



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ  
INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL RESEARCH

Электронное издание  
web-journal

ТЕМА НОМЕРА / The MAIN TOPIC of the ISSUE

**ФОТОГРАФИИ КАК «ВЕЩИ».  
ВОЗМОЖНОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ  
МАТЕРИАЛЬНОСТИ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО  
/ PHOTOGRAPHS AS THINGS. RESEARCHING  
THE MATERIALITY OF THE PHOTOGRAPHIC**

Журнал является проектом  
издательства гуманитарной литературы  
«Эйдос»

**| Учредитель и издатель |**

Издательство «ЭЙДОС»  
editor@eidos-books.ru

**| Контакты |**

Общая редакционная почта  
editorial@culturalresearch.ru

Главный редактор  
Дмитрий СПИВАК  
d.spivak@culturalresearch.ru

Зам. главного редактора  
Алина ВЕНКОВА  
a.venkova@culturalresearch.ru

Шеф-редактор  
Анна КОНЕВА  
a.koneva@culturalresearch.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,  
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) Министерства  
связи и массовых коммуникаций Российской Федерации.

Свидетельство о регистрации: Эл № ФС77–39183 от 17 марта 2010 г.

ISSN 2079–1100

Редакция принимает к публикации материалы широкой гуманитарной направленности: научные и критические статьи, рецензии, обзоры. Все материалы проходят обязательное внутреннее рецензирование. Решение о публикации принимается редакционным советом на основании внутренней рецензии. Основными критериями при принятии решения о публикации служат научная новизна, актуальность проблематики, выраженная исследовательская позиция, соответствие высоким академическим стандартам научного текста. Минимальный объем материала — 20 000 знаков. Максимальный — 40 000 знаков. Редакция не знакомит авторов с рецензиями. При отклонении публикации рецензия предоставляется по запросу. Материалы принимаются к публикации только в соответствии с объявленной темой номера. Концепцию текущего номера и тематический план на следующие номера можно найти на главной странице сайта. Предоставляя в редакцию рукопись, автор берет на себя обязательство не публиковать ее в ином издании без согласия редакции и гарантирует, что ни сам материал, ни его части не были опубликованы ни на твердых, ни на электронных носителях, ни в сети Интернет. Автор несет ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, статистических и социологических данных, имен собственных, географических названий и прочих сведений. Публикуемые материалы могут не отражать точку зрения редколлегии и редакции. Отношения автора и редакции регулируются публичным договором-офертой, опубликованном в разделе «Авторам» официального сайта журнала.

Журнал выпускается исключительно в цифровом (электронном) формате.  
Печатные версии журнала не предусмотрены.

International Journal of Cultural Research  
is a project of the EIDOS publishing house  
of humanitarian literature.

**| Founder & Publisher |**

PublishingHouse«EIDOS»  
editor@eidos-books.ru

**| Contacts |**

Common e-mail  
editorial@culturalresearch.ru

Editor-in-Chief  
Dimitri SPIVAK  
d.spivak@culturalresearch.ru

Deputy Editor-in-Chief  
Alina VENKOVA  
a.venkova@culturalresearch.ru

Associate Editor  
Anna KONEVA  
a.koneva@culturalresearch.ru

International Journal of Cultural Research is registered by Federal Service for Supervision  
of Telematic and Mass Communications  
Registration № FC 77–39183, March 17, 2010  
ISSN 2079–1100

The Editorial Board welcomes a wide range of articles, including scholarly and critical papers, analytical studies, and reviews. All materials undergo peer review by members of the Editorial Board. The basic criteria for publication are scholarly novelty, current subject matter, and adherence to high international academic standards. The Editorial Board does not inform the authors of the results of peer review. However, a copy of the review will be sent to the author upon his/her request, if the paper is rejected for publication. Each issue of the journal has a theme that should be addressed by all texts accepted for publication in the given issue. The theme of the current issue, as well as of the upcoming one, are posted on the main page of the journal website. Upon acceptance, the author will be required to sign a contract for publication. Once the contract is signed, no part of the article or other materials may be published elsewhere in any form or by any means, without prior permission of the publisher. The author is responsible for the accuracy of all information, including facts, citations, historical and sociological data, names, and place names used in the text. Published materials do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the publisher.

The Journal issued only in electronic version. Hardcopy is not provided.



