М. Барыкина) обыгрывается сюжет похищения гребня Су анасы руками этого персонажа, что перекликается с темой противостояния между духами воды в изобразительном искусстве.

Среди представленных существ Су анасы обладает наиболее обширной иконографией, отражающей творческие поиски художников, начиная с 1908 г. (иллюстраций к сборнику сказок Г. Тукая (11)) и до последнего времени. Персонажа изображали с волосами седого, белого, золотого, зеленого и черного цвета, что демонстрировало новые этапы художественного восприятия этого образа. Вероятно, что именно облик Су анасы, претерпевая трансформации, оказывал влияние на изображения других мифических существ.

Таким образом, волосы, будучи сложным и многозначным символом в татарской мифологии, приобрели не менее важное значение в иконографии Су анасы, Убырлы карчык, Юхи. Именно эта деталь облика придает индивидуальность каждому из этих существ и позволяет художникам выстраивать изобразительный «канон».

Персонажи Албасты, Бичуры, Ой иясе не столь широко распространены в татарском искусстве, но интерес к ним однозначно присутствует. Пока существует не столь много изображений, позволяющих фиксировать семантику мотива волос в их иконографии, но на это следует обратить внимание при расширении художественного материала с их участием.

Литература

1. *Давлетшина Л. Х.* От Алып до шурале. Таинственные персонажи татарской мифологии / ил. А. А. Тимергалиной. М. : КоЛибри, 2025. 184 с.
2. *Баязитова Р. Р.* «Волосы» в традиционной культуре башкир // Вестник Удмуртского университета. 2018. № 4. С. 613–620.
3. Мифы народов мира: энциклопедия / гл. ред. С. Токарев. Москва: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2: К-Я. 719 с.
4. Су анасы // Тукай дөнъясы. URL: <https://gabdullatukay.ru/news/1908/su-anasy> (дата обращения 18.06.2026).
5. *Коблов Я. Д.* Мифология казанских татар. Казань: типо-лит. Имп. ун-та, 1910. 49 с.
6. Татар мифлары: ияләр, ышанулар, ырымнар, фаллар, им-томнар, сынамышлар, йолалар / Галимжан Гыйльманов хикәяләвендә. Казан: Тат. кит. нәшр., 1999. 2-нче китап. 432 б.
7. *Урманче Ф. И.* Татар мифологиясе. Энциклопедик сүзлек: 3 т. Казан: Мәгариф, 2011. Т. 3. (С – Я). 195, [4] б., [8] л. ил.
8. *Бакиров М. Х.* Татарский фольклор: монография. Казань: Ихлас, 2012. 399 с.
9. *Насыри К.* Поверья и обряды казанских татар, образовавшиеся мимо влияния на жизнь из суннитского магометанства. Санкт-Петербургъ: тип. В. Безобразова и комп., 1880. 30 с.
10. *Муравьева Т.* Мифы Поволжья. От Волчьего владыки и Мирового древа до культа змей, и птицы счастья. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. 328 с.
11. *Тукай Г. Юаныч.* Казан: Сабах көтепханәсе; Лито-тип. И. Н. Харитоновна, 1908. 15 б.
12. Татарские народные сказки / [сост. А. Галиева]. Казань: Тат. книж. изд-во, 2019. 119 с.
13. Белмәгәнгә – әкият, белгәнгә чын: [легендалар һәм риваятьләр] / [авт.-төз.: Л. Х. Дәүләтшина ; Ф. Х. Жәүһәрова; А. Д. Батталова]. Казан: «Мәгариф – Вақыт» нәшр., 2019. 149, [2] б.
14. *Нагаева Р., Ерохина Д.* Мифические существа татар: коварные духи, великодушные божества и птица счастья Хоррият. Москва: МИФ, 2024. 120 с.
15. Находчивый джигит: тат. нар. сказки / [предисл. Г. Баширова]; рис. С. Забалуева. М.: Детская литература, 1964. 254 с.: ил.



Войтович Алевтина Аркадьевна
(Петрозаводск, Республика Карелия, Россия)

специалист по фольклору Научной библиотеки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, председатель КРОО «Культурный код Карелии», руководитель фольклорных коллективов «Акрет мари», «Шулдыр», заслуженный работник культуры Республики Карелия

Voytovich Alevtina A.
(Petrozavodsk, Republic of Karelia, Russia)

Folklore specialis at the Scientific Library of the Petrozavodsk Glazunov State Conservatory, Chairman of the Cultural Code of Karelia, head of folklore groups Akret Mari, Shuldyr, Honored Worker of Culture of the Republic of Karelia

**Фольклорный архив Научной библиотеки
Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова:
от экспедиционных записей к цифровому фонду**

**Folklore Archive of the Scientific Library
of the Petrozavodsk Glazunov State Conservatory:
from expedition records to digital collection**

The folklore archive of the Petrozavodsk Glazunov State Conservatory began to be formed in 1969 under. During the annual folklore expeditions in Karelia and neighboring regions, unique material was collected. These are speech samples and folklore works in Karelian, Vepsian, Finnish, Sami, Russian, Mari, Udmurt, Komi languages. To date, the folklore archive's audio and audio collection has more than 1,700 hours of sound. In 2020, the idea arose to create an Electronic Library of the Petrozavodsk Conservatory. The result of the fruitful work of the professional team was the creation of the electronic library "Musical Heritage", which included the database "Musical folklore".

Фольклорный архив Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова начал формироваться в 1969 году под руководством Тамары Всеволодовны Краснопольской. Активная работа по фиксации музыкального фольклора на территории Карелии и сопредельных областей велась преподавателями и студентами консерватории. Во время ежегодных фольклорных экспедиций был собран уникальный материал. Это образцы музыкального фольклора на карельском (людиковском и ливвиковском наречиях), вепсском (северных, средних и южных), финском, саамском, русском, марийском, удмуртском, коми языках, а также сведения о материальной культуре народов, проживающих на территории Карелии, Архангельской, Мурманской, Ленинградской, Вологодской областей, Республики Коми, Мордовии, Марий Эл, Удмуртской, Финляндии и Норвегии. На сегодняшний день в аудиозвуковом фонде фольклорного архива насчитывается более 1700 часов звучания.

До 1997 года экспедиционные материалы фиксировались на магнитные или кассетные ленты. Однако срок их хранения уже истёк¹, и качество звуковоспроизведения записей теряется с каждым днём. Поэтому в настоящее время перед хранителями фольклорного архива стоит важная задача сохранения уникального звукового материала, накопленного за более чем полувековой период. Работа по переводу звукозаписей на электронные носители началась в консерватории в 2005 году и продолжается до сих пор. Перезапись на диски производится в WAV и MP3 форматах.

¹ Как известно, срок хранения магнитных лент ограничен и составляет не более 40 лет.

Кроме CD-дисков электронный архив записывается на жёсткий диск и загружается на вузовский сервер.

С 2018 года фольклорный архив Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова функционирует в рамках деятельности Научной библиотеки. В 2020 году сотрудники библиотеки приняли участие в онлайн-интенсиве для команд вузовских библиотек «Большой библиотечный апгрейд». По итогам защиты экспертами был отмечен наш конкурсный проект – «Создание единого интегрированного полнотекстового электронного ресурса «Мир музыки финно-угорских народов». В результате работы над проектом возникла мысль создать собственную Электронную библиотеку Петрозаводской консерватории. Инициатива была поддержана ректоратом вуза.

Результатом плодотворной работы профессиональной команды стало создание электронной библиотеки «Музыкальное наследие», которая состоит из шести электронных баз данных:

- Александр Глазунов и его время;
- Теория и история музыки;
- Исполнительское искусство;
- Междисциплинарные исследования;
- Музыка Карелии, Скандинавии и Северной Европы;
- Музыкальный фольклор.

В каждой из них размещены научные исследования педагогов консерватории по данному направлению, выпускные квалификационные работы студентов, ноты и сканы рукописей.

С целью сохранения уникального фольклорного наследия народов, проживающих на территории Карелии и финно-угорских республиках, была введена специальная база данных – «Музыкальный фольклор». Она включает материалы финно-угорского и русского фольклора и состоит из разделов: научные исследования, выпускные квалификационные работы студентов, рукописи, ноты, реестры материалов фольклорных экспедиций, материалы фольклорных экспедиций. Раздел «Материалы фольклорных экспедиций» включает следующие подразделы: народ, необрядовый и обрядовый музыкальный фольклор, музыкальные инструменты, мастера музыкальных инструментов. В свою очередь каждый из этих подразделов состоит еще из нескольких подразделов, материал в которых объединяется в зависимости от обрядовой составляющей или жанровой атрибуции записей.

Каков алгоритм наполнения базы данных цифровой библиотеки материалами по музыкальному фольклору?

Во-первых, все материалы оцифровываются (это касается как фонозаписей, которые хранились на магнитофонных лентах, так и бумажных документов). Во-вторых, на каждую запись (песня, наигрыш и т.д.) заводится специальная карточка в программе «Каталогизация» в электронной системе АБИС «Фолиант», которая включает полные паспортные данные каждого фольклорного произведения: первую строку или название, жанр, исполнителя/ей, место собирания, год и место записи, собирателя/ей, ключевые слова, номер коллекции по каталогу (1), номер единицы хранения и место хранения. В-третьих, после заполнения карточки к ней прикрепляются отсканированные документы: поэтический текст, аналитический комментарий, фотографии, нотная расшифровка, загружается «укороченная» аудио или видеозапись.

Работа по заполнению базы данных ведется специалистом-этномузыкологом. Определенные задания по каталогизации фольклорных материалов выполняются студентами в рамках курсов «Обработка и систематизация фольклорно-этнографических материалов», «Современные технологии фиксации и хранения фольклорных материалов», «Архивно-библиографическая практика».

Фольклорный архив консерватории используется в научной и творческой работе студентов и преподавателей консерватории², преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств Карелии и соседних областей, музыкальных руководителей дошкольных образовательных учреждений, сотрудников музеев, специалистов культурно-досуговых и этнокультурных центров Республики Карелия. Цифровое хранение музыкально-этнографических записей способствуют сохранению фольклорного наследия и позволят распространить информацию о фольклорном архиве консерватории в научно-образовательном пространстве Российской Федерации.

Литература

1. Каталог коллекций основного аудиофонда фольклорного архива Института традиционной музыки. Петрозаводск, 2013. 124 с.
2. *Краснопольская Т. В.* Певческая культура народов Карелии: очерки и статьи / под ред. В. М. Гацак, В. И. Ниловой. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2007. 256 с.
3. *Краснопольская Т. В.* Певческое искусство народов Северо-Запада России: исследования, статьи. Петрозаводск: Verso, 2013. 184 с.: ил.

² По материалам фольклорного архива опубликованы две монографии (2; 3), а также многочисленные публикации студентов и преподавателей консерватории.



Сафаров Кодир Хотамович

(Душанбе, Республика Таджикистан)

соискатель ученой степени доктора PhD; старший лаборант Института истории, археологии и этнографии им. А. Дониша Национальной академии наук Таджикистана

Safarov Qodir H.

(Dushanbe, Republic of Tajikistan)

PhD degree applicant; Senior Laboratory Assistant, A. Donish Institute of History, Archaeology and Ethnography, National Academy of Sciences of Tajikistan

**Труды русских дореволюционных исследователей
как источник изучения культурного наследия таджиков
Восточной Бухары и Памира**

**Works of Russian Pre-Revolutionary Researchers as a Source for Studying
the Cultural Heritage of the Tajiks of Eastern Bukhara and the Pamirs**

The paper examines the historiographical value of Russian pre-revolutionary works for studying the cultural heritage of the Tajiks of Eastern Bukhara and the Pamirs. Special attention is paid to descriptions of material culture, everyday life, education, religious practices and local traditions, as well as to the limitations of these sources.

Изучение культурного наследия таджиков Восточной Бухары и Памира во второй половине XIX – начале XX в. невозможно без обращения к трудам русских дореволюционных исследователей. Эти работы создавались в разных жанрах: путевых записок, военно-статистических очерков, географических описаний, этнографических наблюдений и административных обзоров. Поэтому они имеют двойственное значение: с одной стороны, содержат фактические сведения о быте и культуре населения, с другой – сами являются объектом историографического анализа.

Для темы культурного наследия особенно важны материалы, связанные с Восточной Бухарой, Каратегином, Дарвазом, Зеравшанскими горами и Памиром. В трудах А. А. Семёнова, А. Е. Снесарева, Д. Н. Логофета и других авторов зафиксированы сведения о расселении, земледелии, ремёслах, жилище, одежде, пище, религиозных представлениях, обрядах и формах повседневной жизни таджиков. А. А. Семёнов, описывая Зеравшанские горы, Каратегин и Дарваз, уделял внимание локальным особенностям традиционной культуры, что делает его труд ценным источником для изучения горных районов (1: 50). А. Е. Снесарев рассматривал Восточную Бухару преимущественно в военно-статистическом аспекте, однако его наблюдения позволяют выявить связь природной среды, хозяйства и культурного уклада местного населения (2: 146).

Особое место занимает наследие Д. Н. Логофета. В его работах Бухарский эмират представлен как сложное историко-культурное пространство, где традиционные формы управления, хозяйства и быта сохранялись в условиях российского протектората и постепенного усиления внешних влияний. Для историографического анализа важно, что Логофет фиксировал не только социально-политическое положение населения, но и элементы повседневной культуры: устройство поселений, торговые связи, ремесленные занятия, формы домашнего хозяйства и особенности городской среды (3: 242). Вместе с тем его оценки требуют критического подхода, поскольку они связаны с политико-административными представлениями своего времени.

Ценность русских дореволюционных трудов состоит не только в полноте собранных сведений, но и в том, что они сохранили описания культурных явлений, многие из которых позднее изменились или исчезли. Через эти источники можно проследить, как материальная культура таджиков была связана с природными условиями горных и предгорных районов, системой земледелия, ремесленным производством, торговлей и семейно-бытовыми традициями. Одновременно они дают возможность изучать духовную культуру: формы религиозной жизни, народные представления, обряды, праздники, устные предания и элементы традиционного образования.

Однако использование этих трудов требует источниковедческой осторожности. Многие авторы не ставили перед собой специальной задачи изучить культуру таджиков как самостоятельную научную проблему. Наблюдения о культурной жизни часто включались в описания маршрутов, административного устройства, военных задач или экономического состояния региона. Поэтому современный исследователь должен различать фактические сведения, авторские оценки и методологические ограничения дореволюционной науки. На это обращали внимание Х. Пирумшоев и другие исследователи, подчеркивая значение русских дореволюционных работ для изучения городов и регионов Восточной Бухары, но одновременно указывая на необходимость их критического осмысления (4: 58–61).

Таким образом, труды русских дореволюционных исследователей являются важным источниковым комплексом для изучения культурного наследия таджиков Восточной Бухары и Памира. Их значение состоит в фиксации конкретных сведений о материальной и духовной культуре, а также в формировании первоначальной научной традиции изучения региона. В то же время эти работы должны рассматриваться не как нейтральное отражение действительности, а как исторические тексты, созданные в условиях определённых научных, политических и мировоззренческих установок. Именно такое сочетание источниковедческого и историографического подходов позволяет использовать дореволюционное наследие наиболее продуктивно.

Литература

1. Семёнов А. А. Этнографические очерки Зарафшанских гор, Каратегина и Дарваза. М., 1903. 112 с.
2. Снесарев А. Е. Восточная Бухара: Воен.-геогр. очерк. СПб., 1906. 148 с.
3. Логофет Д. Н. Бухарское ханство под русским протекторатом. СПб., 1911. Т. 1. 340 с.
4. Пирумшоев Х. Русские дореволюционные исследователи о городах Восточной Бухары конца XIX – начала XX вв. Душанбе: Дониш, 1992. 128 с.



Косырева Светлана Витальевна
(Петрозаводск, Республика Карелия, Россия)
кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник сектора фольклористики и литературоведения (с фонограммархивом) Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН

Kosyreva Svetlana V.
(Petrozavodsk, Republic of Karelia, Russia)
Candidate of Sciences (Arts), Associate Professor, Senior Researcher of the Folklore and Literature Section (with Audio archive) of the Institute of Linguistics, Literature and History Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences

**Напевы карельских рун:
история собирания, изучения и публикации**

**Melodies of Karelian Runes:
A History of Collection, Study and Publication**

The report focuses on Karelian runes – a distinctive phenomenon of the traditional culture of the European North. Many works belonging to archaic Karelian genres – such as epic and wedding songs, lullabies, game songs, ballads, and sometimes incantations (which could be part of epic runes) – were performed to the runic melody. The tradition of rune singing was widespread among all ethno-local groups of the Karelians: White Sea (northern), Olonetsky (southern), Priladozhsky. The subject of the study was the history of collection and recording, as well as the problems of research and publication of Karelian rune chants, primarily in Russian historiography. The study focuses on the history of collecting and recording – as well as the challenges associated with researching and publishing – the melodies of Karelian runes, primarily within the context of Russian scholarship. The research draws upon the few existing collections compiled over time by musicologist-folklorists and philologist-folklorists.

Доклад посвящен самобытному явлению традиционной культуры Северо-Запада России, и шире – Европейского Севера – карельским рунам. Многие из произведений архаичных жанров карелов – эпические и свадебные, колыбельные и игровые песни, баллады, иногда заговоры (которые могли входить в состав эпических рун) – исполнялись на рунический напев. В научной литературе руны представлены как поэзия рунического размера («калевальская метрика», «калевальский стих»), сформировавшегося, по мнению учёных, в I тысячелетии н. э. Он близок четырехстопному хорею, нерифмованный, аллитерированный, с синтаксическим параллелизмом.

Прибалтийско-финские руны привлекают внимание исследователей на протяжении длительного времени. Первые упоминания о традиции рунопения относятся к XVI в. Среди первых записей – варианты карельских рун, зафиксированных в 1820 г. финляндским врачом Сакари Топелиусом-старшим в Финляндии от карельских корабейников, занимавшихся торговлей вразнос на приграничных территориях. На протяжении XIX–XX вв. финляндские собиратели не раз бывали в деревнях Беломорской, Южной и Приладожской Карелии, где записывали руны. Среди собирателей и исследователей: Э. Лённрот, А. А. Борениус (Ляхтеэнкорва), Ю. Ранта, А. Лаунис, К. Крон, В. Салминен, О. Андерссон, А. О. Вайсянен, С. Паулахарью,

И. К. Инха, М. Хаавио и др. Руническое наследие было опубликовано в 34-томном издании «*Suomen kansan vanhat runot*» (1908–1997).

В отечественной историографии собирание, изучение, репрезентация и публикация текстов рун началась в XX в. К одним из ранних относятся записи, сделанные филологом Г. Х. Богдановым в 1927–1928 гг. («Карельский сборник» (1929)). С 1930 г. собиранием карельских рун стали заниматься сотрудники этнографо-лингвистической секции КНИИ (ныне ИЯЛИ КарНЦ РАН), в частности, В. Я. Евсеев («Карельские эпические песни» (1950) и др.).

Тексты рун, как в Финляндии, так и в России, длительное время издавались только как поэтические (фиксация первоначально была слуховой, затем на фонограф и т. д.). Позднее к поэтическим текстам добавились ноты. Образцы ранних записей напевов рун опубликованы, в частности, в «*Kalevala. II. Selityksiä*» (1895) и в сборнике А. Лауниса «*Karjalan runosävelmät*» (1930). В отечественной историографии напевы карельских рун впервые были представлены во втором издании «Калевалы» в переводе Л. П. Бельского, опубликованном в 1915 г. в издательстве М. и С. Сабашниковых (как выяснилось в ходе нашего исследования, из указанного выше издания 1895 г.).

Начало научного изучения напевов карельских рун связано с изданием сборника «Песни народов Карело-Финской ССР» (1941) (Е. В. Гиппиус, С. Д. Магид, В. П. Гудков, Н. Н. Леви и др.). В то же время подлинной антологией и первым научным исследованием карельского музыкального фольклора стало издание «Карельские народные песни» (1962), подготовленное Л. М. Кершнер. Книга Т. В. Краснопольской «Песни Карельского края» (1977) продолжила эту фундаментальную работу. Среди публикаций: «Карельская народная песня» (1977) С. Н. Кондратьевой, «Рода нашего напевы: Избранные песни рунопевческого рода Перттуненов» (1985) и «Песенный фольклор кестеньгских карел» (1989) Н. А. Лавонен (нотные транскрипции Т. А. Коски), «Карельские песни Калевальского края» (2008) Р. Ф. Зелинского.

В целом рассматриваемые немногочисленные издания, в которых представлены напевы карельских рун, можно условно разделить на созданные музыковедами-фольклористами (этномузыкологами) и фольклористами-филологами. В работах исследователей этнической музыки руническая традиция, наряду с представлением нотных транскрипций напевов рун, рассматривалась в контексте монодийной музыкально-фольклорной традиции карелов в жанровом разнообразии (в некоторых случаях с репрезентацией песенного фольклора полиэтнического населения края). Кроме создания собственных сборников, музыковеды-фольклористы сотрудничали с фольклористами-филологами и готовили нотировки для фольклорных сборников. В результате работы ученых в научный оборот введен большой массив музыкального фольклора карелов, важное место в котором принадлежит рунам. Вместе с тем большая часть рунического наследия карелов до сих пор остаётся в архивах. В связи с этим актуальность приобретает создание электронного каталога карельских рун (М. В. Кундозерова, С. В. Косырева).

Культурное наследие: история в современном контексте



Клобукова Наталья Федоровна
(Москва, Россия)

кандидат культурологии, доцент, Школа востоковедения, Высшая школа экономики

Klobukova Natalia F.
(Moscow, Russia)

Candidate of Culturology, Associative Professor, HSE University, School of Asian Studies

«Во поле березка стояла»... Синтез музыкальных культур в творчестве японского ансамбля «Сиракаба» («Белая береза»)

«A Birch Tree Stood in the Field»... A Synthesis of Musical Cultures in the Work of the Japanese Ensemble «Shirakaba» («White Birch»)

In 1950, Japanese popsinger Tsuyoshi Kitagawa founded the Russian song choir “Shirakaba” (“White Birch”) and became its first conductor. The choir, which sings Soviet and Russian songs in Japanese accompanied by its own orchestra of Russian folk instruments, continues to this day and enjoys great popularity in Japan. In the first decades after the war, this popularity was fueled by a love of Russian song and the “Utagoe” (“Singing Voices”) song movement, as well as the popularization of choral music. Currently, the “Shirakaba” ensemble includes a choir, an instrumental ensemble of Russian folk instruments, and a dance group. The choir’s repertoire includes approximately 400 Russian and Ukrainian folk songs, as well as works by Soviet composers.

Известный японский эстрадный певец Цуёси Китагава (1921–1986), будучи после Второй мировой войны в лагере военнопленных в горах Сихотэ-Алинь, в первый раз услышал русские народные песни, которые его восхитили. Позднее Китагава был приглашен в качестве певца в знаменитый «Приморский оркестр», который выступал во Владивостоке и его пригородах с репертуаром русских народных песен для утешения японских военнопленных в лагерях. Вернувшись в Японию, в июле 1950 г. Китагава создал хор русской песни «Сиракаба» («Белая береза») и стал его первым дирижером. Хор, поющий советские и русские песни на японском языке под аккомпанемент собственного оркестра русских народных инструментов, существует по сей день и пользуется в Японии большой популярностью.