## | Редакционный совет |

Анатолий АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН  
*Россия, Санкт-Петербург*

Татьяна АРТЕМЬЕВА  
*Россия, Санкт-Петербург*

Марина БИРЮКОВА  
*Россия, Санкт-Петербург*

Елена БЛИНОВА  
*Россия, Санкт-Петербург*

Татьяна БУКИНА  
*Россия, Санкт-Петербург*

Алексей ВАСИЛЬЕВ  
*Россия, Москва*

Крыстина ВИЛЬКОШЕВСКА  
*Польша, Краков*

Кристоф ВУЛЬФ  
*Германия, Берлин*

Андрей ДЕНИСОВ  
*Россия, Санкт-Петербург*

Валентина ДИАНОВА  
*Россия, Санкт-Петербург*

Шарлин Хэддок СИГФРИД  
*США, Западный Лафайет*

Нина КОЧЕЛЯЕВА  
*Россия, Москва*

Виталий КУРЕННОЙ  
*Россия, Москва*

Армен МАРСУБЯН  
*США, Нью-Хэвен*

Лариса НИКИФОРОВА  
*Россия, Санкт-Петербург*

Джон РАЙДЕР  
*США, Нью-Йорк*

Олег РУМЯНЦЕВ  
*Россия, Москва*

Валерий САВЧУК  
*Россия, Санкт-Петербург*

Ольга САПАНЖА  
*Россия, Санкт-Петербург*

Савелий СЕНДЕРОВИЧ  
*США, Итака*

Альмира УСМАНОВА  
*Литва, Вильнюс*

Николай ХРЕНОВ  
*Россия, Москва*

## | Editorial Board |

Dr. Anatoliy ALEKSEEV-APRAKSIN  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Tatiana ARTEMYEVA  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Marina BIRYUKOVA  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Elena BLINOVA  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Tatiana BUKINA  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Gerald CIPRIANI  
*Ireland, Galway*

Dr. Andrey DENISOV  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Valentina DIANOVA  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Nikolaj KHRENOV  
*Russia, Moscow*

Dr. Nina KOCHELYAEVA  
*Russia, Moscow*

Dr. Vitaly KURENNOY  
*Russia, Moscow*

Dr. Armen MARSOOBIAN  
*USA, New Haven, Connecticut*

Dr. Larisa NIKIFOROVA  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Almira OUSMANOVA  
*Lietuva, Vilnius*

Dr. John RYDER  
*USA, New York*

Dr. Oleg RUMYANTSEV  
*Russia, Moscow*

Dr. Valerij SAVCHUK  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Olga SAPANZHA  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Savely SENDEROVICH  
*USA, Ithaca, New York*

Dr. Richard SHUSTERMAN  
*USA, Boca Raton, Florida*

Dr. Charlene Haddock SIEGFRIED  
*USA, West Lafayette, Indiana*

Dr. Aleksej VASIL'EV  
*Russia, Moscow*

## | Редакционный совет |

Джеральд ЧИПРИАНИ  
*Ирландия, Голуэй*

Ричард ШУСТЕРМАН  
*США, Бока Рейтон*

## | Editorial Board |

Dr. Krystyna WILKOSZEWSKA  
*Poland, Krakow*

Dr. Christoph WULF  
*Germany, Berlin*

## | Редакция |

Дмитрий СПИВАК  
Главный редактор  
*Россия, Санкт-Петербург*

Алина ВЕНКОВА  
Заместитель главного редактора  
*Россия, Санкт-Петербург*

Анна КОНЕВА  
Шеф-редактор  
*Россия, Санкт-Петербург*

Любовь БУГАЕВА  
Редактор  
*Россия, Санкт-Петербург*

Елена КАВЕРИНА  
Редактор  
*Россия, Санкт-Петербург*

Денис СОБОЛЕВ  
Редактор  
*Израиль, Хайфа*

Михаил СТЕПАНОВ  
Редактор  
*Россия, Санкт-Петербург*

Лариса ФИАЛКОВА  
Редактор  
*Израиль, Хайфа*

Андрей ФОМЕНКО  
Редактор  
*Россия, Санкт-Петербург*

## | Editorial Team |

Dr. Dimitri SPIVAK  
Editor-in-Chief  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Alina VENKOVA  
Deputy Editor-in-Chief  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Anna KONEVA  
Associate Editor  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Lyubov BUGAEVA  
Editor  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Larisa FIALKOVA  
Editor  
*Israel, Haifa*

Dr. Andrey N. FOMENKO  
Editor  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Elena A. KAVERINA  
Editor  
*Russia, St. Petersburg*

Dr. Denis SOBOLEV  
Editor  
*Israel, Haifa*

Dr. Mikhail STEPANOV  
Editor  
*Russia, St. Petersburg*



## Выпуск № 1 (58) 2025:

ФОТОГРАФИИ КАК «ВЕЩИ». ВОЗМОЖНОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ МАТЕРИАЛЬНОСТИ  
ФОТОГРАФИЧЕСКОГО

Приглашенные редакторы выпуска:  
Ольга Юрьевна БОЙЦОВА, Мария Михайловна ГУРЬЕВА

Ответственный редактор:  
Алина Владимировна ВЕНКОВА

## СОДЕРЖАНИЕ

Тема номера	
Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА   Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг.  .....6	Дарья Олеговна МАРТЫНОВА   Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс  .....89
Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА   Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии  .....24	История культуры Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ   «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в.  .....99
Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА   Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии  .....35	Сергей Владимирович ПАХОМОВ   «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина  .....112
Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА   Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города)  .....48	Теория искусства Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА   «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне  .....132
Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА   Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х  .....69	



**Issue # 1 (58) 2025:****PHOTOGRAPHS AS THINGS. RESEARCHING THE MATERIALITY OF THE PHOTOGRAPHIC**

Guest Editors:

Olga Yu. BOYTSOVA, Maria M. GOURIEVA

Managing Editor:

Alina V. VENKOVA

**TABLE OF CONTENTS**

<b>Topic of the Issue</b>	<b>Cultural History</b>
Maria M. GOURIEVA, Olga Yu. BOITSOVA <b>  Private Photography Between "Presence" and "Meaning". Soviet Amateur Slides from the 1970s and 1980s  .....6</b>	Anna A. SKOROPADSKAYA <b>  "Genius Creates, Mind Imagines": The Question of the Relation Between the Concepts of Genius and Mind in Russian Journalism of the First Half of the XIX Century  .....99</b>
Oxana V. GAVRISHINA <b>  Surface and Three-dimensional Volume Effects in Early Photography  .....24</b>	Sergey V. PAKHOMOV <b>  "This is very Interesting": Reception and Interpretation of Indian Culture in the Works of Maximilian Voloshin  .....112</b>
Ekaterina A. KALININA <b>  Shadow's Body: Twentieth Century Literature on the Materiality of Photography  .....35</b>	<b>Art Theory</b>
Natalia V. VESELKOVA, Natalia B. GRAMATCHIKOVA, Elena V. PRYAMIKOVA <b>  Photographs as Things: Practices and Assemblages (Cases of a Small Town)  .....48</b>	Olga V. DYACHENKOVA <b>  "Living Artifacts": Perspectives on the Development of Digital Technologies in Biodesign  .....132</b>
Nadezhda A. KRYLOVA, Olga M. ANNANUROVA <b>  Between Economy and Feelings: Matters of Amateur Photography in the 1990s  .....69</b>	
Daria O. MARTYNOVA <b>  The Materialization of the Borderline in photographs and installations by Ann Veronica Janssens and Catherine Yass  .....89</b>	



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |

Мария Михайловна ГУРЬЕВА

Европейский университет в Санкт-Петербурге  
109240, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Шпалерная, д. 1.  
Доцент Международной школы искусств и культурного наследия  
Кандидат философских наук  
ORCID: 0000-0001-5606-0721  
E-mail: mgourieva@eu.spb.ru

Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН  
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3  
Старший редактор  
Кандидат исторических наук  
ORCID: 0000-0002-8284-8915  
E-mail: boitsova@gmail.com

## ЧАСТНАЯ ФОТОГРАФИЯ МЕЖДУ «ПРИСУТСТВИЕМ» И «ЗНАЧЕНИЕМ». СОВЕТСКИЕ ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ДИАПОЗИТИВЫ 1970-80-Х ГГ.\*

Статья посвящена частной фотографической практике изготовления и демонстрации слайдов, или диапозитивов, в конце XX века в СССР. Исследовательский вопрос состоит в том, как материальная сторона фотографического оказывает влияние на практики, на культурные смыслы и социальные взаимодействия в контексте данных практик. В качестве теоретической рамки использована концептуализация Х. У. Гумбрехтом «присутствия» – чувственного переживания субъектом опыта материального мира, обусловленного «пространственным отношением» человека к вещам. Основным материалом для статьи послужили десять устных полуструктурированных интервью с респондентами, которые жили в разных местах СССР и были вовлечены в практики, связанные с производством, циркуляцией, хранением любительских диапозитивов во второй половине 1970-х – начале 1980-х годов. Кроме того, в качестве источников использована справочная литература для фотолюбителей, статьи в журнале «Советское фото», а также личные дневники и письма из корпуса дневников «Прожито» и частных архивов. В статье рассматриваются материальные характеристики медиума и связанных с ним