Популярность хора в послевоенные десятилетия была обусловлена еще несколькими причинами, среди которых основная – песенное движение *Утагоэ* («Поющие голоса»). Началось оно в 1948 г. под руководством оперной певицы Сэки Акико и изначально имело политическую подоплеку, поскольку заключалось в исполнении

пролетарских и рабочих песен. Однако со временем в репертуаре хоров *Утагоэ* стали преобладать песни, славящие «мир, солидарность трудящихся и радость жизни» (1: 273), а также русские народные песни. К 1960-м гг. движение *Утагоэ* охватило всю страну, а русские песни, *росия мингё*, стали необычайно популярны, они пелись и изучались в многочисленных хоровых кружках и клубах и даже входили в школьную программу. На волне общей любви к русской песне и русской хоровой музыке сохранялся стойкий интерес и к православным песнопениям как части русской певческой культуры¹.

Второй причиной явилась последовательная политика популяризации в стране хоровой музыки. Сразу после окончания войны, была основана Всеяпонская хоровая ассоциация, президентом которой был назначен Комацу Коскэ. В 1963 г. была основана Всеяпонская Ассоциация хоровых дирижеров, под руководством которой стали создаваться, вдобавок к уже существующим, десятки детских, юношеских, взрослых любительских и профессиональных хоров, проводились ежегодные конкурсы, семинары, симпозиумы и т. д. Интерес к хоровому пению и популярность хоровой музыки были огромными².

Поэтому хор, поющий русские народные песни (*росия мингё*, ロシヤ民謡) на японском языке, сразу привлек к себе внимание публики, которое не ослабевает в течение многих лет. Хор выступал с концертами не только по всей Японии, но также и в России – в Иркутске, Владивостоке, Хабаровске и Москве. В настоящее время коллективом руководит Каити Танабэ, оперный и симфонический дирижер, выпускник музыкального факультета ун-та Сёва; у хора, инструментального ансамбля и танцевальной группы также есть свои профессиональные наставники (Ёхэй Масаки, Митиё Кавагути, Хороко Ёко и др.). В репертуаре хора около 400 русских и украинских народных песен и произведений советских композиторов – «Катюша», «Тройка», «Калинка», «Черноокий, чернобровый...», «Во поле береза стояла», «Синий платочек», «Ах вы, сени мои, сени», «Миллион алых» роз и т. д.; работа по переводу песен на японский язык была начата еще самим Китагавой и продолжается до сих пор. Русская песенная культура очень близка японскому духу своей кантиленностью, распевностью, тонкими оттенками чувств и эмоций; популярность концертов японского коллектива, являющегося ярчайшим примером кросс-музыкального сотрудничества, лучшее тому подтверждение.

Литература

1. Melnikova I. Socio-political movement Utageo: history, theory, practice // *Orientalia et Classica*. 2012. Vol. XLIX: The History and Culture of Traditional Japan. P. 270–282.
2. Tsutsumi M. A History of the Japan Choral Association. The Florida State University: 2007.
3. Клобукова Н. Ф. Тит Като Наосиро и золотой век японского православного пения: Материалы XXI Международной конференции «История и культура Японии». СПб.: *Orientalia et Classica*. 2019. С. 150–162.
4. Хор «Сиракаба»: букет русских народных песен. Официальный сайт коллектива. Режим доступа: <https://g-shirakaba.net/>

¹ Интересно, что в песенное движение *Утагоэ* были вовлечены и бывшие военнопленные. И. В. Мельникова пишет: «Перевод слов [русских песен – Н. К.] на японский язык осуществлялся часто теми, кто выучил русский язык в плену и участвовал в лагерной самодеятельности где-нибудь под Казанью или в Хабаровске. Многие бывшие военнопленные примкнули к движению *Утагоэ*» (1: 278).

² Подробнее см. (2), (3).



Колганова Ольга Викторовна
(Санкт-Петербург, Россия)

кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, руководитель Научно-просветительского центра «Арт-интеграция» имени М. С. Заливадного

Kolganova Olga V.
(Saint Petersburg, Russia)

Candidate of Art History, Senior Researcher of the Organology Department of the Russian Institute for the History of the Arts, Head of the M. S. Zalivadny Scientific and Educational Center "Art Integration"

**Рукописи вокально-инструментальных сочинений Игоря Миклашевского
на тексты Николая Ардавдина (по материалам Кабинета рукописей
Российского института истории искусств)**

**Manuscripts of Igor Miklashevsky's vocal and instrumental compositions
based on texts by Nikolai Ardavdin (based on the materials of the Cabinet
of Manuscripts of the Russian Institute for the History of the Arts)**

The report focuses on seven vocal and instrumental compositions by Igor Sergeevich Miklashevsky (1894–1942), based on texts by the poet Nikolai Vasilyevich Ardavdin (real name Pavlov; 1893 – c. 1942), for voice and jazz orchestra and for voice and piano. All the works were written at the turn of the 1930s and 1940s on the eve of the Great Patriotic War. Their musical autographs have been preserved in the Cabinet of Manuscripts of the Russian Institute for the History of the Arts in the personal archive of I. S. Miklashevsky.

Из более чем двух десятков вокально-инструментальных сочинений композитора и дирижера Игоря Сергеевича Миклашевского (1894–1942) значительная часть написана на тексты Н. Ардавдина. Среди авторов, к поэзии которых обращался композитор, — М. Лермонтов, А. Пушкин, Ф. Тютчев, а также его современники А. Блок, Г. Елачич, Л. Попова, С. Михалков, Б. Тимофеев, М. Исаковский, Е. Ривина, Н. Кончаловская, Е. Геркен. За исключением А. Блока¹ и Н. Ардавдина, обращение к творчеству каждого из перечисленных авторов представлено одним или двумя сочинениями.

Нотные автографы произведений Миклашевского на тексты Н. Ардавдина сохранились в фонде композитора в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (Ф. 59)². Еще один автограф песни «Мой герой» находится также в фонде Леонида Утёсова в Российском государственном архиве литературы и искусства (Ф. 3005, оп. 1, ед. хр. 961). 31 июля 1940 г. в Москве состоялась запись этой песни в исполнении Эдит Утесовой и оркестра под управлением Леонида Утесова (обработка А. Островского). Пластинки с записью выпустили Ленинградская экспериментальная фабрика грампластинок, Апрелевский и Ногинский заводы, а также артель «Грампластмасс»³. Других прижизненных аудиозаписей сочинений И. С. Миклашевского в настоящее время не выявлено.

В нескольких документах из личного архива композитора сохранились подписи поэта, подтверждающие авторство текстов. Так, на нотном автографе одной из пе-

¹ На стихи А. Блока И. С. Миклашевский написал вокальный цикл «Ночные часы» (оп. 7), состоящий из шести сочинений.

² См. описание фонда И. С. Миклашевского: (1).

³ Варианты записей представлены на сайте «Мир русских грамзаписей». URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=9729 (дата обращения: 15.09.2026).

сен для голоса и фортепиано указано: «Текст песни о Ленинграде написан мной. Ник. Вас. Ардавдин (Павлов), Л-град, Димитровский пер. [6], кв. 6». Аналогичные подписи содержатся в партитурах произведений для голоса и джаз-оркестра «Танго» и «Бусы». Эти документы позволяют установить, что настоящее имя поэта – Николай Васильевич Павлов (1893 – ок. 1942)⁴. Согласно воспоминаниям его племянницы Марины Ширмановой, в советское время он был «артистом Ленинградского драматического театра (Александринки)»⁵. В другом источнике в 1930-х годах Павлов назван «актером Ленинградского Нового театра, Ленинградского передвижного театра под руководством П. П. Гайдебурова» (4). Судя по архивным документам, Павлов пробовал свои силы как драматург: в РГАЛИ сохранился текст его пьесы «Два рекорда», присланный в 1939 г. на конкурс в Государственное издательство «Искусство»⁶.

Упоминания о Н. В. Павлове содержатся также в письмах М. Цветаевой к М. Волошину (11 августа 1911 г.⁶), М. Волошина к А. Петровой (13 декабря 1917 г.⁷). Семья Павловых имела дом в Коктебеле по соседству с Волошиными. Благодаря хозяйке дома, Александре Николаевне Павловой, которая была особенно дружна с матерью Максимилиана – Еленой Оттобальдовной Волошиной (Пра)⁸, здесь собиралось множество интересных людей. Крестница М. Волошина, М. Ширманова, вспоминала: «По словам моих родных, летняя жизнь в Коктебеле была беспечной, веселой, полной выдумки и розыгрышей, которые очень любил Волошин. Ходили в горы на прогулки и устраивали пикники, встречали восход солнца, часто с Максом, купались в Тихой бухте, катались на яхте моего дяди Николая Васильевича, которую он называл “Ардавда”, играли в теннис на единственном в Коктебеле теннисном корте на нашей даче, куда приходили и Алексей Толстой, и Вересаев, и Мандельштам» (5). Как отмечают авторы комментариев к переписке М. Волошина, псевдоним поэта и название яхты, согласно М. Ширмановой, были навеяны древним названием Феодосии – «Ардавда» (2: 184).

На тексты Н. Ардавдина И. Миклашевский написал семь сочинений для различных исполнительских составов: «Канцона», «Бусы», «Танго», «Парнишка» («Мой герой») для голоса и джазового оркестра, «Роман в трамвае», «Наш ответ белофиннам» и «Песня о Ленинграде» для голоса и фортепиано. «Песня о Ленинграде» была переложена автором для хора и в числе других готовилась к исполнению хором Государственной академической капеллы под управлением И. С. Миклашевского в годы блокады Ленинграда⁹. В течение 1941 г. большая часть сочинений была зарегистрирована в Управлении по охране авторских прав ССР. На это указывают соответствующие печати и надписи «Подлежит охране» на нотных автографах.

И. С. Миклашевский и Н. В. Ардавдин (Павлов) погибли в блокадном Ленинграде. В рамках проекта Российского института истории искусств «И. С. Миклашевский. Избранные сочинения» предполагается исполнение сохранившихся вокально-инструментальных произведений композитора на тексты Н. Ардавдина. Первым таким примером стало исполнение обработки сочинения «Роман в трамвае» для хора, осуществленной руководителем Камерного хора «КАНТ» Юлией Штондой (Великие Луки). В 2024 г. в исполнении хора «КАНТ» сочинение прозвучало в концертах в Москве, Санкт-Петербурге, Пскове и Великих Луках.

⁴ Женой Н. В. Павлова была актриса Александринского театра и театра П. П. Гайдебурова Екатерина Михайловна Манасеина. В Историко-культурном, мемориальном музее-заповеднике «Киммерия М. А. Волошина» хранится ее портрет руки М. А. Волошина. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10824092> (дата обращения: 15.09.2026).

⁵ РГАЛИ. Ф. 652. Оп. 7. Ед. хр. 124. 26 л.

⁶ См.: (3).

⁷ См.: (2: 183).

⁸ Об этом пишет М. Ф. Ширманова. См.: (5).

⁹ См. План работ Ленинградской государственной академической капеллы на первый квартал 1942 г. КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 26.

Литература

1. Колганова О. В. Фонд композитора и дирижера Игоря Сергеевича Миклашевского в Кабинете рукописей Российского института истории искусств // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Статьи и Сообщения. Публикации. Обзоры / сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2020. Вып. 7. С. 302–322.
2. Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. СПб.: Алетейя, 1999. 308 с.
3. Марина Ивановна Цветаева. Письма, документы Цветаевой. URL: <https://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/index.htm> (дата обращения: 10.09.2026).
4. Николай Ардавин. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/395985/bio/> (дата обращения: 10.09.2026).
5. Ширманова М. Ф. Павловы коктебельские // Наше наследие. 2007. № 82. URL: <https://www.nn.media/magazine/82/1654/> (дата обращения: 10.09.2026).



Максимова Анастасия Борисовна
(Казань, Республика Татарстан, Россия)
кандидат исторических наук, доцент Казанского
Приволжского Федерального университета, директор
фонда «Галеев-Прометей»

Maksimova Anastasiia B.
(Kazan, Republic of Tatarstan, Russia)
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor
of Kazan Volga Federal University, Director of “Galeev-
Prometheus” Foundation

Цифровой архив «Истоки медиаискусства в России. XX век».
Результаты и перспективы

Digital Archive “The Origins of Media Art in Russia.
The twentieth century”. Results and prospects

This report outlines a project dedicated to the systematization and digitalization of materials concerning audiovisual and technological art and its evolution in Russia during the last century. The bilingual Russian-English digital archive shows cases artifacts and documents related to experiments at the intersection of art and technology, organized into various themes and collections.

Деятельность по фиксации основных достижений в сфере аудиовизуального и технологического искусства в России в XX веке началась в Казани с середины 1960-х годов. Студенческое конструкторское бюро «Прометей» при Казанском авиационном институте, последовательно занимавшееся реализацией светомузыкальных идей А. Н. Скрябина, пришло к осознанию сбора информации по темам, связанным с синестезией, синтезом искусств и светомузыкой. Творческий коллектив объединил преподавателей и студентов-радиоинженеров, студентов консерватории и художников. Под руководством возглавившего изучение этого направления Булата Махмудовича Галеева члены СКБ исследовали истоки зарождения идей о синтезе искусств и технологий, их развитие в современный период, отечественный и зарубежный опыт как на уровне теоретического осмысления, так и на уровне практической реализации. Собственные конструкторские и художественные разработки «прометеевцев» были тесно связаны с общемировым контекстом и отражали эстетические тенденции отечественного «оттепельного» периода. С 1967 года коллектив начал проводить всесоюзные научно-практические междисциплинарные конференции и семинары с участием специалистов, которым была интересна тема синтеза звука и света в разных сферах: музыке, кино, театре, инженерной психологии, эстетике, философии, технических решениях и мн. др.

В основе собранной за годы деятельности «Прометей» (1962–2009) архивной коллекции находятся фотографии, тексты, документы, схемы и видео, которые отражают разнообразие художественных, конструкторских и научных подходов как казанских светомузыкантов, так и экспериментаторов из других городов нашей страны. Часть текстовых, фото- и видеоматериалов были оцифрованы, но лишь выборочно систематизированы. С 2019 года основанный для сохранения и популяризации казанского наследия Фонд поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» им. Б. Галеева, благодаря грантовой поддержке¹ наладил,

¹ Фонд «Галеев-Прометей» выражает признательность за поддержку наших инициатив. Оцифровка и систематизация архива осуществлялись за счет грантов Президентского Фонда культурных инициатив, Благотворительного Фонда Владимира Потанина и гранта РАИСа РТ (2025–2026).

системную работу по упорядочиванию разноплановых артефактов и продолжил научную деятельность по изучению синтеза света и звука и синестезии. Популяризация происходит несколькими способами: подготовка выставочных проектов, проведение научно-практических конференций и создание цифрового архива².

За эти годы обращение к цифровым документам по истории отечественного медиаискусства позволило широкому кругу зрителей и исследователей получить представление о развитии аудиовизуальных и технологических экспериментов в нашей стране.

Архивные материалы использовались при реконструкции технологических объектов, на многочисленных выставках³ и арт-резиденциях, при подготовке научных статей и публичных просветительских лекций.

Основной материал разделен по темам, которые сложились и систематизировались еще в 1960–1990-е годы, поэтому их терминологическая атрибуция соответствует эстетическим подходам Б. М. Галеева и его казанских единомышленников. И хотя сегодня некоторые из терминов имеют совсем другие коннотации и вызывают определенное недоумение, в исходных документах именно они зафиксированы как отражающие специфику экспериментального нового искусства на стыке с технологиями.

Цифровой архив имеет следующие разделы: абстрактное кино, видеоарт, кинетизм, компьютерное искусство, световая архитектура, светоживопись, светозвуковой инструментарий, светомузыка, цветоцветовой инструментарий, слайдомузыкальные фильмы, хроника событий, цветовой инструментарий, электронная музыка.

На сегодняшнем этапе создана английская версия цифрового архива⁴, которая будет способствовать пропаганде достижений отечественных технологических художников-экспериментаторов за рубежом, выстраиванию целостной картины развития медиаискусства с учетом российского контекста. Это тем более важно, что казанские светомузыканты с конца 1960-х годов регулярно переписывались и обменивались литературой с иностранными коллегами, были в курсе технологических новинок и изобретений в области синтеза звука и света и участвовали в международных выставках.

Перспективы развития проекта заключаются в систематическом пополнении как русской, так и английской версии цифрового архива, ознакомлении с ресурсом целевой аудитории – исследователей, кураторов, студентов – с дальнейшим использованием представленных в архиве материалов в образовательной, научной и выставочной деятельности.

² Архив / Фонд «Галеев-Прометей». URL: <https://archive.prometheuskzn.ru/> (дата обращения: 15.08.2026).

³ «Прометей космического века. 80-летию Б. Галеева». ГМИИ РТ (Казань), 2020; «Электрификация. Плану ГОЭЛРО 100 лет». Музей Москвы, 2021; «О-сеть. Экспериментальная эстетика и новые медиа в СССР». Ельцин-центр (Екатеринбург), 2023–2024; «Идеи для светлого будущего. Краткая история СКБ “Прометей” в 6 реализованных проектах». Центр современной культуры «Смена» (Казань), 2023–2024; «Светлая оттепель». Центр Вознесенского (Москва). 2025–2026; «Свет и музыка. Экспериментальная эстетика СССР и новые медиа». Пространство «Цех» (Нижний Новгород), 2026. «Музыка и ЭВМ. Когда компьютеры были большими». Центр современной культуры «Смена» (Казань).

⁴ Фонд «Галеев-Прометей». URL: <https://prometheuskzn.ru/en/> (дата обращения: 15.08.2026).



**Кушу Светлана Азметовна
(Майкоп, Республика Адыгея, Россия)**

Директор Картинной галереи Министерства культуры Республики Адыгея, соискатель Адыгейского государственного университета, заслуженный журналист Республики Адыгея

**Kushu Svetlana A.
(Maykop, Republic of Adygea, Россия)**

Director of the Art Gallery of the Ministry of Culture of the Republic of Adygea, degree candidate at Adygeya State University, Honored Journalist of the Republic of Adygea

**Формы актуализации культурного наследия народов Евразии:
научно-реконструкторская модель
адыгского фольклорно-этнографического ансамбля «Жъыу»**

**Forms of Actualizing the Cultural Heritage of the Peoples of Eurasia:
The Scientific-Reconstructive Model
of the Adyghe Folklore-Ethnographic Ensemble “Zhyu”**

This report examines the issue of revitalizing archaic layers of song folklore amidst a breakdown in intergenerational transmission. Through an analysis of the work of “Zhyu” (Maykop) – a folklore-ethnographic ensemble specializing in authentic Adyghe vocal and instrumental music – the study explores mechanisms for the revitalization of traditional culture that are unparalleled in the contemporary folklore practices of North Caucasian peoples. The author introduces unique field materials and archival data that shed light on the group’s genesis, structure, and working methodology. Particular attention is paid to intimate (“khacheshche”-style) performance as a distinct mode of existence for folklore culture, as well as to the ensemble’s repertoire policy, efforts to cultivate a new audience, and discographic legacy. The work of “Zhyu” is characterized as an autonomous scholarly-creative school that implements an integrative model for preserving and revitalizing intangible cultural heritage, bridging the fields of archival folklore studies, organology, ethnopädagogy, and stage performance.

Проблема сохранения и актуализации архаических пластов песенного фольклора в условиях урбанизации и разрыва межпоколенческой трансмиссии является одной из ключевых в современной фольклорной культуре многих народов Евразии. В адыгском (черкесском) культурном пространстве, пережившем в XIX–XX веках катастрофические демографические и социальные сдвиги, вопрос о воспроизводстве старинной певческой традиции (жъыу, орэдыжъ) стоит особенно остро. Существующие модели – академическая обработка (государственные ансамбли), эстрадная стилизация (поп-фолк) и музейная фиксация – лишь частично решают задачу возвращения архаической песни в живую культурную практику.

В этом контексте исключительный интерес представляет деятельность фольклорно-этнографического ансамбля адыгского аутентичного стиля песнопения и инструментальной музыки «Жъыу» (г. Майкоп), созданного в 2005 году как результат тридцатилетней экспедиционной, теоретической и практической работы его руководителя Замудина Леловича Гучева. Коллектив за годы функционирования сформировал оригинальную методологию работы с фольклорным наследием, не имеющую прямых аналогов на Северном Кавказе.

Ансамбль «Жъыу» ознаменовал собой появление в адыгской фольклорной культуре целого направления, нацеленного на возрождение и развитие исполни-

тельской традиции, однако в фольклористическом адыгovedении нет специальных исследований, посвящённых истории возникновения, методическим принципам и художественной практике ансамбля. За исключением статей М. М. Паштовой (2), имеющиеся публикации носят преимущественно справочный, публицистический характер и не дают системного представления о феномене коллектива. В этой связи особую ценность приобретают устные свидетельства непосредственных участников описываемых процессов – носителей живого знания о той «неинституционализированной» стадии ревитализации адыгского фольклора, которая протекала на рубеже 1980–2000-х годов и не получила адекватной фиксации ни в науке, ни в официальных документах.

Цель доклада – представить целостный анализ деятельности ансамбля «Жъыу» как инновационной модели актуализации культурного наследия, выявить его генезис, принципы функционирования и основные формы репрезентации традиции в современном социокультурном пространстве. В качестве источниковой базы использованы материалы из личного архива руководителя «Жъыу» З. Л. Гучева, информация, собранная методом включённого наблюдения в процессе многолетнего творческого и методического контакта с коллективом (с 2005 по настоящее время), а также результаты критического анализа профессионального опыта автора, включающего педагогическую деятельность в сфере фольклорного образования, телевизионную работу и непосредственное участие в становлении ансамбля.

В отечественной и зарубежной фольклористике устоялось разграничение «первичного» (аутентичного, бытового) и «вторичного» (сценического, обработанного) фольклора. Однако деятельность «Жъыу» демонстрирует необходимость введения третьей категории – научно-реконструкторского фольклоризма, основными признаками которого являются: отсутствие прямой устной преемственности с традиционными носителями, компенсируемое глубоким архивно-полевым исследованием; реконструкция не только звукового текста, но и инструментария, манеры звукоизвлечения, коммуникативного контекста и поведенческого кода; принципиальный отказ от академической постановки голоса и фиксированной аранжировки в пользу вариативности и импровизационности; сознательная архаизация как эстетическая и этическая программа (1: 52).

Феномен «Жъыу» демонстрирует принципиально новую модель трансляции фольклора в условиях разрыва межпоколенческой передачи – не через формальное образование и не через массовую культуру, а через добровольное «вхождение в традицию» на основе исследовательского усилия, личной идентификации и коллективного творческого акта. Этот опыт представляет значительный интерес для сохранения и актуализации нематериального культурного наследия различных народов Евразии, сталкивающихся со сходными вызовами глобализации и урбанизации.

Литература

1. Вишневская Л. А. Фольклорно-этнографический ансамбль «Жъыу» как феномен современной адыгской культуры // Культура и образование. 2013. № 4. С. 50–55.
2. Паштова М. М. Ансамбль адыгского аутентичного стиля песнопения и инструментальной музыки «Жъыу». Майкоп: Качество, 2008. 28 с.

II.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Коллекции, коллекционеры, исследователи



Деменова Виктория Владимировна
(Екатеринбург, Россия)

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения Уральского Федерального университета имени Первого Президента России Б. Н. Ельцина, директор департамента искусствоведения, культурологии и дизайна УрФУ

Demenova Victoria V.
(Ekaterinburg, Russia)

Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Art History and Museum Studies at the Ural Federal University, Director of the Department of Art History, Cultural Studies, and Design at the Ural Federal University

Уральские частные коллекции искусства буддизма: особенности формирования

Ural Private Collections of Buddhist Art: the Specifics of Their Formation

The report is devoted to the analysis of the sources that contributed to the formation of private collections of Buddhist art in the Urals from the late 19th century to the present day. The Urals are considered as a territory that did not have close ties with the Buddhist regions of Russia and major art markets of Buddhist art, but it still served as a place where the process of accumulation took place.