практик, и аффордансов, т.е. возможностей и ограничений этих материальных обстоятельств; описывается особая корпоральность фотолюбителя в обращении с материальным комплексом фотографического на разных этапах – съемки, обработки, просмотра изображений. Феномен домашнего просмотра слайдов рассматривается как особого рода событие, интенсивность которого обусловлена в большой степени материальными обстоятельствами, оказывающими влияние и на телесный опыт зрителя напрямую, и на саму социальную ситуацию просмотра. Мы показываем, как материальные характеристики фотографического создают требования, возможности и условия особого человеческого опыта в контексте фотолюбительских практик – опыта переживания вещного мира, образов, взаимодействий с ними и с другими людьми, – и осмысливания этого опыта.

**Ключевые слова:** слайды (диапозитивы), частная фотография, фотолюбительство, фотографические практики, «производство присутствия», позднесоветская фотография.

\* Мы благодарим участников исследовательской группы по советским диапозитивам, проходящей в 2025 году в Европейском университете в Санкт-Петербурге.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |

Частная фотография – это огромное разнообразие не только изображений и практик, но и типов объектов. В программной статье<sup>1</sup> о «вернакулярной» фотографии Джеффри Бэтчен вместо определения объекта своего исследования дает перечень всевозможных предметов, которые могут включать в себя фотографическое изображение или становиться его носителями – от фотоотпечатка до кулона, от абажура до домашнего мемориала. Для Бэтчена в этой статье важно не только потребовать включения этих объектов в историю фотографии, из которой они традиционно исключены, но и подчеркнуть, что фотографии – материальные, а не только визуальные, объекты и что их физические качества – важная часть опыта их восприятия<sup>2</sup>.

Текст Бэтчена, опубликованный в начале 2000-х, манифестирует растущий в это время интерес исследователей к двум частично пересекающимся областям: частной фотографии и фотографической материальности. Частная фотография становится объектом исследования в поле *photography studies* начиная с 1980-х годов<sup>3</sup>. Теоретики с разным академическим багажом и научным инструментарием обращаются к различным граням этого культурного феномена: к социальным функциям и нормам фотогра-

фических практик<sup>4</sup>, к многообразию фотографических форм<sup>5</sup>, к работе фотографии в поле личной, культурной и пост-памяти<sup>6</sup>, к аффективному измерению частного фотоархива<sup>7</sup>. (Пост-) советская фотография со временем тоже становится материалом для подобных исследований: в 2000–2020-х годах пишутся работы о частной фотографии в контексте исторической травмы и работы памяти<sup>8</sup>, о частной фотографии как особом языке коммуникации<sup>9</sup> или как симптоме культурной эпохи<sup>10</sup>. Исследования же

<sup>4</sup> Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

<sup>5</sup> Batchen, G. (2004). *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.

<sup>6</sup> Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press; Langford, M. (2001). *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal: McGill-Queen's University Press; Starl, T. (1995). *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*. Munchner Stadtmuseum; Tietjen, F., ed. (2024). "...someone always had a camera..." *Private Photography in East Germany, 1980–2000*. Leipzig: Spektrum Books.

<sup>7</sup> Kuhn, A. (2007). Photography and Cultural Memory: A Methodological Exploration, *Visual Studies* 22, no. 3.: 283–292; Brown, E., Thy, Ph., eds. (2014). *Feeling Photography*. Durham: Duke University Press.

<sup>8</sup> Skopin, D. (2022). *Photography and Political Repressions in Russia: Defacing the Enemy*. New York: Routledge; Sarkisova, O., Shevchenko, O. (2014). Soviet Past in Domestic Photography: Events, Evidence, Erasure. In Shevchenko, O., ed. *Double Exposure: Memory and Photography*. New Brunswick: Transaction Publishers. 147–176; Sarkisova, O., Shevchenko, O. (2023). *In Visible Presence. Soviet Afterlives in Family Photos*. MIT Press.