Коллекционирование произведений искусства буддизма на Урале – территории, не имеющей границ со странами Востока или буддийскими регионами России, – представляет собой интересный объект искусствоведческих исследований. Его начало довольно типично для истории создания коллекций в отечественной региональной аристократической и купеческой среде конца XIX в., развитие в XX в. представляет собой абсолютно уникальный случай, связанный с «репрессированной бронзой» периода Великой Отечественной войны, а современный этап показателен с точки зрения формирования интереса у частных коллекционеров России к искусству буддизма с середины 1990-х гг.

Так или иначе, все крупные музейные собрания искусства буддизма в европейских странах и России на этапе своего создания на рубеже XIX–XX вв. являлись частными коллекциями, которые формировались благодаря нескольким факторам: торговым отношениям, научным исследованиям и постепенному интересу к искусству в целом, который подогревался и усилившейся торговлей со странами Востока, и постепенно формирующимся знанием о культуре буддийских регионов Азии в целом.

Для России, всегда занимавшей особое геополитическое положение между Европой и Азией, это время также характеризовалось научно-исследователь-

ским вниманием к собственным буддийским регионам (прежде всего, Бурятии и Калмыкии).

Случаи частного коллекционирования на Урале в рассматриваемый период связаны с двумя именами: купцом первой гильдии Семеном Андреевичем Чирковым (1847–1906) и сотрудником Министерства иностранных дел в Санкт-Петербурге Станиславом Альфонсовичем Поклевским-Козелл (1868–1937), отцом которого был знаменитый уральский промышленник Альфонс Фомич Поклевский-Козелл (1809–1890).

Восточное собрание туринаского купца С. А. Чиркова, сделавшего свое состояние на чайной торговле и имевшего недвижимость в Харбине и Ханькоу, сложилось, скорее, как дань моде, и немногочисленные буддийские изображения не представляли специального интереса (1; 2). Что касается первоначального состава коллекции С. А. Поклевского-Козелл, на сегодняшний день о нем говорить трудно, но она явно носила специализированный характер, и сегодня составляет основу собрания буддийской бронзы Свердловского областного краеведческого музея (далее – СОКМ).

Середину XX столетия сложно назвать периодом складывания частных коллекций, тем более буддийского искусства на Урале. Однако, события периода Великой Отечественной войны и прибытие в 1943 г. на уральские заводы для переплавки буддийской бронзовой скульптуры стали своеобразным стимулом к тому, что образцы буддийской пластики стали попадать в единичных экземплярах в семьи уральцев, формируя, в том числе устойчивый интерес к этой проблематике уже в следующий период – в 1990-е гг. (3).

В постперестроечное время и первые десятилетия XXI в. открылись новые легальные возможности пополнения частных собраний.

Два интересных и качественных частных собрания буддийского искусства Олега Петровича Малахова (Челябинск) и Алексея Владимировича Глазырина (Екатеринбург) свидетельствуют об изменении глубины интереса коллекционеров к данному вопросу. Собрания обоих коллекционеров не раз участвовали в крупных выставочных проектах, что позволяет говорить о сформированном в регионе устойчивом интересе к коллекционированию произведений искусства Востока и, в частности, искусства буддизма. Наиболее обширно сакральная живопись буддизма (тхангка), металлическая скульптура и ритуальные предметы Тибета, Непала, Китая, Монголии и Бурятии XVIII – начала XX в. были представлены на выставке «Свой Восток. Буддийское искусство XIV–XX вв. из музейных и частных собраний», состоявшейся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств в 2018 г. (4).

Опыт многочисленных экспертиз буддийской скульптуры из локальных частных собраний Екатеринбурга и других городов Урала, проведенных на базе Лаборатории и экспертизы и реставрации УрФУ, свидетельствует о том, что список современных коллекционеров, имеющих небольшие собрания буддийской пластики, со временем может быть значительно расширен.

Литература

1. Гусева А. В., Деменова В. В. История коллекционирования искусства Востока: выявление собраний чаеоторговцев в коллекциях региональных музеев России // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова. СПб.: НП-Принт, 2019. Вып. 9. С. 778–788.

2. Деменова В. В., Гунба С. Т. Судьба восточной коллекции туринаского купца С. А. Чиркова в революционные и послереволюционные годы // Человек в мире культуры. 2017. № 2–3. С. 56–60.

3. Деменова В. В., Ванеян Е. С. Спасенные от переплавки: коллекция буддийской металлической скульптуры ГМИИ им. А. С. Пушкина // Искусствознание. 2022. (№ 3). С. 140–156.

4. Елихина Ю. И., Деменова В. В., Винокуров С. Е. Свой Восток. Буддийское искусство XIV–XX веков из музейных и частных собраний: научный каталог выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств / под общ. ред. З. Ю. Тауровой. Екатеринбург: ЕМИИ, 2018. 112 с.



Гушина Елена Геннадьевна

(Казань, Республика Татарстан, Россия)

кандидат исторических наук, доцент кафедры археологии и этнологии Института международных отношений, истории и востоковедения Казанского (Приволжского) федерального университета

Guschina Elena Gennadiyevna

(Kazan, Republic of Tatarstan, Russia)

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Archaeology and Ethnology Institute of International Relations, History and Oriental Studies Kazan (Volga Region) Federal University

**Русские дореволюционные коллекции в музеях Казани:
история собирания, экспонирование и актуализация¹**

**Pre-Revolutionary Russian Collections in Kazan Museums:
History of Acquisition, Exhibition, and Promotion²**

The article examines the historical aspects of the formation and the problems of modern scientific actualization of funds on traditional Russian culture in the museum environment of Kazan. The author analyzes the specifics of the development of museum affairs in the Kazan Governorate in the 19th century, emphasizing that the initial orientation of the Kazan Imperial University towards the “Eastern” vector of ethnography constrained the systematic collection of materials on the Russian population of the region. A turning point of the post-reform period was the creation of the Museum of Native Lore (Otechestvovedenie) and the opening of the Kazan City Scientific and Industrial Museum in 1895. The paper reveals the key role of private collecting in saving “vanishing folk art.” Particular attention is paid to the analysis of valuable acquisitions from the prominent domestic collector N. L. Shabel'skaya, as well as the unique collection of the Kazan merchant and patron V. I. Zausailov, which contains rare textile samples, costume complexes (sarafans, shugais), and wooden utensils of the mid-18th – mid-19th centuries. The author substantiates that an effective tool for overcoming this information deficit was the implementation in 2020–2023 of the large-scale project “Russian Collections in the Museums of Tatarstan,” supported by the Rais (Head) of the Republic of Tatarstan R. N. Minnikhanov. The study concludes that the publication of the final five-volume scientific reference catalog allowed not only for reconstructing the logic of funding acquisition and verifying unique exhibits but also for introducing a colossal array of material culture monuments into wide international scientific circulation for the first time.

Развитие музейного дела в Казанской губернии в XIX в. напрямую связано с Казанским университетом. Именно там появились первые музеи, открывавшие двери для публики в праздничные дни, и действовали научные общества, члены которых ратовали за создание в Казани общедоступного публичного музея. Однако специфика развития этнографической науки в университете в первой половине XIX в., ориентированная преимущественно на изучение «восточных» народов, не способствовала формированию репрезентативных коллекций по традиционной культуре русского населения региона. Систематический сбор русских этнографических материалов начался лишь во второй половине XIX в. в Музее отечествоведения, что полностью соответствовало общероссийской повестке изучения и сохранения национального наследия. Русские этнографические фонды этого музея были представлены главным образом предметами декоративно-прикладного искусства: вышитыми

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 26-18-00117, <https://rscf.ru/project/26-18-00117/>

² The study was supported by the Russian Science Foundation grant No. 26-18-00117, <https://rscf.ru/project/26-18-00117/>

и ткаными полотенцами, разнообразными по форме и технике исполнения головными уборами, а также народными куклами (1: 1282–1284).

Долгое время эти коллекции оставались не атрибутированными из-за отсутствия информативной учетно-регистрационной документации. В последние годы нами было обращено пристальное внимание на анализ истории формирования данных собраний и изучение их предметного состава. В результате проведенного исследования удалось установить личности собирателей и дарителей, реконструировать логику комплектования фондов, а также провести атрибуцию самих экспонатов. Особый интерес представляет наследие именитой собирательницы «русской старины», народного костюма и текстильного искусства Н. Л. Шабельской. В 1890–1891 гг. она пожертвовала в Музей отечествоведения ценное собрание отдельных элементов женского костюма Тульской и Рязанской губерний, а также образцы кружева, вышивки и женские головные уборы из различных регионов России (2: 83). Вместе с тем данный комплекс предметов никогда не экспонировался как самостоятельная персональная выставка: лишь головные уборы включались в постоянную экспозицию музея либо представлялись на выставках как часть коллекций по русским.

Становление публичного музейного пространства в Казани началось в 1895 г. с открытием Городского научно-промышленного музея. Первые поступления по русской этнографии сформировались за счет даров и закупок у местных собирателей еще в дореволюционный период. Особый интерес среди них представляет коллекция крупного казанского купца первой гильдии, банкира и мецената В. И. Заусайлова. Сформированный им комплекс предметов включает раритетные образцы женского костюма (в том числе сарафаны и шугай), старинные головные уборы, ювелирные украшения, а также бытовую утварь (прялки, шкатулки, пряничные доски и т.п.) (3). Данные памятники, датируемые периодом с середины XVIII по середину XIX в., представляют собой уникальный этнографический материал и обладают неоспоримым художественным значением. Отдельные предметы из этих коллекций в XX–XXI вв. экспонировались в постоянной экспозиции и на выставках, посвященных собирателям, народам Поволжья и декоративно-прикладному искусству.

Вместе с тем дореволюционные русские коллекции были во многом обособленными от академической деятельности, что напрямую сказалось на характере комплектования фонда. Поступления носили преимущественно репрезентативный характер, состояли из «праздничных» и эстетически привлекательных, обладающих большой художественной ценностью предметов. Подобный избирательный подход не позволил сформировать системные, целостные коллекции, способные объективно отразить как локальную специфику русского населения Волго-Уральского региона, так и русских в целом.

Как отмечалось ранее, исследовательский интерес к казанским музейным собраниям дореволюционного периода активизировался в последние годы. Во многом этот импульс был обусловлен реализацией в 2020–2023 гг. масштабного историко-этнографического проекта «Русские коллекции в музеях Татарстана». Данная инициатива Русского национально-культурного объединения осуществлялась во взаимодействии с Министерством культуры РТ и при поддержке Раиса Республики Татарстан Р.Н. Минниханова. Итогом работы стало издание пятитомного каталога (4–8). Значительную часть представленных предметов составили дореволюционные собрания казанских музеев. В современной научно-просветительской практике исследователи регулярно сталкиваются с проблемой некорректной репрезентации и интерпретации традиционного наследия, что неизбежно ведет к утрате или искажению его исконных смыслов. Выпуск данных каталогов позволил во многом нивелировать эту проблему. Издания успешно актуализировали колоссальный массив предметов из музейных хранилищ, которые ранее не были объектом популяризации, и тем самым предоставили специалистам и практикам надежную научно-документальную базу для достоверного воссоздания элементов русской культуры.

Литература

1. Гущина Е. Г., Титова Т. А., Мингалиев А. Х. Русские коллекции в собрании Музея отечествоведения Императорского Казанского университета // Былые годы. 2020. № 57(3). С. 1281–1289. DOI 10.13187/bg.2020.3.1281.
2. Гущина Е. Г. Этнографическое собрание Императорского Казанского университета: история формирования и развития // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. 2019. Т. 39, № 1–2. С. 1–255.
3. Национальный музей Республики Татарстан. Журнал «Описи»: «Центральный музей ТАССР. Этнографический отдел». № 439 (10662). Русские вещи первой половины XIX в., из коллекции Заусайлова В. И. 1900 г. 42 ед. хр.
4. Русские коллекции в музеях Татарстана. Том I. Сарафанные комплексы. Казань: ООО «Мир без границ», 2021. 256 с.
5. Русские коллекции в музеях Татарстана. Том II. Головные уборы и украшения. Казань: ООО «Мир без границ», 2021. 248 с.
6. Русские коллекции в музеях Татарстана. Том III. Декоративно-прикладное искусство. Художественная обработка металла, глины и дерева. Казань: ООО «Мир без границ», 2022. 256 с.
7. Русские коллекции в музеях Татарстана. Том VI. Декоративно-прикладное искусство. Узорное ткачество. Набивные ткани. Вышивка. Кружево. Казань: ООО «Мир без границ», 2022. 256 с.
8. Русские коллекции в музеях Татарстана. Том V. Народный костюм Казанского Поволжья конца XIX – первой половины XX в. Казань: ООО «Мир без границ», 2023. 248 с.



Валеев Рамиль Миргасимович
(Казань, Республика Татарстан, Россия),
*доктор исторических наук, профессор кафедры китае-
ведения и азиатско-тихоокеанских исследований,
Казанский (Приволжский) федеральный университет*

Valeev Ramil M. (Kazan, Republic of Tatarstan, Russia)
*Doctor of Historical Sciences, Professor at the Department
of Chinese Studies and Asia-Pacific Studies, Kazan
(Volga Region) Federal University*



Валеева Роза Закариевна
(Казань, Республика Татарстан, Россия),
*кандидат педагогических наук, доцент, декан факуль-
тета иностранных языков и межкультурной комму-
никации, зав. кафедрой иностранных языков в профес-
сиональной сфере, Казанский инновационный универси-
тет им. В. Г. Тимирязова*

Valeyeva Roza Z. (Kazan, Republic of Tatarstan, Russia),
*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Dean of the Faculty of Foreign Languages and Intercultural
Communication, Head of the Department of Foreign
Languages in the Professional Sphere, V. G. Timiryasov
Kazan Innovative University*

**Цифровой проект: «Коллекции няньхуа в фондах музеев Казани:
обзор, виды и символика»**

**Digital Project: “Nianhua Collections in Kazan Museums:
Overview, Types, and Symbolism”**

Chinese collections – including the «nianhua» (年画) holdings of the National Museum of the Republic of Tatarstan (NMRT), the State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan (SMFA RT), and the Ethnographic Museum of Kazan Federal University (EM KFU) – demonstrate diverse models of representing Chinese culture and art, shaped by the history of how the collections were assembled, the specific profiles of the institutions, and the scholarly and cultural objectives of the exhibitions.

The collections of Kazan «nianhua» (Chinese New Year woodblock prints) represent a unique historical and cultural heritage, reflecting the close ties between the Volga-Ural region and the cultures and spiritual worlds of Central and Eastern Asia—and Eurasia as a whole.

Plans are in place to prepare and create a digital catalog of museum «nianhua» collections, reflecting various aspects of Chinese material and spiritual culture.

Китайские собрания, в том числе коллекции *няньхуа* (年画) Национального музея Республики Татарстан (НМ РТ), Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ) и Этнографического музея Казанского фе-

дерального университета (ЭМУ КФУ) демонстрируют разные модели репрезентации китайской культуры и искусства, обусловленные историей комплектования, профилем учреждений, научными и культурными задачами экспозиций.

Эти музейные институты Республики Татарстан и России занимают особое место как известные государственные региональные центры, в которых разнообразные китайские коллекции и предметы функционируют в рамках более широкого исторического, общественного и культурного пространства и музейной деятельности.

Сегодня в уникальном китайском собрании Национального музея Республики Татарстан (НМ РТ) хранится 41 коллекционный предмет, связанный с феноменом *няньхуа*. В Этнографическом музее Казанского Федерального университета сохранилось 30 экспонатов *няньхуа*, связанных разнообразными сюжетами классических литературных произведений, легенд, мифов, религиозными и символично-благопожелательными и житейского содержания. В Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан также представлен оригинальный комплекс 17 народных картин. Эти китайские оригинальные художественные коллекции относятся к XIX – началу XX в.

Коллекции казанских *няньхуа*, посвященные китайскому народному художественному искусству, являются уникальным историко-культурным наследием и результатом тесных контактов Волго-Уральского пространства с культурами и духовным миром Центральной и Восточной Азии и в целом Евразии.

В перспективе планируется подготовить и создать цифровой каталог музейных коллекций *няньхуа*, отражающий разные сферы китайской материальной и духовной культуры. Цель каталога – комплексное представление образов и символики *няньхуа*, их особенностей в сравнении с собраниями ведущих музеев России (Эрмитаж, Кунсткамера, Музей Востока, Музей истории религии), освещение вклада казанских ученых и просветителей, коллекционеров, исследование феномена музейных художественных предметов как носителей традиционной культуры народов России, Монголии и Китая, взаимодействия России и евразийского мира.



Сарьян Рузан Лазаревна (Ереван, Армения)

кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института искусств Национальной Академии Наук Республики Армения

Sarian Ruzan L. (Yerevan, Armenia)

PhD in Philology, Senior Researcher at the Institute of Arts of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia

**Собирательская деятельность Мартироса Сарьяна
как самостоятельное направление его культурных инициатив**

**Martiros Sarian's Collecting Activities
as an Independent Dimension of His Cultural Work**

For the first time, the article focuses on Martiros Sarian's collecting activities, particularly his personal art collection, which subsequently became part of the holdings of his House-Museum, as well as his active involvement in enriching the collection of the First Art Museum of Armenia (now the National Gallery of Armenia) with works by Russian and Armenian artists. Particular attention is given to epistolary sources, which make it possible to clarify the scope and extent of this activity.

Мартирос Сарьян – художник, сумевший органично воплотить в своем творчестве встречу культурных традиций Востока и Запада. Интерес к Востоку и его древнейшей культуре проявился в его творчестве достаточно рано, но с особой силой зазвучал в произведениях 1910-х годов, после путешествий в Турцию, Египет и Персию. Этот интерес нашел отражение не только в художественном наследии Сарьяна, но и в его собирательской деятельности. Во время путешествий художник приобретал предметы художественной культуры, часть которых передал в Первый художественный музей Армении (ныне Национальная галерея Армении).

Целую коллекцию египетских масок и ушебти, а также персидскую миниатюру Сарьян подарил музею. Некоторые предметы, особенно дорогие ему, он сохранил в своем собрании. Сегодня они хранятся и экспонируются в Доме-музее Мартироса Сарьяна в Ереване. Среди них – египетская маска, вырезанная из пальмового дерева. Художник неоднократно изображал ее в известных произведениях, в том числе в картинах «Египетские масти» (1911), «Египетские маски» (1915), «Моя семья» (1929), «Автопортрет с маской» (1933) и «Портрет Катаринэ Сарьян» (1963). В контексте творчества Сарьяна этот предмет приобрел значение своеобразного символа вечной жизни.

В мастерской Сарьяна хранится также «Портрет персидского принца», относящийся к кадджарской школе живописи. Художник включил его в композицию портрета своей жены «Лусик Сарьян» (1924), который, к сожалению, не сохранился: он сгорел в трюме корабля «Фрижи» в Стамбульском порту среди парижских работ, возвращавшихся из Парижа в Батуми. Кроме перечисленных экспонатов, в Доме-музее хранятся предметы персидского прикладного искусства – вазы, образцы тканей и др.

Сарьян заботился не только о сохранении собственного собрания, но и об обогащении музейных коллекций Армении. Благодаря его усилиям и непосредственному участию из Музейного фонда СССР Первому художественному музею Армении были переданы произведения И. Репина, В. Серова, В. Поленова, А. Головина

и К. Коровина. В частности, речь идет о картинах «Женщина с рыжими волосами» (1898) И. Репина, «Портрет госпожи Н. в черном платье» (1895) В. Серова, «Пейзаж с мечетью» (1876) В. Поленова, «Розы» А. Головина, «Розы» (1908) К. Коровина и «Портрет актрисы Е. В. Позоевой» (1914–1915). Эти сведения содержатся в письмах Сарьяна от 8 и 9 июня 1926 года, адресованных искусствоведу, директору Первого художественного музея Рубену Дрампяну. В письме от 9 июня художник уточняет: «Кроме тех шести работ, о которых я Вам писал, обещали дать еще одного Левитана» (1: 320).

В письме от 10 июня 1926 года Сарьян пишет Дрампяну: «Из музейного фонда Вам пошлют семь живописных и девять гравюр, в общей сложности 16 предметов, отсюда пошлют прямо на адрес музея наложенным платежом: в Ереван вещи придут до 20 июля, потому что упаковщик вернется из отпуска 15. Я распорядился, чтобы отправили большой скоростью» (перевод с армянского языка Р. Сарьян) (1: 321). Таким образом, помимо шести живописных работ, о которых Сарьян писал в первом письме, музею удалось получить также произведение Левитана. Как удалось установить, это был пейзаж «Лодка у берега».

Значимым эпизодом деятельности Сарьяна стало и его содействие передаче в 1929 году из посольства СССР в Риме в Армению произведения Вардкеса Суренянца «Саломея» (1907).

Особое место среди источников, раскрывающих собирательскую и музейную деятельность Сарьяна, занимают рукописи его писем, переданные семьей Сарьяна Дому-музею на временное хранение. Нами уже опубликованы два тома, третий подготовлен к публикации. Эти материалы содержат ценные сведения о художественной и культурной жизни эпохи и позволяют уточнить масштабы деятельности Сарьяна как собирателя, хранителя и посредника в формировании музейных коллекций. Его усилия во многом способствовали развитию и обогащению собраний Первого художественного музея Армении и Дома-музея Мартироса Сарьяна.

В настоящем исследовании впервые акцентируется именно собирательская деятельность художника как самостоятельное направление его культурной деятельности. Для Дома-музея М. Сарьяна это направление имеет и практическое значение. Следуя традиции, заложенной Сарьяном, Дом-музей продолжает расширять свое собрание, в том числе за счет приобретения документов, отражающих историю развития традиционной и академической культуры, а также материалов, связанных с российским культурным наследием за рубежом.

Особую ценность представляют письма известных деятелей русской культуры, адресованные Мартиросу Сарьяну и в большинстве своем до сих пор не опубликованные. Среди них письма художников Павла Кузнецова и Елены Кузнецовой-Бейбутовой, Николая Ульянова, Игоря Грабаря, художественного критика Павла Эттингера, композитора Дмитрия Шостаковича, искусствоведа Александра Каменского, известного ленинградского коллекционера Казимиры Басевич и многих других. Введение этого богатейшего материала в научный оборот позволит выявить новые факты, характеризующие не только жизнь и творчество Мартироса Сарьяна, но и культурную среду его современников.

Литература

1. Сарьян М. С. Письма (1908–1928) / сост., автор предисловия и комментариев Р. Сарьян. Ереван: Тигран Мец, 2002. 596 с. (на армянском языке).



**Доспанов Октябрь Турганбаевич
(Нукус, Республика Узбекистан)**

*кандидат исторических наук, заведующий отделом
археологии Государственного музея искусств Кара-*
калпакстана им. И. В. Савицкого

**Dospanov Oktyabr T.
(Nukus, Republic of Uzbekistan)**

*Candidate of Historical Sciences, Head of the
Archaeology Department of the I. V. Savitskiy State
Museum of Arts of Karakalpakstan*

**Археология в музее искусств:
художественная ценность древнехорезмийского наследия
в собрании музея имени И. В. Савицкого**

**Archaeology in an Art Museum:
The Artistic Value of Ancient Khorezmian Heritage in the Collection
of the I. V. Savitsky Museum**

The article examines the specific features of the archaeological collection of the I. V. Savitsky State Museum of Arts of the Republic of Karakalpakstan. Particular attention is paid to the perception of an archaeological object simultaneously as a historical source, a material representation of culture, and a work of ancient art. Based on materials from Ancient Khorezm, the article demonstrates that the artistic expressiveness of form, ornamentation, plasticity, and manufacturing techniques allows archaeological artifacts to be regarded as part of the artistic heritage and organically integrated into the space of an art museum. Special attention is given to the role of the archaeological collection in the preservation and promotion of the historical and cultural heritage of the Southern Aral Sea region, as well as to the significance of the Khorezm Archaeological and Ethnographic Expedition and I. V. Savitsky in its formation.

Археологические коллекции традиционно воспринимаются прежде всего как источники исторической информации. Однако археологический предмет обладает значительно более широким содержанием. В нём одновременно соединяются сведения о времени, технологии, быте, мировоззрении и художественной культуре общества. Особенно показательно, когда археологические материалы хранятся не в специализированном археологическом музее, а в музее искусств.

Именно такая ситуация сложилась в Государственном музее искусств Каракалпакстана имени И. В. Савицкого. Здесь археологическая коллекция является частью художественного собрания и рассматривается не только с точки зрения археологии, но и как свидетельство художественного мышления древних обществ (3).

Возникает закономерный вопрос: почему археологические предметы Древнего Хорезма оказались частью художественного музея и каким образом они могут восприниматься как произведения искусства? Ответ связан с самой природой древнего предмета. Ныне имеющиеся в фондах археологии такие артефакты, как терракотовая статуэтка, керамический сосуд, ювелирное изделие, металлический предмет или декоративная скульптура, являются одновременно археологическим источником, историческим артефактом, предметом материальной культуры и результатом творческой деятельности человека (5: 412–417).

Археологический предмет как произведение искусства. Для древнего человека создание предмета повседневного или культового назначения нередко было связано с художественным осмыслением окружающего мира. Форма сосуда, пропорции, пластика фигурки, характер орнамента, сочетание материалов и техника обработки свидетельствуют не только о развитии ремесла, но и об эстетических представлении-

ях Хорезмийского общества, который был непосредственно связан с искусством сопредельных стран Востока и Запада. Об этом мы имеем большое количество примеров наших исследований на памятниках Южного Приаралья (4: 71–92).

Поэтому археологический предмет нельзя рассматривать исключительно как иллюстрацию исторического процесса. В нём присутствует самостоятельная художественная ценность. Керамический сосуд может рассказывать об уровне гончарного производства, но одновременно демонстрировать чувство пропорции и композиции мастера (9). Терракотовая фигурка является источником для изучения религиозных представлений, однако пластика, выразительность образа и особенности исполнения позволяют воспринимать её как произведение древней скульптуры (7: 47–54). Ювелирное изделие содержит информацию о технологии обработки металла и социальном статусе владельца, но вместе с тем представляет определённую художественную систему (10: 106–116).

Тем самым, размещение археологического материала в музее искусств не является случайностью. Напротив, художественный музей позволяет рассматривать древние артефакты в более широком культурном контексте – как результаты творческой деятельности человека и как часть истории искусства.

Формирование археологической коллекции музея. Формирование археологических фондов Государственного музея искусств Каракалпакстана непосредственно связано с деятельностью Хорезмской археолого-этнографической экспедиции (ХАЭЭ) и её последователей. Организация экспедиции и её многолетняя работа связаны с именем С. П. Толстова, исследования которого заложили фундамент систематического изучения древностей Хорезма.

Работа ХАЭЭ позволила собрать значительный комплекс материалов, характеризующих историю и культуру Южного Приаралья. В дальнейшем эти находки стали частью музейного собрания, превратившись из археологических артефактов в объекты научного хранения, экспонирования и культурной интерпретации (8).

Особое значение в этом процессе принадлежит И. В. Савицкому. Создавая музей, он стремился представить культуру региона не как совокупность разрозненных исторических фактов, а как целостный художественно-культурный процесс. Поэтому археологические и этнографические материалы органично вошли в структуру музейного собрания, наряду с произведениями профессионального и народного искусства. И. В. Савицкий обладал редкой способностью видеть художественную ценность там, где другие могли видеть лишь исторический документ. Благодаря этому музей стал пространством, в котором древнее, традиционное и современное искусство вступают в диалог (1).

Археология как часть художественного наследия. Особенно ярко художественный потенциал археологической коллекции проявляется на примере древней и средневековой керамики Хорезма. Эти предметы позволяют проследить не только развитие керамического производства, но и изменение художественных представлений, декоративных мотивов и композиционных принципов.

Многолетний сбор, систематизация и экспонирование археологических материалов сформировали целостное представление об археологическом наследии Южного Приаралья в широких хронологических рамках. При этом музейная экспозиция выполняет функцию своеобразной реконструкции культурной памяти: отдельный предмет связывается с археологическим памятником, исторической эпохой, технологией и художественной традицией.

Именно музей превращает археологическую находку в объект общественного знания. В фондах она сохраняется как научно документированный предмет, а в экспозиции становится средством визуального диалога современного человека с культурой прошлого.

Археологическая коллекция и сохранение культуры. В современных условиях значение археологических коллекций выходит далеко за рамки академического изучения прошлого. Они являются важнейшим инструментом сохранения исторической памяти и культурной идентичности. Для Южного Приаралья это имеет осо-

бое значение, поскольку археологические памятники и находки позволяют проследить длительную историю культурных процессов региона.

Коллекция музея хранит результаты труда нескольких поколений археологов, этнографов и музейных специалистов. Систематизация, каталогизация, научная атрибуция и реставрация предметов обеспечивают сохранность не только материальных объектов, но и информации, заключённой в них. Выставочная деятельность, образовательные программы и научные публикации делают археологическое наследие доступным широкой аудитории. Тем самым музей выполняет двойную функцию: сохраняет предмет и одновременно сохраняет знания о культуре, которая его создала.

В этом контексте важен вклад исследователей Т. А. Жданко и Е. Е. Неразик (2; 6: 14–20) в изучение традиционной культуры народов Приаралья. Связь археологических, этнографических и художественных материалов позволяет рассматривать культуру региона как непрерывный исторический процесс, в котором древние традиции находят отражение в последующих формах искусства.

Коллекция Государственного музея искусств Каракалпакстана имени И. В. Савицкого представляет собой особый тип музейного наследия, где археология и искусство не противопоставляются, а взаимно дополняют друг друга. Археологический предмет в художественном музее следует рассматривать одновременно как исторический источник, материальный артефакт, результат ремесленного и художественного творчества и объект культурной памяти. Его художественная ценность определяется не только эстетическими качествами, но и способностью раскрывать мировоззрение, художественный язык и творческий потенциал древнего общества. Именно в этом заключается особенность археологической коллекции музея Савицкого. Она сохраняет не только материальные свидетельства прошлого, но и художественную память Древнего Хорезма. Благодаря деятельности археологов, музейщиков и исследователей эти предметы продолжают жить в новом культурном пространстве, становясь источником научного знания, эстетического восприятия и формирования исторического сознания.

Таким образом, археология в музее искусств может рассматриваться как одна из форм сохранения и репрезентации художественной культуры, связывающая древнее наследие с современным обществом.

Литература

1. *Бабаназарова М. М.* Игорь Савицкий: художник, собиратель, основатель музея. Лондон: Silk Road Publishing House, 2011. 80 с.
2. *Богословская И. В.* У моря барханов, на земле такыров: сборник воспоминаний о Т. А. Жданко. Ташкент: Изд. журнала «San'at», 2021. 320 с.
3. Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан имени И. В. Савицкого: Каталог / сост. Г. Ж. Изентаева, В. Н. Ковреин. Ташкент, 2018. 146 с., ил.
4. *Доспанов О. Т.* О некоторых результатах раскопок Джанпык-калы в 1987–1989 гг. // Новые открытия в Приаралье. М., 1991. Вып. 2. С. 71–92.
5. *Доспанов О. Т.* Пути формирования археологической коллекции и её роль в становлении музейного дела в Республике Каракалпакстан (на примере отдела археологии ККГМИ им. И. В. Савицкого) // O'zbekistonda tarixiy manbashunoslikning dolzarb masalalari [Matn]: xalqaro ilmiy-amaliy anjumandagi maqolalar t'oplami. Toshkent, 2024. B. 412–417.
6. *Доспанов О. Т.* Елена Евдокимовна Неразик (памяти археолога исследователя) // Muzeyshunoslik xxi asrda: tadqiqotlar, n'analar va innovatsiya xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya to'plami. Toshkent, 2024. С. 14–20.
7. *Доспанов О. Т., Боймирзаев С. Б., Сафаев М. М.* Терракотные статуэтки из городища Большой гульдурсун: искусство и социальные процессы Правобережного Хорезма // Журнал Белорусского государственного университета. История. 2026. № 1. С. 47–54.
8. *Доспанов О. Т.* Голос древностей Хорезма: археология, музей, культура. Ташкент, 2026. 180 с.
9. *Неразик Е. Е.* Новые материалы по гончарному ремеслу в древнем Хорезме // Вестник Каракалпакского филиала Академии наук Узбекской ССР. 1968. № 2. С. 55–61.
10. *Неразик Е. Е.* Сельское жилище в Хорезме (I–XIV вв.). Из истории жилища и семьи. Археолого-этнографические очерки. М.: Наука, 1976. 254 с.: ил. (Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции; Т. IX).



Гучев Замудин Лелович

(Майкоп, Республика Адыгея, Россия)

народный художник Республики Адыгея, дипломант Российской академии художеств, член Союза художников России, преподаватель высшей квалификации фольклорного отделения Адыгейской республиканской детской школы искусств им. К. Х. Тлецерука.

Guchev Zamudin L.

(Maykop, Republic of Adygea, Russia)

Peoples Artist of the Republic of Adygea, diploma winner of the Russian Academy of Arts, member of the Union of Artists of Russia, the teacher of the Folklore Department of the Adyghe Republican Childrens School of Arts named after K. Kh. Tletseruk

Монография-каталог «Адыгские (черкесские) циновки» как инструмент систематизации и сохранения исчезающего материального наследия Евразии

Zamudin Guchev's Monograph-Catalog «Adyghe (Circassian) Mats» as a Tool for Systematizing and Preserving of Vanishing Material Heritage of Eurasia

The publication analyzes the scientific, historical, and cultural value of the monograph-catalog “Adyghe (Circassian) Mats” by Z. L. Guchev, Honored Artist of the Republic of Adygea. The work is examined as the first fundamental study in Caucasian studies to systemize a unique layer of the vanishing material heritage of the Circassians. Special attention is paid to the author's methodology, which brought into scientific circulation more than 400 woven artifacts (puabla/arzhen, haga) from leading Russian museums and private collections. The paper reviews the technological features of vertical weaving, the semiotics of geometric ornament, traditional three-color palette, and the domestic typology of mats recorded in the catalog. It is concluded that the monograph is of great practical importance as a methodological baseline for preserving ethno-cultural traditions and integrating them into modern ecological design.

В эпоху глобализации и унификации культуры проблема утраты уникальных этнических ремесел стоит особенно остро. Традиционное черкесское плетение художественных циновок (*n1yablэ/арджэн, хъагъэ*), изготовленных из болотного растения рогозы и соломы, долгое время оставались малоизученной областью кавказской этнографии из-за отсутствия единой источниковой базы. Выход в свет фундаментальной монографии-каталога устраняет эту лакуну, вводя в академический оборот масштабный пласт систематизированных данных (4).

Автор ставит перед собой задачу анализа памятников традиционного адыгского (черкесского) искусства плетения циновок и их актуализации. В основу работы положен сравнительный анализ этнографических источников, метод систематизации и классификации материальной культуры (2), а также анализ результатов полевых экспедиций и фондовой работы автора книги.

В ходе исследования установлено, что впервые монография объединила более 400 подлинных образцов адыгских художественных циновок, датируемых периодом с конца XVIII века до наших дней, из коллекций Российского этнографического музея, Национального музея Республики Адыгея, региональных музеев Северного Кавказа, зарубежных и частных архивов. В работе научно верифицированы и описаны четыре ключевых аспекта промысла:

1. *Технологический*: реконструировано устройство традиционных видов вертикальных станков для плетения (*ший пкъо, n1yablэ хъупкъ, пхъэзыф1эбдзэ, хъагъэ хъупкъ*) (1: 38–43). Зафиксированы процесс заготовки и обработки растительного сырья рогоза, соломы и конопли, принцип плетения и технические особенности орнаментального наполнения изобразительного поля циновок.

2. *Функциональный*: проведена типология изделий (настенные (декоративные), напольные (теплоизоляционные), молитвенные, свадебные, погребальные циновки).

3. *Композиционный*: проведена классификация ныне существующего массива циновок по их размерам, форме, используемым материалам, технике исполнения, цветовой гамме и типам орнаментальных композиций (технический, ленточный, сетчатый, розетчатый, предметный, астральный, комбинированный).

4. *Семиотический*: доказана системность геометрического орнамента и строгой трехцветной колористики циновок (золотистый, черный, красный) как сакрального текста культуры. Впервые исследован термин *гухьэр*, свидетельствующий о связях адыгского орнаментального искусства с древними центрами восточного ковроткачества (1: 55–58).

Данный труд является качественным переходом от фиксации разрозненных артефактов к их строгой научной паспортизации. Монография не только возвращает неатрибутированным музейным экспонатам их культурный контекст, но и служит практическим пособием для интеграции экологических технологий древнего адыгского (черкесского) дизайна в современное декоративно-прикладное искусство (3).

Литература

1. Гучев З. Л. Адыгские (черкесские) циновки. Майкоп: Качество, 2025. 580 с., ил.
2. Дмитриев В. А. Адыгские циновки в классификационном ряду циновок Кавказа // Гучев З. Л. Адыгские (черкесские) циновки. Майкоп: Качество, 2025. С. 5–8.
3. Кушу А. Г. Художественные средства декоративного оформления адыгских циновок // Читая книгу жизни: очерки, статьи и этюды об искусстве. Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2000. С. 8–30.
4. Царева Е. Г. Монография З. Л. Гучева «Адыгские (черкесские) циновки» как исторический источник // Гучев З. Л. Адыгские (черкесские) циновки. Майкоп: Качество, 2025. С. 9.



Ахметзянов Камил Габдульнурович
(Санкт-Петербург, Россия)

кандидат философских наук, независимый исследователь, автор Многокомпонентной концепции художественной лаборатории (МКХЛ)

Akhmetzyanov Kamil G.
(Saint Petersburg, Russia)

Candidate of Philosophical Sciences, Independent researcher, Author of the Multicomponent Concept of Artistic Laboratory (MKHL)

**Художественная лаборатория семьи Рерихов:
процессуальный подход и опыт атрибуции частного собрания**

**The Roerich Family Artistic Laboratory:
Processual Approach and Attribution Experience of a Private Collection**

The paper introduces the “artistic laboratory” as a processual system in art history, based on the author’s private collection of over 200 works by three generations of the Roerich family. A documented attribution case demonstrates a method of sequential verification. Special attention is paid to the newly discovered systematic artistic practice of George Roerich. The methodology combines traditional art-historical methods with ultraviolet photography for studying Eurasian cultural heritage.

Современное искусствознание переходит от анализа завершённого произведения к исследованию процесса его формирования. Публикация архивов создаёт условия для этого перехода, однако существующий теоретический аппарат не всегда позволяет описывать художественное творчество как процессуальную систему (2: 24).

В настоящем исследовании обосновывается понятие «художественная лаборатория» – система формирования, развития и материального воплощения художественной идеи. Источниковой базой послужило частное собрание автора, включающее свыше 200 произведений и подготовительных материалов Н. К., Ю. Н. и С. Н. Рерихов, ранее не подвергавшееся систематическому изучению. Впервые вводится в научный оборот факт систематической зрелой художественной практики Юрия Рериха, содержательно связанной с его научным трудом «Звериный стиль у кочевников Северного Тибета» (4: 7): лист с изображением скелета рептилии, ящерицы и зайца представляет собой прямую художественную иллюстрацию к данному исследованию.

Особого внимания заслуживает разработанная в исследовании методология атрибуции, продемонстрированная на конкретном случае. Крупноформатное произведение из собрания, композиционно близкое произведениям карельского периода Н. К. Рериха, было первоначально ошибочно отождествлено с известной по частной коллекции работой. Последовательная проверка – сопоставление с независимо опубликованными данными о картинах «Ждут» (1917) и «Ждущая» (1941) – обнаружила несовпадение метрических характеристик, что исключило версию прямого тождества. Обращение же к точному композиционному описанию, приведённому Л. В. Короткиной применительно к картине «Вечное ожидание» (1917), позволило обоснованно уточнить атрибуцию (1: 84). Данный случай демонстрирует принцип, применяемый последовательно: разграничение установленного факта, обоснован-

ной тенденции и предварительного наблюдения – принцип, сближающий предложенную методологию с источниковедческой критикой исторической науки (2: 112).

Научная новизна работы определяется разработкой целостной модели художественной лаборатории (МКХЛ) и формулировкой семи законов её функционирования. На материале серии «Меч Гэссер Хана» документирована и содержательная связь научной датировки эпоса о Гэсэре, предложенной Юрием Рерихом, с художественным воплощением этого образа в творчестве его отца (3: 461).

Практическая значимость работы заключается в разработке методологии атрибуции частных собраний, применимой в музееведении и экспертной деятельности, открывающей перспективы для изучения художественных династий и актуализации культурного наследия Евразии.

Литература

1. *Короткина Л. В.* Николай Константинович Рерих: альбом. СПб.: Художник России; Золотой век, 1996. 192 с.
2. *Прокофьев В. Н.* Об искусстве и искусствознании: Статьи разных лет. М.: Советский художник, 1985. 304 с.
3. *Рерих Н. К.* Сорок лет // Рерих Н. К. Листы дневника: в 3 т. 2-е изд. М.: Международный Центр Рерихов, 1999. Т. 2. С. 460–461.
4. *Рерих Ю. Н.* Звериный стиль у кочевников Северного Тибета. М.: Международный Центр Рерихов, 1992. 40 с.
5. *Шапошникова Л. В.* Величие и трагедия Николая Рериха. М.: Международный Центр Рерихов, 2000. 650 с.



**Бакалдина Елена Вячеславовна
(Санкт-Петербург, Россия)**

кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов

Bakaldina Elena V.

(Saint Petersburg, Russia)

Candidate of Historical Science, leader researcher of The St. Petersburg Roerich family Museum and Institute

**Несостоявшаяся закупка Русским музеем коллекции этюдов А. А. Иванова,
принадлежавших М. П. Боткину**

**The Russian Museum's failed purchase of a collection of sketches by A. A. Ivanov that
belonged to M. P. Botkin**

The collection of the renowned artist, collector, and public and commercial figure M. P. Botkin (1839–1914) included sketches and drawings by Alexander Andreevich Ivanov (1806–1858). The Russian Museum wanted to acquire this unique collection. Negotiations continued throughout 1916 and 1917, but the museum's lack of funds did not result in a purchase.

В собрании известного художника, коллекционера, общественного деятеля Михаила Петровича Боткина (1839–1914) была коллекция этюдов и рисунков Александра Андреевича Иванова (1806–1858). С. П. Яремич писал о ней: «Этот отдел Музея [М. П. Боткина] тем более драгоценен, что, за исключением Румянцевского Музея и Третьяковской галереи, нет другого места, где можно изучать этого нашего крупнейшего художника» (2: 64).

М. П. Боткин осознавал, что нигде в Петербурге, включая Русский музей, такой подборки произведений А. А. Иванова нет. На момент создания Русского музея в нём находились только две работы А. А. Иванова – «Братья Чернецовы во время путешествия по Волге в 1838 году» и «Явление воскресшего Христа Марии Магдалине», обе написанные масляными красками, а также несколько акварельных работ, в том числе «Жених, покупающий кольцо для невесты». Однако столь малое количество ивановских работ не побудило Боткина, члена комиссии по выбору картин для Русского музея (16: 286; 6: 10; 17: 73), подарить что-нибудь из своего собственного собрания, хотя некоторые другие произведения искусств он пожертвовал музею (10: 57).

Вопрос о закупке этой коллекции был поднят вскоре после смерти М. П. Боткина (9: 64). В 1914–1917 годы периодически возникал вопрос о покупке Русским музеем боткинской коллекции этюдов А. А. Иванова. Великий князь Георгий Михайлович, обращаясь к вдове коллекционера – Е. Н. Боткиной, писал в 1916 году, что М. П. Боткин «неоднократно говорил мне и многим из служащих Музея о своём желании, чтобы его коллекция этюдов Иванова нашла место в Музее, причём Михаил Петрович указывал даже зал (XXII), который он считал наиболее подходящим для этой коллекции» (5: 10), а П. И. Нерадовский вспоминал, как его «подразнивал М. П. Боткин, говоря мне однажды, когда мы ходили с ним по залам музея: “Вот моё собрание Иванова вам очень надо бы включить в музей”» (13: 45 об).

Однако вразрез с этими словами о необходимости приобретения картин А. А. Иванова Русским музеем периодически музей отказывался от их покупок. Так было в 1903 году, когда А. А. Львова предлагала картину «Иосиф в темнице» за 5000 рублей (4: 115, 116).

В феврале 1916 года Русский музей обратился к вдове коллекционера с просьбой уступить музею собрание произведений А. А. Иванова. Е. Н. Боткина отвечала, что «при решении о продаже собрания она, прежде всего, сообщит об этом в Русский музей» (14: 37). Пролить свет на возможную причину задержки переговоров может фраза из письма от 15 августа 1916 года сотрудника Эрмитажа Я. И. Смирнова П. С. Уваровой, считавшего, что затруднения с продажей были из-за И. С. Остроухова, свойственника Боткиных, «имевшего в виду, с одной стороны, получить этюды эти для Москвы, а с другой – добыть некоторые вещи боткинского собрания для своей собственной коллекции» (12: 59 об).

Прошёл практически год, прежде чем Е. Н. Боткина решилась на продажу этюдов Иванова в Русский музей – она предложила приобрести коллекцию за 500 тысяч рублей с условием, чтобы вся сумма была выплачена «единовременно и немедленно по покупке собрания» (14: 37). Как писал П. И. Нерадовский, «по общему мнению истинных ценителей искусства, назначенная за собрание Боткина цена не может считаться преувеличенной» (5: 9, 11). Он не уточняет, кем были эти специалисты, но формулировка очень похожа на письмо из редакции журнала «Старые годы» (15: 435 об).

Однако у Русского музея не было таких денег, поэтому на заседании Совета музея 24 января 1917 года было решено просить денег у правительства (3: 5–5 об), но этого сделано не было, и на очередном заседании Совета музея 15 июля 1917 года П. И. Нерадовский снова «доложил, что он считает своевременным возбудить ходатайство перед Временным правительством о приобретении названных этюдов, в особенности ввиду того, что цены на них могут быть подняты спекуляцией. Уже по смерти М. П. Боткина цена возросла более чем вдвое; и владельцам собрания предлагали сумму, на 200 000 р. превышающую сумму, заявленную музеем вдовой М. П. Боткина в письме 12 января 1917 года» (3: 48). Эту задачу поручили М. В. Челнокову, уполномоченному комиссару Временного правительства над бывшим Министерством двора и уделов по делам Русского музея и свойственнику Боткиных, который обещал вести переговоры с ними об условиях приобретения этюдов, однако ему не удалось с ними встретиться (3: 48 об, 50), поскольку никого из семьи Боткиных в это время не было в столице.

На заседании совета Художественного отдела Русского музея 25 июля 1917 года заведующий П. И. Нерадовский в очередной раз доложил о необходимости приобретения для музея работ А. А. Иванова из боткинского собрания. Отдавая должное ценности собранной М. П. Боткиным коллекции, П. И. Нерадовский писал, что «в государственной сокровищнице русского искусства, в Русском музее, останется навсегда зияющий пробел, если в нём не будет представлен замечательнейший из русских художников А. А. Иванов, который по своему значению должен занимать первое место среди художников XIX века в картинной галерее музея» (14: 37 об).

15 сентября 1917 года было опубликовано сообщение, что Совет по делам искусств под председательством М. И. Ростовцева решил обратиться к управляющему министерством финансов с ходатайством о приобретении ивановской коллекции у наследников М. П. Боткина, и была создана особая комиссия в составе А. И. Таманова, М. И. Ростовцева и П. И. Нерадовского (11: 398).