<sup>9</sup> Бойцова, О.Ю. Любительские фото: визуальная культура повседневности. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 266 с.; Романов П., Ярская-Смирнова Е. Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – С.146–168.

<sup>10</sup> Орлова, Г.А. Пробы постсоветского позирования // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2019. – № 1 – С. 53–70; Бойцова, О.Ю. Портреты-убийцы: городская

<sup>1</sup> Batchen, G. (2002). *Each Wild Idea*. MIT. 56–81.

<sup>2</sup> В своей статье Бэтчен использует термин «вернакулярная» (*vernacular*) фотография. Мы в этом исследовании будем использовать термин «частная» фотография, который считаем более точным для того круга фотографических объектов, изображений и практик, которые мы изучаем. Подробнее об определении «частной» фотографии см.: Gourieva, M., Tietjen, F. (2023). Repetitive Representations. The Case of Private Photographs. In *The Routledge Companion to Photography, Representation and Social Justice*. Ed. Moritz Neumuller. Routledge. 78–86.

<sup>3</sup> Бойцова, О.Ю. Любительские фото: визуальная культура повседневности. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – С. 226–241.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

материальности (пост)советской фотографии не многочисленны<sup>11</sup>: материальное чаще становится контекстом или обстоятельством существования теоретического объекта, чем основной исследовательской проблемой. Это обстоятельство связано с тем, что методологическим исследованиям фотографической материальности пока мало на что можно опереться. Однако в зарубежной литературе начиная с 2000-х годов сформировался небольшой корпус работ, авторы которых разрабатывают теоретические подходы к исследованию материальности, а не только визуальности, фотографического. Вот три примера, которые иллюстрируют разнообразие возможных перспектив: авторы сборника «Objects. Photographs. Histories» рассматривают фотографические объекты с позиции «биографии вещи»<sup>12</sup>; работа Мишель Хеннинг посвящена экологическим последствиям производства фотографических материалов<sup>13</sup>; книга Ангуса Шивона «Camera geologica» раскрывает историю медиума как историю добычи и использования минералов, используемых для производства фотографий<sup>14</sup>.

В работе над данным исследованием мы вдохновлялись, помимо указанных работ в photography studies, разработками направления

«new materialism», которое занято поиском подходов к изучению материального аспекта культуры, альтернативных привычным антропоцентрическим и логоцентрическим моделям. Теоретики «new materialism» призывают рассматривать вещный мир как *условие* для социальных взаимодействий и культурных смыслов, а не как *следствие* человеческих действий и идей<sup>15</sup>; их интересуют «материальные и соматические реальности», существующие «не только как воплощения идеологий или дискурсивных предписаний»<sup>16</sup>.

Близок нам и подход Ханса Ульриха Гумбрехта, призывающего к поискам «постметафизической эпистемологии»<sup>17</sup>, позволившей бы отойти от заикленности на *значениях* материального мира и исследовать феномен «присутствия» – чувственного переживания субъектом *опыта* вещного мира, обусловленного «пространственным отношением» человека к вещам. Гумбрехт вводит понятие «производства присутствия» (production of presence), это «всякого рода события и процессы, вызывающие или усиливающие воздействие “присутствующего»

легенда и моральная паника 1990-х гг. // Антропологический форум. – 2021. – № 51. – С. 11–38.

<sup>11</sup> Гурьева, М. Смотреть и прикасаться: частный фотоальбом как материальный объект // Terra Aestheticae. Теоретический журнал Российского эстетического общества. – 2023. – № 2 (12). – С. 156–178.; Boitsova, O. (2017). Photographs in Contemporary Russian Rural and Urban Interiors. In Roberts, G.H., ed. *Material Culture in Russia and the USSR*. Bloomsbury. 71–99.

<sup>12</sup> Edwards, E., Hart, J., eds. (2004). *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge.

<sup>13</sup> Henning, M. (2025). *A Dirty History of Photography: Chemistry, Fog and Empire*. University of Chicago Press (в печати)

<sup>14</sup> Angus, S. (2024). *Camera Geologica: An Elemental History of Photography*. Duke University Press.