Параллельно с решением вопроса о покупке ивановской коллекции вдова М. П. Боткина 22 апреля 1917 года сдала на хранение в Художественный отдел Русского музея 94 картины А. А. Иванова (1: 22; 7: 240). По договору семья должна была забрать вещи в течение года после заключения мира с Германией (8: 3 об), но этого сделано не было, и эти произведения А. А. Иванова из боткинской коллекции остались в Русском музее.

Литература и источники

1. АГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 1490.
2. Бенца А., Яремич С. Собрание Михаила Петровича Боткина // Художественные сокровища России. 1902. № 2. С. 23–66.
3. Ведомственный архив Государственного Русского музея (далее, ВА ГРМ). Ф. ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 10.
4. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 212.
5. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 706.
6. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 71.
7. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 354.
8. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. КПХО. Ед. хр. 2.
9. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1914. № 8. С. 64.
10. Журналы Императорской Академии художеств за 1895 год. СПб., 1896. 186 с.
11. Лапшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983. 495 с.
12. ОПИ ГИМ. Ф. 17. Оп. 1. № 570.
13. ОР ГРМ. Ф. 128. Оп. 1. Ед. хр. 20.
14. РГИА. Ф. 472. Оп. 50. Д. 1663.
15. РГИА. Ф. 788. Оп. 1. Д. 53.
16. РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1895 г. Лит. З. Д. 14 а.
17. Русский музей императора Александра III // Золотое Руно. 1907. № 10. С. 73.



Вятчина Мария Васильевна
(Казань, Республика Татарстан, Россия)
магистр социологии, независимый исследователь

Vyatchina Maria V.
(Kazan, Republic of Tatarstan, Russia)
MA in Sociology, independent researcher

**Выставка, которой не было:
музейная миссия Зелии Наттолл в Российскую империю (1896 г.)**

**The Exhibition That Never Happened:
Zelia Nuttall's Museum Mission to the Russian Empire (1896)**

This paper examines Zelia Nuttall's 1896 museum mission to the Russian Empire, commissioned by the University of Pennsylvania Museum, and the unrealized project of creating a "Russian exhibition." Drawing on archival correspondence, exhibition catalogues, and press materials, it reconstructs Nuttall's itinerary, networks, and collecting practices. The paper explores how gender, personal connections, and transnational academic networks shaped museum collecting and cultural exchange.

Данный доклад фокусируется на истории формирования музейных коллекций и академическом сотрудничестве между учеными Российской империи и Соединенных Штатов. В центре внимания – музейная миссия мексикано-американской исследовательницы Зелии Наттолл (1857–1933), которая по поручению попечителей Музея Университета Пенсильвании в Филадельфии посетила Российскую империю в 1896 году (13). Одна из попечительниц музея, египтолог Сара Стивенсон, получила приглашение на коронацию Николая II, но не смогла отправиться в такое долгое путешествие. Тогда члены музейного совета предложили организовать поездку Наттолл – молодую, но уже зарекомендовавшую себя как талантливый ученый исследовательницу, известную благодаря расшифровке ацтекского календаря (11) и кураторской работе на Всемирной выставке в Чикаго.

Доклад базируется на анализе писем, которые на протяжении всего путешествия Наттолл направляла в адрес музейного руководства и своих друзей (14). В настоящий момент эта коллекция документов доступна в цифровом виде на сайте архива. Помимо писем и финансовых отчетов, результатами этой поездки стала крупная коллекция музейных предметов (более 300 единиц), которые в течение нескольких лет добирались до Пенсильвании. К тому моменту сменился как состав попечителей, так и руководства. В результате целого стечения обстоятельств амбициозный проект по созданию в музее экспозиции о населении Российской империи (так называемой «российской коллекции») никогда не был реализован. Таким образом, многочисленные культурные артефакты финно-угорских, тюркских, славянских групп, а также фотографии и археологические находки никогда не были показаны публике и остаются практически неизвестными для исследователей и широкой аудитории.

В своем исследовании я реконструирую маршрут Наттолл по Российской империи и ту сеть контактов – как академических, так и дружеских – которую она выстроила и задействовала. Кроме визитов к коллегам в университетах и научных обществах в нескольких городах (Москве, Киеве, Санкт-Петербурге, Хельсинки,

Риге), исследовательница посетила две масштабных событийных площадки – Нижегородскую научную и промышленную выставку и Рижский археологический конгресс. Часть закупок для будущей музейной коллекции она совершила через антикварные магазины и частные собрания.

Опираясь на архивные документы, а также на опубликованные материалы о мероприятиях в Нижнем Новгороде и Риге – программы (4), каталоги (5; 10), путеводители (2; 10), газетные публикации (3; 9) – я анализирую модель коллекционирования и кураторские подходы Наттолл к отбору предметов для включения в музейный фонд. В частности, я смотрю на то, как выстраивались официальные отношения с институциями и как Наттолл включала персональные связи. Точкой входа в академические круги для Зелии стала графиня Прасковья Уварова (1840–1924), глава Императорского Московского Археологического общества (1; 12). Две ученые дамы познакомились в 1892 году в Испании на праздновании «400-летия открытия Нового света», о чем есть упоминания в мемуарах Уваровой (8: 166–167; 6).

Меня интересует, как преодолевались гендерные, культурные и языковые границы в ситуации транснационального музейного обмена. Поскольку женщины в США в этот период не имели доступа к университетскому образованию, Наттолл не занимала никакой официальной позиции в музее, от имени которого она действовала, что также могло сказываться на ее позиционировании. Отдельно я рассматриваю состав собранной коллекции и биографии конкретных артефактов: элементов традиционной одежды жителей разных регионов Российской империи, бытовых предметов и этнографических фотографий. В частности, я доказываю гипотезу, что предметы с Кольского полуострова, которые меценат Савва Мамонтов приобрел для Арктического (Северного) павильона на Нижегородской выставке и которые уже попадали в поле зрения исследователей (7), оказались в коллекции музея Университета Пенсильвании.

Литература и источники

1. Валькова О. Штурм цитадели науки. Женщины-ученые Российской империи. М.: Новое Литературное Обозрение, 2019.
2. Всероссийская промышленная и художественная выставка. Всероссийская выставка 1896 г. в Нижнем Новгороде: путеводитель: Город. – Ярмарка. – Выставка. Санкт-Петербург: Типография А.С. Суворина, 1896.
3. Городской дневник // Рижский вестник. 1896. 26 июля. (№ 164).
4. Известия X Археологического Съезда в Риге 1–15 августа 1896 г. Рига: Типография В. Ф. Геккера, 1896.
5. Латышская этнографическая выставка. Каталог Латышской этнографической выставки, устроенной по случаю X Археологического съезда в г. Риге в 1896 году. Рига, 1896.
6. Петрова О. С. Читая мемуары: личные связи и частные контакты А. С. и П. С. Уваровых с иностранными учеными (по воспоминаниям графини П. С. Уваровой) // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2016, № 3. С. 34–47.
7. Савицкий Е. Демоны в зоопарке: Современное искусство и колонизация Севера в России 1890-х годов // Новое литературное обозрение. 2017, № 2. С. 260–284.
8. Уварова П. С. Былое. Давно прошедшие счастливые дни. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2005.
9. Хроника // Книжный вестник. 1896. Вып. 13.
10. Catalog der Estnischen Ethnographischen Sammlung auf der Ausstellung des X. Archäologischen Congresses zu Riga. Dorpat: Druck von C. Mattiesen, 1896.
11. Grindle M. In the Shadow of Quetzalcoatl: Zelia Nuttall and the Search for Mexico's Ancient Civilizations. Harvard University Press, 2023.
12. McReynolds Louise. Praskovia Uvarova's Archeological Ambitions: Sex, Science, and Empire in Nineteenth Century Russia // The Russian Review. 2024. Vol. 83, № 3. P. 414.
13. Pezzati A. A Crowning Achievement: Zelia Nuttall in Czarist Russia. Expedition Magazine. 2000. Vol. 42, № 2.
14. PU-Mu. 1056. Boxes 1–2. Zelia Nuttall papers. Penn Museum Archives. <https://www.penn.museum/collections/archives/findingaid/552832>.



Мельников Владимир Леонидович
(Санкт-Петербург, Россия)

кандидат культурологии, генеральный директор АНО «Центр культурных и научных проектов “АРС”»

Melnikov Vladimir Leonidovitch
(Saint Petersburg, Russia)

Candidate of Cultural Studies, General manager, ANO «Tsentr kul'turnykh i nauchnykh projektov “APC”»

Пирвиц Ксения Александровна
(Санкт-Петербург, Россия)

соискатель Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, управляющий Мастерской архитектурной керамики



Pirvits Ksenia Aleksandrovna
(Saint Petersburg, Russia)

Applicant at the Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University, Manager of Architectural Ceramics Workshop

**Об открытии проекта «Рерих в керамике» для Азии
в Национальном музее Республики Алтай имени А. В. Анохина**

**On the launch of the “Roerich in Ceramics” project for Asia at the National Museum
of the Republic of Altai named after A. V. Anokhin**

The artistic thought of Nicholas Roerich embodied in ceramics is not only immortal but also incredibly beautiful. The collection titled “Roerich in Ceramics” is being created based on the artist’s original historical sketches and newly discovered archival materials. By creating this collection through a unique creative technology, the project’s authors – which primarily encompass research, exhibition (exposition), and publishing directions – are putting forth their best efforts to revive and preserve the traditional production of architectural ceramics in Russia.

Nicholas Roerich’s artistic heritage embodied in ceramics contains unique information about traditional crafts, folk dances, costumes, everyday culture, and the art of Russia over the past two millennia and even in prehistoric times. It also reflects the majestic art of Siberia as a whole and of Altai in particular. Such major museums of the country as the State Museum of the Orient (represented by its Moscow branch, the Roerich Museum), the Gorlovka Art Museum of the Donetsk People’s Republic, and the A. V. Anokhin National Museum of the Altai Republic in Gorno-Altaysk have already declared their readiness to accept the new collection into their founts. On July 30, 2026, the first four items, executed in ceramics by Kseniya Pirvits, were presented in Gorno-Altaysk at an exhibition dedicated to the 100th anniversary of Nicholas Roerich’s stay in Altai. After the temporary exposition closed, these items were permanently transferred to the founts of that cultural institution.

Заклученная в керамику художественная мысль Николая Рериха не только бессмертна, но и невероятно красива. Коллекция «Рерих в керамике» создается на основе оригинальных исторических и вновь выявленных в архивах эскизов художника. Формируя эту коллекцию через уникальную креативную технологию, авторы проекта, имеющего, прежде всего, научно-исследовательское, выставочное (экспозиционное) и издательское направления, прилагают все усилия к возрождению и сохранению традиционного производства архитектурной керамики в России.

Художественное наследие Николая Рериха, воплощенное в керамике, содержит уникальную информацию о традиционных ремеслах, промыслах, народных танцах, костюмах, бытовой культуре и искусстве России двух последних тысячелетий ее истории и даже доисторических времен. В нем нашло отражение величественное искусство Сибири в целом и Алтая, в частности. О готовности принять новую коллекцию в свои фонды уже заявили такие крупные музеи страны как Государственный музей Востока в лице его московского филиала «Музей Рерихов», Горловский художественный музей Донецкой Народной Республики и Национальный музей Республики Алтай имени А. В. Анохина в Горно-Алтайске. 30 июля 2026 г. первые четыре предмета, выполненные в керамике Ксенией Пирвиц, были представлены в Горно-Алтайске на выставке, приуроченной к 100-летию пребывания Николая Рериха на Алтае, и после закрытия временной экспозиции поступили на постоянное хранение в фонды этого учреждения культуры.

Таким образом, проект «Рерих в керамике» имеет три основные «измерения». Во-первых, изучение предметов керамического искусства (включая майолику), созданных при участии или под наблюдением Н. К. Рериха, когда собирается информация обо всех керамических изделиях художника 1904–1935 гг. Во-вторых, составление каталога эскизов, набросков, проектов Н. К. Рериха для керамики, в том числе нереализованных при жизни мастера. Это предметы живописи и графики Н. К. Рериха за полувековой период с конца XIX в., обладающие качеством потенциального претворения в керамике. В-третьих, изготовление современной керамики по проектам Н. К. Рериха с целью последующего экспонирования и передачи на постоянное хранение в состав Государственного Музейного фонда Российской Федерации.

Историко-теоретические аспекты изучения культурного наследия



**Погосян Гаяне Робертовна
(Ереван, Армения)**

кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института искусств Национальной Академии Наук Республики Армения

**Poghosyan Gayane R.
(Yerevan, Armenia)**

PhD in Art History, Researcher at the Institute of Arts of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia

Искусствоведческий подход к изучению художественной культуры Урарту в Армении: современное состояние и перспективы

An Art-Historical Approach to the Study of Urartian Artistic Culture in Armenia: Current State and Future Perspectives

The artistic culture of Urartu (the Kingdom of Van, 9th–6th centuries BC) constitutes an important component of the cultural heritage of the Ancient Near East and the Armenian Highlands. The Kingdom of Van left a diverse artistic legacy represented by architecture, monumental painting, and decorative and applied arts. These monuments have traditionally been studied primarily within the fields of archaeology, history, and oriental studies. At the same time, their artistic structure, symbolic system, and semantic content have not always received systematic art-historical analysis. Despite the considerable body of archaeological and historical research, many monuments of Urartian art still require further investigation from the perspectives of art history and theory. Art-historical analysis makes it possible to move beyond the description and classification of archaeological finds. The present paper examines the principal directions of an art-historical approach to the study of Urartian artistic culture, including the analysis of composition, iconography, stylistic characteristics, decorative principles, and symbolism. This approach makes it possible to consider Urartian artifacts not only as archaeological sources, but also as independent works of art reflecting the aesthetic and worldview concepts of ancient society. One of the principal areas of art-historical research is the study of iconography. Urartian art is characterized by a wide variety of anthropomorphic, zoomorphic, vegetal, and geometric motifs. Their interpretation requires consideration not only of their formal similarities to representations found in other cultures of the Ancient Near East, but also of the specific ways in which these motifs functioned within the artistic and religious-mythological system of Urartu. Thus, an art-historical approach opens additional possibilities for the study of Urartian artistic culture. Its significance lies in the transition from a predominantly descriptive and object-centered analysis to a comprehensive examination of artistic imagery, composition, style, and symbolism. Further development of this field may contribute to a deeper understanding of the specific characteristics of the Urartian artistic language and its place within the broader system of the ancient art of the Armenian Highlands and the Ancient Near East.

Художественная культура Урарту (Ванское царство, IX–VI вв. до н. э.) является важной составляющей культурного наследия Древнего Востока и Армянского нагорья. Ванское царство оставило разнообразное художественное наследие, представленное архитектурой, монументальной живописью, декоративно-прикладным искусством. Эти памятники традиционно являются объектом археологических, исторических и востоковедческих исследований. Вместе с тем их художественная структура, символическая система и семантика не всегда подвергаются самостоятельному искусствоведческому анализу. Несмотря на значительный объем археологических и исторических исследований, многие памятники урартского искусства требуют дальнейшего изучения с позиций истории и теории искусства. Искусствоведческий анализ позволяет выйти за пределы описания и классификации археологических находок. В докладе рассматриваются основные направления искусствоведческого подхода к исследованию художественной культуры Урарту, включая анализ композиции, иконографии, стилистики, декоративной системы и символики. Предлагаемый подход позволяет рассматривать урартские артефакты не только как археологические источники, но и как самостоятельные художественные произведения, отражающие эстетические и мировоззренческие представления древнего общества. Одним из основных направлений искусствоведческого исследования является анализ иконографии. Урартское искусство отличается многообразием антропоморфных, зооморфных, растительных и геометрических мотивов. Их изучение требует учета не только внешнего сходства с изображениями других культур Древнего Востока, но и особенностей их функционирования в художественной и религиозно-мифологической системе Урарту. Таким образом, искусствоведческий подход открывает дополнительные возможности для изучения художественной культуры Урарту. Его перспективность заключается в переходе от преимущественно предметно-описательного анализа к комплексному исследованию художественного образа, композиции, стилистики и символики. Дальнейшая разработка данного направления может способствовать более глубокому пониманию особенностей урартского художественного языка и его места в системе древнего искусства Армянского нагорья и Передней Азии.

Литература

1. *Амаякян С.* Изобразительное искусство в Ванском царстве / Ереванская государственная академия художеств // Ежегодник: сборник научных трудов. Ереван: «Зангак-97», 2011. С. 2–23 (на армянском языке).
2. *Амаякян С.* Три направления в урартском искусстве / Ереванская государственная академия художеств // Ежегодник: сборник научных трудов. Ереван: «Зангак-97», 2008. С. 3–9 (на армянском языке).
3. *Есаян С.* Искусство гравировки древней Армении по изображениям на бронзовых поясах II–I тыс. до н.э. // Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1978. С. 10.
4. *Есаян С.* Скульптура древней Армении. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980, 67 с.
5. *Оганнисян К.* Фрески Эребуни. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1973. 84 [50] с. (на армянском языке).
6. *Пиотровский Б.* Искусство Урарту, VIII–VI вв. до н. э. Л.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1962. 125 [18] стр.
7. *Погосян Г.* Иконографические особенности изобразительного искусства Ванского царства. Ереван: Изд-во «Гитутюн» НАН РА, 2024. 163 с. (на армянском языке).
8. *Ходжаши С., Трухтанова Н., Оганесян К.* Эребуни: Памятник Урартского зодчества VIII–VI вв. до н. э. [Архитектура, монументальные росписи, художественное ремесло]. М.: Искусство, 1979. 168 с.
9. *Azarpay G.* Urartian Art and Artifacts: A Chronological Study. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968. 120 p.
10. *Van Loon M.* Urartian Art: Its Distinctive Traits in the Light of New Excavations. Istanbul, 1966. 184 p.



**Манукян Сейрануш Сосовна
(Ереван, Армения)**

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории армянского искусства исторического факультета Ереванского государственного университета, старший научный сотрудник Института искусств Национальной Академии Наук Республики Армения

**Manukyan Seyranush S.
(Yerevan, Armenia)**

PhD of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of History and Theory of Armenian Art of Faculty of History at Yerevan State University, Senior Researcher at the Institute of Arts of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia

**Роль коллекции документальных копий армянских фресок
Национальной Галереи Армении в изучении фресок 930 года
Татевского монастыря**

**The Role of the National Gallery of Armenia's Collection of Documentary
Copies of Armenian Frescoes in the Study of the 930s Frescoes of the Tatev Monastery**

The National Gallery of Armenia has a unique collection of documentary copies of Armenian frescoes, representing many medieval monuments, most poorly preserved or lost. This is largely due to the medieval “midis” technique, whose smooth interior walls poorly retained painted plaster. Particularly valuable are copies of the 930 frescoes of Tatev Monastery, made in the 1950s by L. A. Durnovo's group. As the originals are now virtually lost, these copies have acquired their value of the original.

В коллекции Национальной Галереи Армении уникален Отдел копий армянских фресок. Уникальность их в том, что это документальные копии, и именно они дают представление, возможность изучения большинства средневековых памятников монументальной живописи Армении. Выполненные в технике фрески, последние дошли до нас в очень плохой сохранности, а многие вовсе не сохранились. Это в основном объясняется строительной техникой средневековых армянских храмов – техникой *мидис*, при которой внутренние стены обтесывались также гладко, как и наружные, и они плохо удерживали на себе слой росписей. Эта техника, а также частые разрушительные землетрясения, наряду с нашествиями захватчиков, привели к потере многих памятников армянской фресковой живописи. В этих условиях именно документальные копии росписей восполнили материал об армянских фресках, воссоздали картину их развития.

Особенно важны копии фресок 930 года собора Татевского монастыря, выполненные в 1950-е годы художниками группы Л. А. Дурново – первого исследователя армянских средневековых росписей. Татевские фрески знаменательны не только своим древним происхождением. В «Истории Сюникской области» (1) о них сохранились письменные свидетельства выдающегося историка, богослова, митрополита Сюника с 1287 года Степаноса Орбеляна (1250-е – 1305). Он сообщает, что фрески собора святых Петра и Павла Татевского монастыря покрывали весь собор и были исполнены по заказу епископа Акопа в 930 году художниками, «приглашенными из далекой страны (*на*)рода франков»* (1: 256–257). Факт работы над татевскими фресками западноевропейских мастеров поднимает значение росписей для общехристианской, в частности, европейской средневековой культуры.

Мы изучаем фрески Татева с 1968 года. Судьба росписей оказалась трагической. Их не пощадило не только время. Они пережили два сильнейших землетрясения – в 1138 г. (1: 340) и в 1931 г. Но еще более жестоко обошлись с ними люди. Росписи, как и собор, поврежденные вследствие землетрясений, после реставрационных работ по восстановлению монастыря (в частности, перестройки собора и переложения стен), начатых в конце 80-х годов прошлого века и продолжающихся с перерывами до сих пор, фактически погибли.

После разрушительного землетрясения 1931 г. собор до 1988 г. стоял без купола с частью барабана и без верхней части западной стены, со смещениями в кладке всех стен. Дождь, снег и ветер, проникавшие в интерьер, с каждым годом разрушали фрески. К тому времени от огромной площади росписей, покрывавших собор целиком, сохранялись лишь фрагменты живописи трех стен: часть декорации апсиды (к которой относилось описание Степаноса Сюнеци) рядами пророков, апостолов и патриархов под фигурой Христа в конхе, «Омовение младенца» и «Благовестие пастухам» из композиции Рождества на северной стене и сцена «Второго пришествия и Страшного суда» на западной стене. Именно это состояние росписей зафиксировано в документальных копиях НГА. В 1974 г. фрески были расчищены, закреплены и частично реставрированы сотрудниками Специальной научно-производственной мастерской по реставрации памятников при Госстрое Армянской ССР под руководством Роберта Арутюняна. В 1987 г. была начата реставрация собора, он стоял все еще без купола. Однако, ввиду дестабилизации обстановки в Зангезуре после известных событий 1988 г., связанных с карабахским движением, реставрационные работы по восстановлению собора были надолго приостановлены и возобновлены только в конце прошлого века под руководством архитекторов Амираана Бадишьяна и Александра Ананяна.

Приоритетом в проекте реставрации собора была архитектура. Поэтому стены собора, сильно пострадавшие от землетрясения, были заново сложены, окна западной стены, заложенные в X веке для фресок, – открыты. Фрагменты росписей западной стены после таких варварских операций утратили половину сохранявшихся к тому времени мелких кусочков грунта с живописью, в частности, – на боковых частях композиции западной стены и над входом; при умелой реставрации они могли бы дополнить композицию.

Безвозвратно утеряны и мелкие фрагменты грунта на стене апсиды, окончательно стерлись образы патриархов в нижнем регистре апсидной росписи. К тому же все «сохранившиеся фрагменты» потеряли красочный слой и выглядят как бледные тени. Фрагменты росписей северной и западной стен были без всякой консервации сняты и закреплены на щитах. Когда храм был восстановлен, возвращенная на место роспись северной стены оказалась почти стершейся, а год назад она исчезла (!). Роспись же западной стены, демонстрируемая на щите, превратилась в произвольно собранные куски грунта с почти невидимыми следами живописи верхней половины центра композиции.

Татевские фрески ныне практически утрачены, и их документальные копии приобретают силу подлинника.

Литература

1. ԲԵԼԻՆՍԿԻԻ Վ. ԲԵԼԻՆՍԿԻՆԻ ԲԵԼԻՆՍԿԻԻ ԲԵԼԻՆՍԿԻԻ. ԲԵԼԻՆՍԿԻ, 1910.



Ергина Алена Сергеевна
(Санкт-Петербург, Россия),

кандидат искусствоведения, начальник отдела подготовки кадров высшей квалификации, доцент кафедры живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица

Ergina Alena S.

(Saint Petersburg, Russia),

PhD in Art History, Head of the Department for Training Highly Qualified Personnel, Associate Professor of the Painting Department Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Эволюция восприятия литургического пространства в исследованиях средневековых храмов Крыма

Evolution of the Perception of Liturgical Space in the Study of Medieval Churches of Crimea

The Crimean churches of the 13th–15th centuries represent a unique stratum of Eastern Christian monumental painting. For a long time, their study was confined to traditional archaeological and art-historical methods, which made it impossible to reconstruct the integral conception of sacred space. In this paper, we propose to trace the evolution of the perception of liturgical space in historiography – from a simple documentation of the state of preservation of the monuments to a systemic reconstruction of their spatial programme.

За два столетия изучения храмов Крыма XIII–XV вв. сменилось несколько концептуальных подходов в исследовании сакрального пространства. В конце XVIII – первой половине XIX в. пространство церквей воспринималось как пассивный фон для размещения «древностей». Данный подход представлен в работах П. С. Палласа, Ф. Дюбуа де Монпере и А. С. Уварова (5). А. С. Уваров и художники его экспедиции М. Б. Вебель, И. Медведев делают важный шаг вперед: впервые фиксируют не только отдельные сюжеты, но и их расположение в интерьере (5). Однако это еще не анализ пространства, а лишь его документирование.

Во второй половине XIX храм рассматривался как архитектурный объем, подлежащий расчистке, обмеру и классификации. О таком подходе свидетельствуют путевые заметки и экспедиционные отчеты Д. М. Струкова, А. Л. Бертье-Делагарда (2; 5).

В 1920–1930-е гг. вначале под руководством И. Э. Грабаря, затем Н. И. Репникова пространство храмов осмысляется как физическая среда бытования сакральной живописи (3; 5). Их исследования сосредоточены на фиксации и интерпретации материальных остатков.

Только в 1960-х гг. обмеры архитектурных членений и снятие калек с росписей О. И. Домбровского впервые точно соотносят живопись с архитектурными членениями. О. И. Домбровский, описывая храм «Успения», обращает внимание на то, как сюжеты расположены относительно входа и алтаря, хотя и не делает из этого значительных теоретических выводов (1).

Именно исследования О. И. Домбровского и его издание «Средневековые фрески Крыма» стали точкой отсчета пространственного восприятия храма. Пространство начинает осмысляться как контекст бытования живописи, но пока – лишь как физическая среда.

Работы археологов, историков, этнографов в 1990–2020-е гг. систематизируют корпус памятников, уточняют датировки, а исследования И. Г. Волконской, Е. Н. Осауленко, Ю. М. Могарычева и А. С. Ергиной поднимают проблемы иконографии и стилистики памятников (5: 7–17). Пространство начинает осмысляться как носитель иконографической программы: исследователи фиксируют устойчивые схемы расположения сюжетов (Деисус в конхе, святители в нижнем регистре апсиды, праздники на своде).

Однако анализ остается в плоскости «плоскостной» иконографии: внимание сосредоточено на том, что где изображено, а не на том, как это пространство функционирует в динамике (движение света, движение верующего, смена ракурсов).

Используя понятийный аппарат иеротопии (по А. М. Лидову), новые исследования о драматургии и литургическом сценарии и семантике уже рассматриваются в публикациях исследователей сакральных пространств Крыма, где пространство воспринимается как целостный замысел, динамически организованный и включенный в ландшафт и литургию (4, 5).

Эволюция понимания сакрального пространства храмов Крыма прошла путь от восприятия как пассивного фона к осмыслению его как целостного замысла (синтеза искусств) — пространственной иконы по А. М. Лидову (4). Синтез искусствоведческого и иеротопического подходов открывает перспективы для сравнительных исследований с памятниками Каппадокии, Балкан и Трапезунда, позволяя рассматривать крымские храмы не как изолированный феномен, а как органичную часть византийской художественной традиции.

Литература

1. Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. Киев: Наукова думка, 1966. 110 с.
2. Ергина А. С. Археологические изыскания художника Д. М. Струкова на Крымском полуострове // Месмахеровские чтения-2019: научно-исследовательские работы аспирантов и студентов : Материалы международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2019 года. Санкт-Петербург: КультИнформ-Пресс, 2019. С. 36–41.
3. Ергина А. С. К истории изучения стенописи пещерных городов Крыма в 1920–1930-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2019. № 4. С. 29–33.
4. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре. Т. 2. Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 362 с.
5. Могарычев Ю. М., Ергина А. С. Монументальная живопись средневековой Таврики: пещерные церкви. Симферополь: Институт археологии Крыма РАН, 2024. 276 с.
6. Могарычев Ю. М., Ергина А. С. Фресковые росписи пещерных церквей Юго-Западной Таврики: версия И.Э. Грабаря // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2020. Т. 25, № 6. С. 116–130. DOI 10.15688/jvolsu4.2020.6.8.



Белова Юлия Николаевна
(Санкт-Петербург, Россия)

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

Belova Julia Nikolaevna
(Saint-Petersburg, Russia)

Candidate in Art History, Senior lecturer, Department of history and theory art, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

История Люксембургского дворца в Париже: коллекция картин Людовика XIV

The History of Luxambourg Palace at Paris: Collection Painting of Louis XIV

The history of Luxambourg palace at Paris from 1613 to 1750: building, famous tenants (queen Maria dei Medici, duchesse de Montpensier), collection painting of Louis XIV and her inspiration to French artists first half XVIII century.

В начале XVII века участок земли в предместье Сен-Жермен де Пре принадлежал герцогу Франсуа де Люксембур, гордившемуся дружбой с Генрихом III и Генрихом IV. 2 апреля 1612 года герцог продал свой отель и участок королеве Марии Медичи. 8 февраля 1613 года она добавляет к этим владениям участок и дом, купленный у Филиппа де Бьенкура. Строительство дворца было заказано архитектору Саломону де Броссу (1571–1626). Именно для этого дворца (западная галерея второго этажа) Питером-Паулем Рюбенсом по заказу королевы Марии Медичи была написана серия «Жизнь Марии Медичи» (1622–1624), состоящая из 24 картин (Париж, Лувр).

В Люксембургском дворце произошел так называемый День одураченных (journée des dupes), когда с 10 по 12 ноября 1630 года Мария Медичи добилась у Людовика XIII отставки кардинала Ришелье. Однако, когда вечером партия королевы радовалась победе в Люксембургском дворце, король неожиданно для всех отменил свое решение, а королева-мать была выслана, что описано в «Мемуарах» Франсуа де Ларошфуко (1).

Люксембургский дворец недолго пустовал: в нем поселилась Анна-Мария-Луиза де Монпансье, Великая Мадемуазель, участвовавшая во Фронде и направлявшая пушки в сторону королевских войск. В своих «Мемуарах», впервые опубликованных в 1728 году, она показала широкую панораму повседневной жизни XVII века и оставила описание своей внешности и характера: «Лицо приятное, шея хороша, некрасивые плечи и руки, а кожа прекрасная. Нога прямая, точеная, светлые пепельные волосы, овал лица красивый и удлинённый... <...> голубые глаза <...> придают лицу блестящее, нежное и гордое выражение. Я горда без надменности. Я любезна и проста, но вызываю почтение... <...> Я обладаю благородной и доброй душой. Я не способна на низкие и черные поступки» (2). Ее смерть в Люксембургском дворце 5 апреля 1693 года была зафиксирована в «Мемуарах» Сен-Симона (3).

В Люксембургском дворце находилась прекрасная коллекция западноевропейской живописи Людовика XIV (98 произведений), рукописный каталог которой был составлен и издан в Париже в 1750 году аббатом Гугено для первого французского музея, доступного для публики. В каталоге, составленном по школам живописи, оказались работы Рафаэля «Дева Мария с младенцем и св. Иосифом» («Прекрасная садовница») и «Св. Михаил», Леонардо да Винчи, Веронезе «Дева Мария с младенцем и святыми», Доменикино «Ринальдо и Армида», Корреджо «Венера, амур и сатир», Ван Дейка, Пуссена «Зима, или Потоп» и Лоррена «Прибытие Клеопатры»,

ныне находящиеся в Лувре. Французский критик и теоретик искусства Роже де Пиль (наравне с Андре Фелибьеном), положивший начало искусствоведению в XVII веке, впервые выделивший категории пасторали в изобразительном искусстве, благодаря своей дипломатической карьере, одним из первых изучал античное и ренессансное искусство, а также покупал картины для коллекции Людовика XIV. «С самого начала своей карьеры Роже де Пиль показал себя выдающимся знатоком, к чьему мнению прислушивались и чьего совета спрашивали такие коллекционеры как Пьер-Жан Мариетт и Пьер Кроза» (3: 112). Именно Пьер-Жан Мариетт оказал Жану-Антуану Ватто помощь в первые годы парижской жизни, вероятно, он познакомил его с первыми учителями Клодом Жилло и Клодом Одраном III, а Пьер Кроза, обладатель превосходной коллекции западноевропейского искусства, третья часть которой ныне составляет гордость Государственного Эрмитажа, был покровителем Ватто. Хранителем коллекции Люксембургского дворца был Клод Одран III (1658–1734), выдающийся рисовальщик и живописец, много работавший в интерьере и декоративном-прикладном искусстве, в том числе для мануфактуры Гобеленов. Счастливые стечение обстоятельств привело Ватто в Люксембургский дворец, где он впервые получил доступ к произведениям великих художников прошлого. Вероятно, здесь проявилось доброе участие Пьера-Жана Мариэтта (1660–1741), известного коллекционера и издателя. Именно Мариэтт назвал картину Рафаэля «Дева Мария с младенцем и св. Иоанном Крестителем», тогда входившую в коллекцию Люксембургского дворца, «Прекрасной садовницей» в своем труде «Abecedario» (4).

В начале XVIII века Ватто жил в Люксембургском дворце и со страстью изучал прежде всего серию «Жизнь Марии Медичи» Рубенса. Сохранилось крайне незначительное число писем Ватто, но в одном из них, адресованном Жану де Жюльену, он восхищением пишет о произведении Рубенса (5: 21). Работа Корреджо «Венера, амур и сатир» (Париж, Лувр) повлияла в дальнейшем на появление в творчестве Ватто полотна «Юпитер и Антиопа, или Нимфа и сатир» (Париж, Лувр). В Люксембургском дворце он мечтал о поездке в Италию, конкурировал в 1709 году на Римскую премию в Академии художеств, что давало право на пенсионерство, здесь была написана его первая картина с изображением военной сцены: «Возвращение из похода» (Цинциннати, коллекция Эдвардс), которую Жерсен называет первой военной картиной Ватто под названием «Выступление войск», ставшей открытием нового батального жанра первой четверти XVIII века – «тягости войны».

Полотна Рафаэля, Веронезе, Корреджо, Пуссена, Лоррена из коллекции Люксембургского дворца оказались для начинающего живописца школой в высшем смысле: у Пуссена и Лоррена Ватто учился совершенным способам построения пространства, у Рубенса – колоризму, у Калло и Тенирса – мастерству организации многофигурной композиции. Коллекция живописи Людовика XIV (так называемый Cabinet du Roi au Luxembourg) 14 октября 1750 года стала доступна для посещения в восточной галерее (ныне помещение библиотеки), оказавшись первым публичным французским музеем. Одновременно Люксембургский дворец представляет собой своеобразную «архитектурную оболочку» (по выражению Л. В. Никифоровой) человеческих жизней, хранит отпечатки характеров своих владельцев, их художественных вкусов и пристрастий.

Литература

1. *Ларошфуко де Ф.* Мемуары. Максимум. М.: Наука, 1993.
2. *Mémoires de Mlle de Montpensier, petite-fille de Henri IV / Collationnés sur le manuscrit autographe avec notes biographiques et historiques, par A. Chérueil. 4 vols. Paris: Charpentier, 1858–1859.*
3. *Сен-Симон Л.* Мемуары, 1691–1701. М.: Наука, 2007.
4. *Abecedario de P. J. Mariette: et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes / ouvrage publié... par MM Ph. De Chennevières et A. de Montaiglon. Paris: J.-B. Dumoulin, 1853–1862.*
5. *Антуан Ватто. Старинные тексты / сост., вст. слово и коммент. Ю. К. Золотова; пер. Е. А. Гунста. М.: Искусство, 1971.*



Орлова Олеся Юрьевна
(Санкт-Петербург, Россия),
соискатель Санкт-Петербургского государственного
института культуры, член Национального комитета
ИКОМОС, Россия

Orlova Olesia Yu.
(Saint Petersburg, Russia)
Degree applicant at the St. Petersburg State Institute of
Culture, Member of the ICOMOS National Committee,
Russia

**Аксиология выявления памятников архитектуры:
международный опыт**

**The Axiology of Identifying Architectural Monuments:
International Experience**

In the report, the process of identifying and registering architectural heritage sites is examined through the lens of axiology – the philosophical doctrine concerning the nature of values. Using Europe and the United Kingdom as examples, the author analyses various legal and cultural systems around the world and shows how the criteria for the value of a building or structure, which determine the status of a monument, are formed.

В основе выявления объектов культурного наследия во всех странах и во все времена лежала экспертная оценка ценности данного объекта. Следует отметить, что понятие «ценность» крайне широко. Оно может охватывать разные области жизни и деятельности человеческого общества, разнообразные стороны материальной и нематериальной культуры. Более того, в широком смысле ценность могут представлять не только объекты антропогенного происхождения.

Исторически, еще до формирования институционализированной системы охраны памятников, начиная с XV века, первым и наиболее значимым ценностным критерием был «исторический», но трактуемый в более простом варианте – как «древность». Собственно, европейская охрана памятников началась с локальных запретов на снос античных руин.

В рамках классической теории охраны наследия, сформулированной австрийским искусствоведом Алоизом Риглем в труде «Современный культ памятников» (1903), оценка объекта культурного наследия базировалась на дуализме ценностей прошлого (памяти) и ценностей настоящего (современности) (1).

Важный вклад в сохранение культурного наследия связан с именем американского археолога Уильяма Лайпа. В своем программном труде «Ценность и смыслы культурных ресурсов» (1984) ученый представил систему дифференциации четырех базовых критериев для оценки объектов прошлого. Главное отличие методологии Лайпа от идей Ригля заключается в сугубо прагматическом подходе: он рассматривал памятники не просто как эстетические объекты, а как исчерпаемые, невосполнимые общественные ресурсы, которые активно функционируют в структуре современной цивилизации (2).

Выявление новых памятников – международный процесс, существующий в большинстве стран мира. В каждом отдельном случае он регулируется национальным законодательством в области сохранения культурного наследия, которое от страны к стране может существенно отличаться. Также наблюдаются различные подходы, ценностные критерии и формы сохранения наследия.

Система охраны памятников в Англии (как и в России) основана на включении объектов в специальный охранный список. За последние два десятилетия процесс выявления и защиты памятников архитектуры (присвоение статуса Listed Buildings) в Лондоне претерпел значительные изменения: фокус внимания экспертов сместился с классического наследия на переосмысление модернизма, брутализма и постмодернизма второй половины XX в. В период с 2000 по 2020-е гг. Англия пережила масштабную волну сносов послевоенной бруталистской архитектуры, которая столкнулась с критикой из-за обветшания бетона, социальных проблем и коммерческой нерентабельности.

Одновременно с этим, список памятников Великобритании расширяется, получая статус за счет связей со значимыми историческими событиями, важными историческими личностями, в том числе второй половины XX в. Так, например, в 2012 г. официальный статус памятников архитектуры категории Grade II был присвоен домам детства Джона Леннона и Пола Маккартни (3).

Районы Восточного Берлина Марцан и Хеллерсдорф – крупнейший единый массив панельной застройки Германии, расположенный на северо-восточной периферии Берлина, – в эпоху Холодной войны являясь «витриной социалистического градостроительства» ГДР, сегодня представляют собой уникальный пример масштабной модернизации и частичного сохранения послевоенной архитектуры.

Министерство культуры Италии использует специальный правовой инструмент – статус «Объекта особого художественного значения» (*Dichiarazione di importante carattere artistico*), накладывающий жесткие охранные ограничения на здания современных архитекторов еще до наступления нормативного возраста – в 50 или 70 лет.

Представленный обзор демонстрирует, что тенденция на увеличение числа памятников в периферийных зонах городов, а также объектов, ценность которых не исчерпывается архитектурной и исторической значимостью, является общемировой. Так, в настоящее время ИКОМОС выделяет «эстетическую, историческую, научную, социальную и духовную ценность для прошлых, настоящих или будущих поколений» (4).

Литература

1. *Ригль А.* Современный культ памятников: его сущность и возникновение. М., 2018.
2. *Lipe W. D.* A Conservation Model for American Archaeology // *The Kiva*. 1974. Vol. 39, no. 3/4. P. 213–245.
3. Lennon and McCartney homes given Grade II listed status // BBC News. 2012. 29 February [дата обращения: 03.08.2026]
4. *Ar. Vandana Balakrishnan & Narayana K. A.* Establishing the Cultural Significance of Heritage Places Through Value Assessment // *International Journal of Civil Engineering*. Vol. 11. Issue 2024. 12. P. 52–63.



**Жданова Елена Васильевна
(Санкт-Петербург, Россия)**

научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств

Zhdanova Elena V.

(Saint Petersburg, Russia),

Researcher at the Sector of Current Problems of Contemporary Artistic Culture of the Russian Institute for the History of the Arts

**Советские детские книги-картинки ленинградских художников
как объект коллекционирования в странах Евразии**

**Soviet Children's Picture Books by Leningrad Artists
as an Object of Collecting in the Countries of Eurasia**

The report examines the design of children's illustrated picture books by Soviet artists, which became objects of collection in Eurasian countries in the 1960s–1980s. Special attention is paid to children's books illustrated by the Leningrad artists V. V. Lebedev, E. I. Charushin, Yu. A. Vasnetsov.

Советская книжная графика – уникальный феномен отечественной культуры, хорошо известный за рубежом. Отношение к детской книге как делу государственной важности в СССР позволило держать долгие годы высокую планку в художественном оформлении и сформировать несколько поколений блестящих художников-графиков, творивших во всем многообразии техник, жанров и стилей. Выдающиеся заслуги художников детской книги регулярно отмечались высокими премиями, медалями, удостоивались высоких наград. Новаторская советская детская книга дала мощный импульс не только отечественному искусству графики, но и развитию детской книги в Европе, а также явилась средством дипломатии и частью народной идентичности в странах Евразии.

Триумфальное шествие советской детской книги по миру началось в 1920-е гг. Стремление сделать доступную детскую книгу главным образовательным ресурсом в стране, сохранив при этом оптимизм и увлекательность, воплотилось в миллионных тиражах дешевых книжек-картинок, оформленных ведущими художниками и превративших книгу в художественный альбом. Формирование высокой культуры массовой детской книги связано, прежде всего, с ленинградской школой книжной графики, впитавшей в себя художественное наследие общества «Мир искусства» и эксперименты русского авангарда. Оба эти явления после революции объединились в уникальный союз, сначала под эгидой частного издательства «Радуга», а с 1924 г. – в государственном издательстве Госиздат – в его детском отделении Детгиз под руководством художественного редактора В. В. Лебедева и литературного – С. Я. Маршака, создавших новую детскую книгу на основе литографированной техники. Аналогов ее в мире в то время не было. В этих книгах отсутствовал типографский набор, текст и иллюстрации печатались единым литографическим способом, что создавало небывалую свободу композиционных решений.

В результате работы новаторской «экспериментальной лаборатории», силами художников В. Лебедева, Ю. Васнецова, Е. Чарушина, В. Конашевича, В. Курдова и др., советская книга стала подлинным феноменом мировой культуры. В 1925 и 1929 гг. новые советские детские книги были отмечены на Международной выставке прикладных искусств в Париже, в 1927 г. – в Берлине, в 1929 г. – в Амстердаме,

в 1932 г. – в Копенгагене и т.д. Восхищение специалистов, посетителей и прессы вызывали цветные иллюстрации и их новаторская стилистика, многоцветная печать всей книги в целом (что в те времена было редкостью), яркие емкие образы, мастерство дизайна и типографики, доступность материала не знающим русского языка, высокий образовательный уровень (1: 57–95).

Начиная с 1920-х гг., опыт советской детской книги стремительно осваивался и изучался в Европе, оказывая влияние на формирование современной детской книги во Франции, Германии, Дании и других странах. Значительные коллекции советских книг-картинок входят, например, в собрания Натали Парэн, Библиотеки Франсуазы Саган в Париже, Международного института социальной истории в Нидерландах, многих европейских музеев, библиотек и частных коллекционеров.

В 1960–1970-е гг. СССР начал масштабную работу по распространению советских детских книг на иностранных языках в странах Евразии. Переводные издания таких книг выходили в издательствах «Прогресс», «Мир» и «Радуга». Особенно широкое распространение получил этот процесс в Индии. Так, например, советские издатели и их партнеры-дистрибьюторы ежегодно распространяли в Индии около 25 миллионов книг и журналов, опубликованных на 13 языках. Результатом этой работы явилось широкое знакомство детей Индии 1960–1970-х гг. с русской сказкой, произведениями В. Бианки, Н. Носова и другими иллюстрированными художниками СССР изданиями. После обретения Индией независимости из-за нехватки бумаги, когда книги были чрезвычайно дорогими, и офсетная печать в Индии была недоступна, Советский Союз оказывал помощь книгами.

Советская детская иллюстрированная книга и сегодня пользуется в Индии большой популярностью. Индийские коллекционеры создают онлайн-сообщества и цифровые архивы советских книг на таких языках как малаялам, маратхи, хинди, тамильский, телугу, бенгали, урду и английский. Одна из самых крупных цифровых коллекций находится в группе блогера Da Mitr (The Mitr), что на хинди означает «друг». Сейчас эта коллекция насчитывает около 800 книг советской эпохи, многие из которых отсканированы вручную. Значительную часть архива занимает детская литература. Сомнатх Дасгупта, Саджид Латиф, Сриджит Наир, Аффа Шафик, Дипа Бхастхи и многие другие знатоки и популяризаторы советской детской книги на разных языках Индии предоставляют свободный доступ к материалам коллекций и не преследуют коммерческих целей. Ценность коллекции, по мнению их создателей, состоит в нравственном содержании советской детской литературы, близком духу читателей, увлекательности и богатстве художественного оформления (2).

Образность советской детской книги, прочитанной в детстве, укоренилась в народном сознании и находит свое развитие в современной культуре Индии. Так, например, современная художница Аффа Шафик создала медиапроект «То, не знаю что» (2020–2024), посвященный советскому книгоизданию. В цифровом произведении в форме нарративной игры-бродилки с участием сказочных героинь (Баба-яга, царевна Несмеяна) и персонажей, придуманных художницей (индийская девочка Катя, Кот без хвоста и Пустая матрешка), визуальное решение восходит к эстетическим первоисточникам иллюстраций советских детских книг. Проект демонстрируется в Государственном Эрмитаже с 4 июня 2026 по 4 октября 2026 г. в рамках выставки «О сладости мира. Современное искусство Индии».

Литература

1. *Мязотс О. Н.* Советские детские книги в Европе и США в 1920–1939-х гг. // Детские чтения. 2017. Т. 12, № 2. С. 57–95.
2. *Сридхаран Дивья.* Как советские детские книги стали культовыми в Индии // Русский мир. URL: <https://russkiymir.ru/publications/287073/> (дата обращения 10.08.2026).



Крончев Илья Александрович
(Санкт-Петербург, Россия)

аспирант Российского института истории искусств

Kronchev Ilya A.
(Saint Petersburg, Russia)

Postgraduate Student at the Russian Institute for the History of the Arts

**От антиискусства к музейному наследию:
выставки дадаизма как практика сохранения и реконструкции**

**From Anti-Art to Museum Heritage:
Dada Exhibitions as Practices of Preservation and Reconstruction**

This paper examines how Dada, a movement that challenged artistic institutions, became an object of museum preservation and reconstruction. It considers the 'First International Dada Fair' (1920), 'Fantastic Art, Dada, Surrealism' (1936–1937), the 'Dada Retrospective' (2005–2006), 'Dada at MoMA' (2008), and 'Dadaglobe Reconstructed' (2016). Catalogues, installation photographs, letters, and recordings preserve evidence of Dada's exhibitions and collective practices, while later museum displays give that evidence new meanings. The paper argues that reconstructing Dada's heritage requires a distinction between the artists' intentions, documented events, and subsequent curatorial interpretations. It also asks what remains beyond the reach of the archive.

Дадаизм принято описывать как движение, отвергавшее традиционное произведение искусства и авторитет художественных институтов. Однако уже при жизни его участников дадаистская практика существовала в формах выставки, печатного каталога и документации. Сегодня эти материалы позволяют музеям изучать движение. Цель доклада – проследить, как выставочные и архивные источники превращаются в музейное наследие и какие ограничения возникают при его реконструкции. Материалом служат документы Первой международной Дада-ярмарки (Берлин, 1920), выставка «Fantastic Art, Dada, Surrealism» (Нью-Йорк, 1936), ретроспектива «Dada» (Париж, Вашингтон, Нью-Йорк, 2005–2006) и проект «Dadaglobe Reconstructed» (Цюрих, Нью-Йорк, 2016).

Первая международная Дада-ярмарка состоялась в берлинской галерее Отто Бурхарда. На ней были представлены около 180 экспонатов 31 участника. Каталог, оформленный Джоном Хартфилдом как газетный лист, обещал «выставку и продажу продуктов Дада» и одновременно провозглашал упразднение торговли искусством (1). Это противоречие было принципиальным, так как участники использовали институт выставки и механизмы публичности для атаки на сложившиеся представления о художественной ценности. Фотомонтажи, плакаты, надписи и подвешенные объекты действовали во взаимосвязи с пространством и зрителем. Сохранившиеся фотографии и каталог сообщают не только перечень произведений, но и сведения об их соседстве и способе предъявления. Вместе с тем фотодокументация экспозиции

фиксирует отдельные ракурсы, а каталог — заявленную организаторами версию события. Ни один из этих источников не заменяет саму выставку.

После распада движения музей начал выстраивать его историю посредством отбора и сопоставления произведений. Выставка Альфреда Барра «Fantastic Art, Dada, Surrealism» в Музее современного искусства Нью-Йорка в 1936–1937 годах включила дада в широкую генеалогию модернизма наряду с «фантастическим искусством» и сюрреализмом (2). Каталог, список экспонатов и фотографии залов позволяют исследовать как показанные предметы, так и способ их исторического упорядочения. Эта модель закрепила за движением место в музейном повествовании, но могла представить его преимущественно как предысторию сюрреализма, ослабив значение политических выступлений, коллективных действий и различий между локальными дадаистскими группами.

Ретроспектива «Dada» 2005–2006 годов, организованная Центром Помпиду и Национальной галереей искусства в сотрудничестве с МоМА, предложила иную оптику. Парижская версия собрала более тысячи произведений и документов, а вашингтонская — 448 работ, организованных вокруг шести центров движения: Цюриха, Берлина, Ганновера, Кёльна, Нью-Йорка и Парижа (3; 4). Наряду с живописью и объектами зритель встречал печатные издания, фильмы и записи звуковой поэзии. Такой состав показывает, что наследие дадаизма не сводится к отдельным произведениям: его предметом может быть журнал, акция, выставочная ситуация или сеть обмена между художниками. При этом мультимедийная экспозиция переводит исторический опыт в современный музейный режим.

Значение архивов особенно ясно проявилось в выставке «Dada at MoMA» (2008), посвященной истории приобретения, документирования и показа дадаистских произведений в самом музее. Письма, планы залов, фотографии экспозиций и сведения о дарителях были предъявлены как источники истории коллекции (5). Другой подход предложен в проекте «Dadaglobe Reconstructed» (2016). Исследователи собрали более ста произведений, подготовленных для задуманной Тристаном Тцара международной антологии, которая так и не вышла в свет (6). В этом случае музей реконструирует нереализованный замысел. Результат нельзя отождествлять с книгой, которую Тцара мог бы издать, так как выставка делает видимыми сохранившиеся свидетельства проекта и границы наших знаний о нём.

Таким образом, музеефикация дадаизма представляет собой работу с разнородными и часто неполными следами события. Каталог, фотография, афиша, письмо и запись требуют атрибуции и описания их первоначальной функции. Сопоставление исторических показов с последующими музейными выставками позволяет различать авторский замысел, документированное событие и позднейшую кураторскую интерпретацию. Сохранение этого различия даёт возможность актуализировать дадаистское наследие без иллюзии полного восстановления его первоначального опыта.

Литература

1. Rebellion and anti-art: Catalogue for the First International Dada Fair // Berlinische Galerie. URL: <https://berlinischegalerie.de/en/collection/specialised-fields/artists-archives/catalogue-dada-fair/> (дата обращения: 28.09.2026).

2. Fantastic Art, Dada, Surrealism // The Museum of Modern Art. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2823> (дата обращения: 28.09.2026).

3. Leoni-Figini M. Dada: dossier pédagogique // Centre Pompidou. URL: <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dada/ENS-dada.htm> (дата обращения: 28.09.2026).

4. Dada // National Gallery of Art. — URL: <https://www.nga.gov/exhibitions/dada> (дата обращения: 28.09.2026).

5. Dada at MoMA // The Museum of Modern Art. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/96> (дата обращения: 28.09.2026).

6. Dadaglobe Reconstructed // The Museum of Modern Art. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1639> (дата обращения: 28.09.2026).

Искусство и культурные взаимосвязи



Мартынова Дарья Олеговна

(Санкт-Петербург, Москва, Россия)

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русского искусства Санкт-Петербургского государственного университета, старший научный сотрудник сектора искусства стран Центральной Европы Государственного института искусствознания

Martynova Daria Olegovna

(Saint-Petersburg, Moscow, Russia)

Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of History of Russian Art, St. Petersburg State University; Senior Researcher at the Sector of Art of Central European Countries, State Institute for Art Studies

Персидско-китайские мотивы в английском искусстве XIX века

Persian-Chinese motifs in 19th-century English art

The present report delves into the exploration of the intricate interplay between Persian and Chinese elements in the realm of 19th-century English art, examining it within the broader context of the nation's cultural aspirations during this period.

The analysis is conducted through a meticulous fusion of iconographic and comparative methodologies, encompassing graphic materials, scholarly writings such as those by Robert Murdoch Smith, as well as decorative and applied artistic objects originating from China and Persia that found their way into British museum collections during this era, serving as invaluable sources for comparative analysis of visual codes and textual representations. At the heart of this study lies the examination of visual signs, including costumes and interiors, which serve as tangible manifestations and visual representations of foreign cultural influences. Through these elements, European audiences were able to “decode” the essence of the East, employing familiar categories to bridge the gap between civilizations. As part of the broader cultural quest of the 19th century, a diverse array of “imaginative” and “exotic” images emerged, reflecting the ongoing exploration and assimilation of foreign influences. They served as instruments for self-identification of England and the establishment of cultural hierarchies that solidified the role of the Orient as a source of reproduction. This investigation draws upon the notions of visual culture and perceptual analysis to explore how English audiences perceived oriental motifs and adapted them into their artistic language. These depictions provide valuable insights into how visual culture of 19th-century England influenced perceptions of the Orient and its significance for the interpretation of that era.

Доклад посвящен анализу восприятия персидско-китайских мотивов в английском искусстве XIX века в контексте национальных поисков того периода. Анализ осуществляется через сочетание иконографического и компаративного подходов: графические листы, трактаты английских исследователей (в частности труды Роберта Мёрдока Смита) и предметы декоративно-прикладного искусства из Китая и Персии, поступившие в собрания английских музеев в обозначенный период, выступают в роли взаимодополняющих источников, позволяя сопоставлять визуальные коды и тексты. Ключевым объектом исследования являются визуальные знаки – костюмы, инвентарь и интерьеры — их материальность и способы репрезентации, которые функционируют как визуальные переводы чужих культур: через них европейская публика «читает» Восток в рамках знакомых ей категорий, упрощая дистанцию между цивилизациями. В рамках национальных поисков XIX века формируются образцы «правдоподобной» экзотики, которые служат механизмами самоопределения Англии и создают иерархии культур, закрепляющие роль Востока как объекта воспроизведения.

Теоретическая рамка исследования оперирует концепциями визуальной культуры и рецепции, чтобы показать, как английская аудитория «читала» восточные мотивы, переводила их на язык собственного художественного вкуса. Итогом становится понимание того, как визуальная культура Англии того периода формировала представления о «Востоке» и что это значит для анализа национальных поисков эпохи.



Би Синьжань

(Цзинин, Китайская Народная Республика)

искусствовед, скульптор, аспирант кафедры теории и истории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Научный руководитель – профессор Е. П. Яковлева

Bi Xinran

(Jining, People's Republic of China)

Postgraduate student, Department of Theory and History of Art, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design Scientific supervisor – Professor E. P. Yakovleva

**Художественные связи СССР, России, Монголии и Китая
в области скульптуры XX – первой XXI века:
образы, художественное образование и творческие контакты**

**Artistic ties between the USSR, Russia, Mongolia, and China
in the field of sculpture in the 20th – early 21st century:
images, artistic education, and creative contacts**

The paper examines how Russian sculpture and the Repin Institute linked Chinese and Mongolian artists from the late eighteenth to the early twenty-first century. It traces the shift from ethnographic types to individual models, the joint training of Chinese and Mongolian sculptors in Soviet workshops, and the continuation of these contacts through exhibitions and sculpture parks in China.

Художественные связи СССР, России, Монголии и Китая в области скульптуры складывались через ряд последовательно сменявших друг друга форм: изображения монголов и китайцев в русской пластике, обучение иностранных студентов в советских и российских художественных институтах, через личные контакты выпускников и совместные выставочные проекты. Рассмотрение этих процессов в единой исторической парадигме позволяет проследить и выявить изменение положения монголов и китайцев в художественном процессе – от изображаемого персонажа и конкретной модели к учащемуся, самостоятельному автору и коллеге-профессионалу.

Исторической предысторией этих связей явилась этнографическая пластика. В сериях «Народности России» Ж.-Д. Рашетта и П. П. Каменского происхождение персонажа определялось преимущественно костюмом, причёской, предметными атрибутами и родом занятий (1: 266; 2: 62–81). В конце XIX – первой половине XX века способы характеристики восточного персонажа расширились. В малой пластике Е. А. Лансере этническое различие включалось уже в действие, позу и ритмическое построение композиции. В произведениях С. Д. Эрьзи, С. Д. Лебедевой, В. А. Ватагина и Д. А. Якерсона образы монголов и китайцев развивались в станковой скульптуре, индивидуальном портрете и работе с выразительными свойствами дерева и других материалов. Конкретная модель, строение тела, соотношение объёмов и характер поверхности постепенно обретали самостоятельное значение.

В советский период связь России с Монголией и Китаем вошла в область профессионального художественного образования. С. Чоймбол в 1943–1945 гг. учился в Москве у С. Д. Меркурова, а после возвращения на родину участвовал в организации обучения скульпторов в Монголии. Его ученик А. Даваацэрэн в 1950–1956 гг. продолжил профессиональную подготовку в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в мастерской В. В. Лишева (3: 110).

В 1950–1960-е гг. на факультете скульптуры этого института сложилось непосредственное пересечение китайской и монгольской линий обучения. Так, Цянь Шао-У, Дун Цзу-И, Д. Санжаа и Л. Дашдэлэг завершили образование в учебной мастерской профессора М. А. Керзина; позднее китайские и монгольские студенты одновременно занимались в персональной мастерской скульптора М. К. Аникушина (4: 211–217). Общая мастерская обеспечивала освоение академической программы и повседневное профессиональное общение студентов. Параллельно расширялось их выставочное взаимодействие: так, 26 декабря 1958 г. в Москве открылась выставка изобразительного искусства социалистических стран, в которой одновременно приняли участие представители СССР, Китая и Монголии (5: 199).

Новое пересечение представителей этих народов возникло на факультете скульптуры в конце 1980-х – 1990-е гг. Монгольский скульптор Лхамсурэнгийн Ганхуяг окончил мастерскую последователя М. К. Аникушина С. А. Кубасова дипломной работой «Галдан Бошгот» (3: 109). Китайский скульптор Чжан Вэй выполнил в той же мастерской композицию «Дождь». Ранее Чжоу Сыминь и Чэнь Кэ завершили обучение в мастерской М. К. Аникушина (4: 232–233). Благодаря отработанной методике преподавания, студенты разных мастерских входили в общий институтский круг. Дружеские отношения Чжоу Сыминь и Ганхуяга получили продолжение в 2015 г. на китайско-монгольской выставке «Протяжная песня степи». В Улан-Баторе Ганхуяг переводил выступление Чжоу Сыминь, обращаясь к ней по русскому имени «Сима» и приглашая её в свою мастерскую. Русский язык и общие воспоминания об Институте явились основой их профессионального общения, спустя двадцать лет после окончания обучения в Ленинграде (6: 90–92).

В начале XXI в. эти связи получили устойчивую форму: в международных скульптурных проектах Пекина и Чанчуня участвовали российские преподаватели и выпускники Института имени И. Е. Репина, а ранее – китайские авторы, обучавшиеся в Советском Союзе (7: 15–24). Монгольскую линию представлял выпускник мастерской М. А. Керзина Ц. Амгалан: его произведения «Талын уянга» и «Тэмээн зэрэглээ», созданные для проектов 2001 и 2002 гг., остались в Китае (8; 9). При этом российское звено последовательно выступало как пространство формирования образов монголов и китайцев, место их профессионального образования и историческая основа прямых китайско-монгольских контактов. Учебные и выставочные события имели определённые временные границы, тогда как установленные в Пекине и Чанчуне произведения преобразовывали эти связи в материальную форму.

Литература

1. Хмельницкая Е. С. Фарфоровые образы старой России // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. 2015. № 20. С. 258–267.
2. Хмельницкая Е. С. Народы Зарубежной Азии и Дальнего Востока в серии фигур П. П. Каменского «Народности России» // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2013. № 9 (109). С. 62–81.
3. Сарантуяа Б. Произведения монгольских скульпторов — выпускников Ленинградского института имени И. Е. Репина // Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 106–119.
4. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской академии художеств. 1915–2005 / авт.-сост. С. Б. Алексеева; науч. ред. Ю. Г. Бобров. Санкт-Петербург: РАХ; СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина; Петрополь, 2007. 790, [1] с.
5. [Вэнь Цзидун. Китайско-советский культурный обмен в 1949–1966 гг.]. Харбин: Издательство Хэйлунцзянского университета, 2011.
6. [Чжоу Сыминь. «Протяжная песня степи» — выставка художественного обмена Китая и Монголии] // – [Скульптура]. 2016. № 1. С. 90–92.
7. Би С. Наследие советско-российской академической школы скульптуры в садово-парковом пространстве Китайской Народной Республики // Вестник СПГУПТД. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2025. № 2. С. 15–24.
8. Хятадад «Талын уянга» монгол баримал сүндэрлэлээ // Өдрийн сонин. 2001. 4 октября. № 193.
9. Amgalan Tsevegmid. Camel in Mirage // AmgalanArt.com: официальный сайт художника. 2002. URL: https://amgalanart.com/mo2002_camel_in_mirage_bronze.html (дата обращения: 31.07.2026).



**Бакулина Дарья Дмитриевна
(Санкт-Петербург, Россия)**

младший научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов

**Bakulina Darya Dmitrievna
(Saint-Petersburg, Russia)**

Junior research fellow, St. Petersburg State "Roerich Family Museum-Institute"

Образ животного в творчестве Святослава Николаевича Рериха

The Image of the Animal in the Work of Svyatoslav Nikolaevich Roerich

This paper focuses on animal art in the works of S. N. Roerich, a genre that typically remains on the periphery of scholarly research. The study examines the animalistic genre as an independent semantic layer that reveals the artist's worldview. It analyzes the synthesis of national artistic traditions — the European school, Indian and East Asian art — as well as the combination of scientific observation of nature with philosophical reflection, illustrated by specific works of Roerich.

В изучении творчества Святослава Николаевича Рериха предпочтение чаще всего отдается портретной и пейзажной живописи. Анималистический жанр упоминается косвенно, оставаясь на периферии исследовательского внимания. Данный доклад представляет собой системное рассмотрение анималистики как самостоятельного смыслового пласта в творчестве художника, который раскрывает мировоззрение мастера и его сферы интересов. Ключевым элементом анализа средств выразительности графических и живописных работ является пересечение двух факторов: натуралистической наблюдательности и межкультурного художественного синтеза.

Творческий метод Святослава Рериха основан на синтезе различных национальных художественных традиций: русской школы, Ренессанса, импрессионизма, индийского искусства. Художник мог сочетать в одном полотне разные живописные традиции, придавая работам разнообразие. Святослав Рерих внимательно изучал природу и человека, но стремился не просто зафиксировать внешний облик, а выявить в нём обобщённый, почти архетипический смысл. Отсюда узнаваемые «знаковые» образы: фигуры, вписанные в пейзаж так, что их силуэт перекликается с очертаниями гор, облаков или деревьев. Он характерен философским осмыслением красоты и движения, что проявляется в полифоничности цвета, динамике композиций и символической образности его полотен.

Святослав Рерих подходил к изображению животных не только как художник, но и как внимательный наблюдатель природы. Его интерес к орнитологии и зоологии, проявившийся ещё с ранних лет, повлиял на точность передачи анатомических особенностей, движений и повадок животных. Это демонстрируется на примере конкретных работ, таких как «Голова бородача», «Голова буйвола», «Лошади», где точность изображения служит не просто фиксацией натуры, а средством выявления «характера» животного, включающего философский и психологический подтекст. Такой подход позволяет трактовать натурализм Рериха не как слепое подражание натуре, а как особую форму художественного видения, где научная наблюдательность становится инструментом выразительности.

Особое место в творчестве Святослава Рериха занимает использование приемов традиционного китайского стиля *гохуа*, жанра *линмао*, что переводится как «перья и пух» или «птицы и животные». Мастер работает в технике *сиу*, где точность линий не столь важна, хотя работа кистью в произведениях характеризуется экспрессией. Главная задача техники *сиу* – передача внутреннего содержания. Рерих не был прямым последователем китайской школы, в ряде произведений прослеживается сознательное освоение этих принципов: тонкая работа кистью, выразительность контура, передача движения через минимум деталей, работа с пустотой и пространством. Данные особенности наиболее ярко можно проследить в таких графических работах как «Лисы», «Куница», «Голова яка». Включение техник *гохуа* в художественный арсенал Святослава Рериха расширяет представление о его стиле как о гибком синтезе: европейские основы рисунка дополняются восточноазиатскими приемами, что придает анималистическим образам особую пластику и философскую глубину.

В анималистике Рериха соединяются разные культурные коды: европейская академическая школа, которая выражается в точности рисунка, объеме, индийское искусство, которому характерны декоративность и ритмичность, и восточноазиатские принципы, к которым относится стиль *гохуа* и его техники, которые строятся на работе с пространством и линией. Такой синтез не является механическим смешением, а отражает осознанную художественную стратегию мастера, стремившегося к универсальному языку искусства. В качестве примеров приводятся произведения, где эти традиции проявляются наиболее ярко, а также письменные труды самого художника, подтверждающие его интерес к различным художественным народным стилям и биологическим наукам.

Анализ анималистических образов в творчестве Святослава Рериха позволяет по-новому оценить и рассмотреть многогранность его художественного метода: соединение научной точности и межкультурного синтеза, где в образ животного закладывается философский контекст. Анималистика у Рериха – это одно из значимых направлений, раскрывающих ключевые стороны многогранности его мировоззрения и эстетики.

Литература

1. Беликов П. Ф. Святослав Рерих: Жизнь и творчество. М.: Международный Центр Рерихов; Мастер-Банк, 2004. 328 с.
2. Путь художника. Живопись и графика Святослава Рериха из собрания Музея Николая Рериха: альбом-каталог / СПбГМИСР; авт.-сост.: Н. Э. Свобода; отв. ред.: А. А. Бондаренко. СПб.: Изд. СПбГМИСР, 2022. 140 с.: ил.
3. Рерих С. Н. Искусство и жизнь. 2-е изд., исправ. М.: Международный Центр Рерихов; Мастер-Банк, 2007. 330 с.: 149 ил.



Масалова Ольга Алексеевна

(Казань, Республика Татарстан, Россия)

кандидат исторических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета, Институт международных отношений, истории и востоковедения, кафедра всемирного культурного наследия

Masalova Olga Alekseevna

(Kazan, Republic of Tatarstan, Russia)

Candidate of Historical Sciences, Associate professor Kazan (Volga Region) Federal University, Institute of International Relations, History and Oriental Studies, Department of World Cultural Heritage

Роль «Русского дома» в сохранении русской культуры в Латинской Америке

The Russian House's role in the preservation of Russian culture in Latin America

The Russian House is a special socio-cultural space that allows representatives of the Russian Diaspora to preserve their national identity far from their historical homeland. Special attention is paid to the activities of the "Russian Houses" in the Latin American region, their role in maintaining ties with Russia and integrating the diaspora into the host society without losing their ethnic identity, demonstrating the diversity of strategies for preserving cultural heritage.

«Русский дом» – это неофициальное название зарубежных представительств Россотрудничества (4). Его ключевая цель – популяризация русского языка и культуры, а также поддержка соотечественников за рубежом. Среди задач: проведение культурных и образовательных мероприятий (выставки, концерты, лекции, кинопоказы), организация курсов русского языка, помощь в поступлении в российские вузы, тестирование на знание языка, содействие в сохранении историко-культурной памяти диаспоры. Как социокультурный институт такой дом выступает мостом между Россией и принимающим обществом: он не только консервирует традиции внутри диаспоры, но и знакомит местное население с российским культурным кодом, способствуя межкультурному диалогу. Весь объем направлений деятельности Россотрудничества по сохранению и популяризации русской культуры за рубежом подробно изложен в Положении о Федеральном агентстве по делам Содружества Независимых Государств, соотечественников, проживающих за рубежом, и по международному гуманитарному сотрудничеству 2008 г. и в редакции 2021 г. (4), а также в Указе Президента Российской Федерации «О российских центрах науки и культуры за рубежом» 1993 г. (5).

Исторически первые центры русской культурной жизни в Латинской Америке появились в Аргентине, сконцентрировавшись вокруг приходов русской православной церкви. Еще в конце XIX – начале XX вв., с волнами эмиграции, русские переселенцы создавали земляческие сообщества. Характерной формой стали культурные клубы, складывающиеся вокруг православных церквей в странах Латинской Америки.

Позже при российском посольстве в Буэнос-Айресе с 1979 г. начал работать Дом России – одно из первых официальных представительств, сосредоточенных на гуманитарном сотрудничестве. Со временем представительства Россотрудничества (или партнерские проекты под брендом «Русский дом») появились в других странах региона: Чили, Мексике, Перу, Никарагуа, Куба, Венесуэла. Ряд локальных инициатив (клубы, центры, основанные самими соотечественниками) также получают поддерж-

ку и статус партнерских площадок. Русский центр в Парагвае (г. Асунсьон) открылся в 2025 г., работает при поддержке Россотрудничества и в связке с Ассоциацией русских и их потомков в Парагвае (АРИДЕП).

Важность «Русского дома» обусловлена его востребованностью в регионе. На 2025 г. в странах Латинской Америки проживало примерно в 400–500 тысяч человек. «За более чем вековую историю российская эмиграция в странах латиноамериканского континента сложилась исторически как сообщество и представляет собой значительную прослойку среди местного населения в виде различных социальных групп эмигрантов, переселившихся в выбранные ими страны осознанно, либо под действием внешних сил по политическим, экономическим, религиозным, социальным и другим причинам в разные временные периоды. Российская эмиграционная среда – это представители довольно разнообразных по своим взглядам, социальному положению, интересам, мировоззрению, отношению к родине переселенческих движений» (3: 175). М. Н. Мосейкина отмечает, что в ходе нескольких волн эмиграции русского населения в Латинскую Америку сформировался концепт «русского европейца». «Для русской эмиграции культурно-историческая память служила важным элементом национальной идентичности, через которую происходила ретрансляция духовных связей и традиций, что позволяло разным поколениям мигрантов отождествлять себя с конкретной национальной общностью – Русским зарубежным миром» (2: 84).

Основные направления деятельности «Русского дома» в Латинской Америке:

- Сохранение идентичности, что проявляется в поддержании языковой и культурной связи с Россией: обучение детей русскому языку, изучение истории и традиций, проведение тематических праздников.

- Образовательная функция реализуется в организации языковых курсов, лекций об истории и культуре России, совместных образовательных проектов с местными вузами.

- Проведение фестивалей, выставок, концертов, кинопоказов, которые знакомят как соотечественников, так и местных жителей с российским искусством, литературой, наукой.

- Работа с молодежью сосредоточена во внедрении различных программы обмена направленных на то, чтобы молодые люди из диаспоры могли познакомиться с исторической родиной.

- Историко-мемориальная деятельность: поддержка и сохранение мест погребений, имеющих историко-мемориальное значение для России.

- Содействие интеграции и диалогу. Помощь в адаптации, а также организация площадок для диалога между представителями разных культур.

Таким образом, «Русский дом» не просто проводит отдельные мероприятия, а создает устойчивую экосистему, где русский язык, традиции, история и современные достижения России становятся частью повседневной жизни местной русскоязычной общины и одновременно источником интереса для широкой аудитории.

Литература

1. Гангур Д. И., Бенитес Г. А. А. Русская диаспора в Латинской Америке: к вопросу межкультурного диалога // Теория и история культуры, искусства. 2025. № 2. С. 7–14.

2. Мосейкина М. Н. Формирование мемориального пространства Русского мира в Латинской Америке в контексте истории двух волн эмиграции // Диалог со временем. 2019. Вып. 68. С. 83–97. [Электронный ресурс] URL: <https://roii.ru/r/1/68.7>. – Режим доступа: свободный (дата обращения: 5.08.2026).

3. Мухачев Ю. В. Из истории становления русской общины на латиноамериканском континенте // Русское Зарубежье. М.: ИНОИОН, 2016. С. 174–194.

4. Российский центр науки и культуры (Русский дом в Буэнос-Айресе): Официальный сайт. [Электронный ресурс] URL: <https://argentina.rs.gov.ru/>. – Режим доступа: свободный (дата обращения: 5.08.2026).

5. Указ Президента Российской Федерации «О российских центрах науки и культуры за рубежом» от 21.05.1993 г. № 726. [Электронный ресурс] – URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/3624>. – Режим доступа: свободный (дата обращения: 5.08.2026).



**Яковлева Елена Пантелеевна
(Санкт-Петербург, Россия)**

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств, профессор кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна; член Союза художников России (Санкт-Петербург); член Ассоциации искусствоведов

**Yakovleva Elena P.
(Saint Petersburg, Russia)**

Doctor of the Art History, Leading Researcher at the Sector of Current Problems of Contemporary Artistic Culture of the Russian Institute for the History of the Arts; Professor of the Department of History and Theory of Art of the Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design; member of the Union of Artists of Russia (Saint Petersburg); member of the Association of Art Historians

**Ло Гуаньлю – ленинградский аспирант (1955–1958)
и пекинский профессор живописи**

**Luo Guanliu was a Postgraduate Student in Leningrad (1955–1958)
and a Professor of Painting in Beijing**

Summary of the report based on documentary materials of the Scientific Archive of the Russian Academy of Arts in St. Petersburg (NA RAH in St. Petersburg). The report provides a summary of Luo Guanliu's background (1916–2004) – a famous artist and teacher of the People's Republic of China, who studied painting until 1938 at the Academy of Arts of South China (Yan'an city, Shaanxi province), and from September 1955 to September 1958, he studied at the graduate school of the Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin, specializing in painting at the Faculty of Painting.

From the materials of the personal file of graduate student Lo Guagble, the details of his biography, information about his loved ones – parents, brothers, wife, son, about the peculiarities of living in Leningrad and studying in graduate school, about creative trips to the Soviet Union are known. Of particular importance is the description of the process of studying in graduate school under the scientific supervision of the famous Soviet painter, professor, master of socialist realism, corresponding member of the USSR Academy of Arts Joseph Alexandrovich Serebryany (1907–1979).

Доклад основан на документальных материалах Научного архива Российской академии художеств в Санкт-Петербурге (НА РАХ в СПб). В нем содержится краткая информация о биографии Ло Гуаньлю (1916–2004) – известного художника живописи и педагога Китайской Народной Республики, обучавшегося живописи до 1938 г. в Академии художеств Южного Китая (город Яньань, провинция Шэньси), а с сентября 1955 г. до сентября 1958 г. проходившего обучение в аспирантуре Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина по специальности «живопись» на факультете живописи.

Из материалов личного дела аспиранта Ло Гуанью известны подробности его биографии, сведения о его близких – родителях, братьях, жене, сыне, об особенностях проживания в Ленинграде и обучения в аспирантуре, о творческих поездках по Советскому Союзу. Особое значение имеет описание процесса обучения в аспирантуре под научным руководством известного советского живописца, профессора, мастера соцреализма, член-корреспондента Академии художеств СССР Иосифа Александровича Серебряного (1907–1979). Существенное значение имеют индивидуальный план-отчет о работе аспиранта в I и II-ом семестрах 1955–1956 гг., а также оценки по живописи, рисунку, философии и русскому языку и характеристики, полученные Ло Гуанью от его руководителя, от заведующего кафедрой живописи П. И. Ивановского и директора института, художника В. М. Орешникова, свидетельствующие об исключительной добросовестности аспиранта. Из материалов дела известна тема диссертации Ло Гуанью – «Из народно-освободительной войны в Китае», участником которой он являлся.

Профессор Серебряный так охарактеризовал своего воспитанника:

Товарищ Ло Гуанью в течение 1956 года работал у меня в мастерской вместе с пятым курсом, к работе относился весьма добросовестно. Его живописные этюды свидетельствуют о нем, как отличном живописце, способном решать задачи сложной картины и портрета. Товарищ Ло хорошо владеет формой. Помимо этюдной работы аспирант начал работу над композицией на тему из народно-освободительной войны в Китае. Кандидатский минимум не сдан, а запланирован на 1957 год (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 35 (1955). Ед. хр. 3. Л. 12.).

Из заключения кафедры живописи следует, что «аспирант Ло Гуанью обладает несомненными живописными данными, профессионально подготовлен <...>. Проявил большую настойчивость и требовательность в процессе выполнения аспирантского плана. Написал ряд портретов и начал работу над эскизом композиции. Кафедра считает возможным продолжение работы Ло Гуанью в аспирантуре». (НА РАХ. Ф. 7, Оп. 35 (1955). Ед. хр. 3. Л. 13).

Между тем, согласно справке Посольства КНР, Министерство высшего образования КНР решило, что Ло Гуанью должен обучаться в Институте как преподаватель, командированный в СССР для усовершенствования квалификации, поскольку в Китае он был уже профессором. (НА РАХ. Ф. 7, Оп. 35 (1955). Ед. хр. 3. Л. 15.). После третьего года обучения Ло Гуанью был отчислен из аспирантуры в связи с окончанием срока обучения и уехал в Пекин, где стал преподавать во второй мастерской масляной живописи Центральной академии художеств Китая. Там с ним работали выпускники Ленинградского института имени И. Е. Репина, бывшие китайские студенты Линь Гань и Цюань Шаньши.

Дополнения:

Проживая в Ленинграде в общежитии на набережной Красного Флота, в доме 62, Ло Гуанью получал «стипендию 700 руб. в месяц без взимания подоходного налога», во время учебы «посещал мозаичную мастерскую» (1957), наряду с китайскими студентами копировал произведения живописи в Русском музее, неоднократно выезжал в «научные командировки» в Алушку на 30 дней для сбора материала для диссертации, в Москву, Сочи, Киев и Киевскую область, в Приволжский район и на Кавказ в месячные творческие командировки, ездил в санаторий «Небуг» в Туапсе.

По завершении обучения в характеристике, выданной Ло Гуанью директором Института имени И. Е. Репина профессором В. М. Орешниковым, было написано:

<...> Товарищ Ло Гуанью весьма добросовестно изучил русскую и советскую реалистическую школу, проявил большой профессиональный рост в живописи, рисунке и композиции, и в настоящее время способен решать сложные творческие задачи <...>. Во время пребывания в Институте товарищ Ло Гуанью зарекомендовал себя как одаренный, серьезный и активный молодой художник, беспокойный и требовательный к себе, настойчивый и дисциплинированный в работе (НА РАХ. А-3. Оп. 35 (1955). Аспирантура. Специальность: живопись. Ло Гуанью).



Гэ Цзюньбай
(Санкт-Петербург, Россия / Чанчжоу, провинция
Цзяньсу, Китайская Народная Республика)
*аспирант Российского института истории искусств.
Научный руководитель – доктор искусствоведения
Е. П. Яковлева*

Ge Junbai
(Saint Petersburg, Russia / Changzhou, Jiangsu
Province, People's Republic of China)
*Graduate student at the Russian Institute for the History
of the Arts. Academic Supervisor – Doctor of Art History
E. P. Yakovleva*

**Сельская тема в творчестве выпускников
«академического курса масляной живописи»
профессора Ло Гуаньлю в Центральной академии художеств Китая**

**The Rural Theme in the Works of Graduates
of the “Academic Oil Painting Course” Taught by Professor Luo Guanliu
at the Central Academy of Fine Arts of China**

The report examines the diploma theses on rural themes by graduates of the «academic course in oil painting» of Professor Luo Guanli (1916–2004) from the Central Academy of Fine Arts of China. Professor Luo Guanli, an employee of the academy, arrived in Beijing in 1963 after completing his postgraduate studies at the Repin Institute (the Leningrad State Institute of Painting, Sculpture, and Architecture). Upon his return, the young professor was appointed to head the «second workshop of oil painting» at the Central Academy of Fine Arts with the aim of teaching Chinese students oil painting.

Профессор Ло Гуаньлю (1916–2004)¹, окончивший аспирантуру по искусству масляной живописи в Ленинградском институте имени И. Е. Репина, в своей художественно-педагогической деятельности в Центральной академии художеств Китая преподавал студентам курс масляной живописи, опираясь на методику своих ленинградских учителей, использовавших в своем творчестве основы социалистического реализма, бытовавшего с 1934 г. в изобразительном искусстве Советского Союза, а позднее и Китая, применял «методику персональных учебных мастерских Ленинградского института имени И. Е. Репина» (2: 22), и методику, разработанную в Китае в период с 1954 по 1957 г. преподавателем масляной живописи, московским педагогом, живописцем Константином Мефодьевичем Максимовым (1913–1994), направленным на работу в Китайскую Народную Республику Министерством культуры Советского Союза.

Наряду с профессором Ло Гуаньлю в Центральной академии художеств Китая преподавали китайские выпускники факультета живописи Ленинградского института имени И. Е. Репина – профессиональные живописцы *Линь Ган* (род. 1924 г.) – единственный выпускник мастерской одного из основоположников со-

¹ В документах личного дела Ло Гуаньлю в Научном архиве Российской академии художеств в Санкт-Петербурге, имя и фамилия Ло Гуаньлю по-русски приводится как Ло Гуань Лю (см.: НА РАХ. Ф. 7. Оп. 35 (1955). Ед. хр. 3. Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Дело Ло Гуань Лю. Начато 9 сентября 1955. Окончено 18 сентября 1958). Следовательно, в соответствии с современным написанием, по-русски оно читается как Ло Гуаньлю.

циалистического реализма в советском изобразительном искусстве – академика Б. В. Иогансона (1893–1973) и его помощника и преемника, профессора Института имени И. Е. Репина А. Д. Зайцева (1903–1982). В 1960 г. под их руководством Линь Ган защитил дипломную работу на тему «Крестьянский суд».

Другим сотрудником Ло Гуанью в Центральной академии художеств Китая был живописец *Цюань Шаньши* (1930–1926), обучавшийся в Ленинградском институте имени И. Е. Репина с 1954 по 1960 г., в живописной мастерской ректора института, известного советского художника и педагога, профессора В. М. Орещникова (1904–1987).

Помимо указанных преподавателей, в разные годы в Центральной академии художеств Китая трудились другие выпускники ленинградского вуза, такие например, как *Ли Тяньсян*, *Дэн Шу*, *Фын Чжень*, *Ли Цзюнь* и *Су Гаоли*. Все они после завершения курса обучения писали и защищали в Ленинграде дипломные работы на актуальные темы, закрепляя, таким образом, традиции, полученные в процессе обучения. Преемственность советской (ленинградской) «академической методики преподавания рисунка, масляной живописи и композиции и обогащение этой методики национальными китайскими традициями» (2: 24) породило новый вид национального искусства – китайскую масляную живопись» (2: 24).

Далее в докладе анализируются дипломные работы воспитанников Ло Гуанью и преподавателей его мастерской. Это работы художников Ма Чаньли, Чжун Хань, У Юннэнь, Ли Жэньцзе и Гу Чжуцзюнь.

Китайский профессор подготовил из своих соотечественников многих выдающихся художников живописи. Под руководством Ло Гуанью они создали множество значимых произведений, в том числе на сельскую, всегда востребованную среди художников тему, чем оказали значительное влияние на историю развития изобразительного искусства Китая. Произведения этих художников хранятся ныне в ведущих музеях КНР.

Литература

1. *Инь Хэ*. Исследование языка живописи Ло Гуанью (1951–1963): Дис. Ханчжоу: Китай, 2025. (на китайском языке).
2. *Нин Бо*. Китайские выпускники Института имени И. Е. Репина – носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы: Дис. ... канд. искусствоведения / 17.00.09, РГПУ им. А. И. Герцена [Рукопись]. СПб., 2010. 316 с.
3. *У Вэйшань* (ред.). Возвращение к природе: У Юннэнь – мастер китайской масляной живописи XX века. Пекин: Изд-во «Китайская культура и искусство», 2019. 245 с. (на китайском языке).
4. *У Вэйшань* (ред.). Национальный художественный музей Китая. Пекин: Изд-во Китайской федерации литературных и художественных кругов, 2019. 324 с. (на китайском языке).
5. *Цзин Юнь, Пэн Вэй, Ли Жэньи*. В поисках пути развития масляной живописи с китайскими элементами – протокол симпозиума, посвященного 40-летию курса по изучению масляной живописи Центральной академии художеств // Искусство [Пекин]. 2003. № 2. С. 8–23 (на китайском языке).

Содержание

От редколлегии	3
----------------	---

I. ТРАДИЦИОННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ И ОРГАНОЛОГИЯ

Музыкальные инструменты: коллекционирование, история, личность

Мациевский Игорь Владимирович (Санкт-Петербург, Россия) Сфера охоты и ее значимость для формирования, развития и сохранения звуковых орудий и музыкальных инструментов народов Евразии	4
Глазунова Наиля Нигматовна (Санкт-Петербург, Россия) Гиджак у народов Центральной Азии как культурологический источник	6
Фам Нгок Занг (Ханой, Вьетнам; Москва, Россия) Михайлова Алевтина Анатольевна (Москва, Россия) Традиционные музыкальные инструменты Вьетнама: мифы, история, современность	9
Соловьев Игорь Владимирович (Петрозаводск, Республика Карелия, Россия) Сакральный код саамских идиофонов: в парадигме истоков и современности	12
Булатова Динара Айдаровна (Санкт-Петербург, Россия) Вклад Э. Э. Язовицкой в исследование смычковых хордофонов тюркских народов Евразии (на основе работы ученого над «Атласом музыкальных инструментов народов СССР»)	15
Нурыева Энеджан Гадамовна (Ашхабад, Туркменистан) Сохранение и продолжение традиций дутарной школы в исполнительской и педагогической деятельности Оразмурада Аннанепесова	17
Глазунов Вячеслав Иванович (Санкт-Петербург, Россия) О роли П. И. Говорушко в становлении отечественной баянной исполнительской школы	19
Александрова Надежда Викторовна (Санкт-Петербург, Россия) Этапы историографии в изучении удмуртского музыкального инструментария	21
Колесникова Елена Михайловна (Санкт-Петербург, Россия) Деятельность Н. П. Фомина по реконструкции домры: к истории создания Великорусского оркестра	22
Асхадуллин Алмаз Азатович (Казань, Республика Татарстан, Россия) Лист «Danse russe» Ж.-Б. Лепренса (1768) и текст Ж. Шаппа д'Отроша: к атрибуции смычкового инструмента и вопросу о татарском «кобасе» (кыл-кубызе)	24

Традиция и память культуры

Чудинова Ирина Анатольевна (Санкт-Петербург, Россия) Сакральный топос в социокультурном пространстве сегодня: Соловки	26
Никаноров Александр Борисович (Санкт-Петербург, Россия) Некоторые принципы подготовки к публикации текстов о колоколах XVIII–XIX веков для «Антологии отечественной campanологии» (методологические установки и опыт работы)	28
Соколова Алла Николаевна (Майкоп, Республика Адыгея, Россия) Образ лошади в адыгской художественной культуре	32
Миннебаева Аделина Альбертовна (Санкт-Петербург, Россия) Роль волос в иконографии татарских мифических существ (Албасты, Бичура, Ой иясе, Су анасы, Убырлы карчык, Юха)	34

Войтович Алевтина Аркадьевна (Петрозаводск, Республика Карелия, Россия) Фольклорный архив Научной библиотеки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова: от экспедиционных записей к цифровому фонду	37
Сафаров Кодир Хотамович (Душанбе, Республика Таджикистан) Труды русских дореволюционных исследователей как источник изучения культурного наследия таджиков Восточной Бухары и Памира	40
Косырева Светлана Витальевна (Петрозаводск, Республика Карелия, Россия) Напевы карельских рун: история собирания, изучения и публикации	42
Культурное наследие: история в современном контексте	
Клобукова Наталья Федоровна (Москва, Россия) «Во поле березка стояла» ... Синтез музыкальных культур в творчестве японского ансамбля «Сиракаба» («Белая береза»)	44
Колганова Ольга Викторовна (Санкт-Петербург, Россия) Рукописи вокально-инструментальных сочинений Игоря Миклашевского на тексты Николая Ардавина (по материалам Кабинета рукописей Российского института истории искусств)	46
Максимова Анастасия Борисовна (Казань, Республика Татарстан, Россия) Цифровой архив «Истоки медиаискусства в России. XX век». Результаты и перспективы	49
Кушу Светлана Азметовна (Майкоп, Республика Адыгея, Россия) Формы актуализации культурного наследия народов Евразии: научно-реконструкторская модель адыгского фольклорно-этнографического ансамбля «Жьыу»	51

II. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Коллекции, коллекционеры, исследователи

Деменова Виктория Владимировна (Екатеринбург, Россия) Уральские частные коллекции искусства буддизма: особенности формирования	53
Гущина Елена Геннадьевна (Казань, Республика Татарстан, Россия) Русские дореволюционные коллекции в музеях Казани: история собирания, экспонирование и актуализация	55
Валеев Рамиль Миргасимович (Казань, Республика Татарстан, Россия), Валеева Роза Закариевна (Казань, Республика Татарстан, Россия) Цифровой проект: «Коллекции няньхуа в фондах музеев Казани: обзор, виды и символика»	58
Сарьян Рузан Лазаревна (Ереван, Армения) Собирательская деятельность Мартироса Сарьяна как самостоятельное направление его культурных инициатив	60
Доспанов Октябрь Турганбаевич (Нукус, Республика Узбекистан) Археология в музее искусств: художественная ценность древнехорезмийского наследия в собрании музея имени И. В. Савицкого	62
Гучев Замудин Лелович (Майкоп, Республика Адыгея, Россия) Монография-каталог «Адыгские (черкесские) циновки» как инструмент систематизации и сохранения исчезающего материального наследия Евразии	65
Ахметзянов Камиль Габдульнурович (Санкт-Петербург, Россия) Художественная лаборатория семьи Рерихов: процессуальный подход и опыт атрибуции частного собрания	67

Бакалдина Елена Вячеславовна (Санкт-Петербург, Россия)
Несостоявшаяся закупка Русским музеем коллекции этюдов А. А. Иванова, принадлежавших М. П. Боткину 69

Вятчина Мария Васильевна (Казань, Республика Татарстан, Россия)
Выставка, которой не было:
музейная миссия Зелии Наттолл в Российскую империю (1896 г.) 72

Мельников Владимир Леонидович (Санкт-Петербург, Россия)
Пирвиц Ксения Александровна (Санкт-Петербург, Россия)
Об открытии проекта «Рерих в керамике» для Азии
в Национальном музее Республики Алтай имени А. В. Анохина 74

Историко-теоретические аспекты изучения культурного наследия

Погосян Гаяне Робертовна (Ереван, Армения)
Искусствоведческий подход к изучению художественной культуры Урарту
в Армении: современное состояние и перспективы 76

Манукян Сейрануш Сосовна (Ереван, Армения)
Роль коллекции документальных копий армянских фресок
Национальной Галереи Армении в изучении фресок 930 года
Татевского монастыря 78

Ергина Алена Сергеевна (Санкт-Петербург, Россия)
Эволюция восприятия литургического пространства
в исследованиях средневековых храмов Крыма 80

Белова Юлия Николаевна (Санкт-Петербург, Россия)
История Люксембургского дворца в Париже: коллекция картин Людовика XIV 82

Орлова Олеся Юрьевна (Санкт-Петербург, Россия)
Аксиология выявления памятников архитектуры: международный опыт 84

Жданова Елена Васильевна (Санкт-Петербург, Россия)
Советские детские книги-картинки ленинградских художников
как объект коллекционирования в странах Евразии 86

Крончев Илья Александрович (Санкт-Петербург, Россия)
От антиискусства к музейному наследию:
выставки дадаизма как практика сохранения и реконструкции 88

Искусство и культурные взаимосвязи

Мартынова Дарья Олеговна (Санкт-Петербург, Москва, Россия)
Персидско-китайские мотивы в английском искусстве XIX века 90

Би Синьжань (Цзинин, Китайская Народная Республика)
Художественные связи СССР, России, Монголии и Китая
в области скульптуры XX – первой XXI века:
образы, художественное образование и творческие контакты 92

Бакулина Дарья Дмитриевна (Санкт-Петербург, Россия)
Образ животного в творчестве Святослава Николаевича Рериха 94

Масалова Ольга Алексеевна (Казань, Республика Татарстан, Россия)
Роль «Русского дома» в сохранении русской культуры в Латинской Америке 96

Искусство и художественное образование

Яковлева Елена Пантелеевна (Санкт-Петербург, Россия)
Ло Гуанью – ленинградский аспирант (1955–1958)
и пекинский профессор живописи 98

Гэ Цзюньбай (Санкт-Петербург, Россия / Чанчжоу, провинция Цзяньсу, КНР)
Сельская тема в творчестве выпускников «академического курса масляной
живописи» профессора Ло Гуанью в Центральной академии художеств Китая 100