<sup>15</sup> Ушакин, С. Динамизирующая вещь // Новое литературное обозрение. – 2013. – № 2 (120). – URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/120\\_nlo\\_2\\_2013/article/10367/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/120_nlo_2_2013/article/10367/) (дата обращения: 29.03.2025)

<sup>16</sup> Susan, Yi, Sencindiver, S.Y. New Materialism // Oxford Bibliographies. 26 July 2017. DOI: 10.1093/OBO/9780190221911-0016. URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0016.xml> (дата обращения: 29.03.2025). Стоит добавить, что тогда как в XX

в. обращение социальных и гуманитарных наук к материальности было способом сбежать от людей к вещам<sup>16</sup>, в XXI в. оно означает побег от виртуальности и поиски чего-то «настоящего», см.: Fowles, S. (2016). The perfect subject (postcolonial object studies), *Journal of Material Culture*, Vol. 21(1). 9–27.

<sup>17</sup> Гумбрехт, Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 76.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

щих” объектов на человеческие тела»<sup>18</sup>. Не предлагая отбросить совершенно поиск «значений», Гумбрехт призывает обратить более пристальное внимание на опыт «присутствия» – так, чтобы в итоге «отношение к предметам вещественного мира» «колебалось бы между эффектами присутствия и эффектами значения»<sup>19</sup>. В этой статье мы делаем попытку применить эту стратегию в исследовании материальности фотографического.

Фотография – не самый простой объект для исследования материальности, поскольку ее непосредственная близость к миру изображений приглашает исследователя вооружиться знакомыми методами visual studies – формальным, иконологическим, семиотическим или дискурсивным анализом и прочими подходами, сфокусированным на изображении и его значениях. В этой статье мы стремимся переключить внимание с анализа изображений на тот опыт, который создается соприкосновением с материальной стороной фотографического во времени и пространстве и который, в свою очередь, создает условия для социального бытия и формирования культурных значений фотографических феноменов.

Диапозитивы имеют важное отличие от других популярных фотографических медиа: просмотр изображения требует дополнительных устройств – диаскопов либо диапроекторов и умения с ними обращаться. Более того – при просмотре с диапроектора (что было распространённой практикой) – зритель рассматривает не само изображение на фотопленке, а проекцию, эфемерный образ, создаваемый проходящим через диапозитив лучом. Эти обстоятельства, на наш взгляд, делают слайды наглядным

примером того, что существенно и для понимания прочих фотографических медиа: фотографическое изображение и его носитель – всегда часть более сложных комплексов, включающих в себя устройства, условия и человеческие действия, знания и умения. Нас интересует то, как этот комплекс устройств, условий, материалов, действий, взаимодействий и взаимовлияний формирует опыт советских фотолюбителей, пользователей и зрителей диапозитивов. Нас интересует, как проживалось и ощущалось фотографическое, каких дополнительных условий и действий требовали фотографии от фотолюбителей, как проживался этот опыт и какое значение приобретал.

Советские диапозитивы, не смотря на их довольно высокую популярность – как в практиках частной фотографии, так и в просветительской и агитационной деятельности в СССР, на данный момент – малоизведанная исследователями территория. Существует корпус работ, посвященных материалу дореволюционного и межвоенного периода<sup>20</sup>. Слайды же позднего СССР (после 1950-х годов) пока еще ждут более подробных исследований<sup>21</sup>, и наша статья – попытка хоть на сколько-нибудь заполнить эту лакуну. Мы начнем с характеристики особого комплекса материальных условий, обеспечивавших возможность существования советских

<sup>20</sup> Котомина, А. А. «Ужас объял присутствующих»: покушение на Александра II и крушение царского поезда в иллюстрированных еженедельниках и диапозитивных сериях для публичных народных чтений 1880-х гг. // Мир комиксов. Вып. 8: Женские комиксы, маньхуа, нарратив / Ред.-сост. Ю. А. Магера. – М.; Екатеринбург: Фабрика комиксов: Кабинетный ученый, 2024. – С. 185–202.

<sup>21</sup> Примеры работ на материале этого периода, см.: Станулевич, Н. Практики использования цветных диапозитивов в экспедиционной фотосъемке второй половины XX в. // Клио. – 2024. – № 12 (216). – С. 184–189; Гурьева, М. М. Позднесоветские слайды: объект, образ, опыт // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. – 2025. – № 5 (1). – С. 191–214.

<sup>18</sup> Там же. С. 10.

<sup>19</sup> Там же. С.12.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

## | Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |

диапозитивов этого периода, и аффордансов, т.е. возможностей и ограничений этих материальных обстоятельств<sup>22</sup>. Далее мы обратимся к особой корпоральности фотолюбителя в обращении с материальным комплексом фотографического на разных этапах – съемки, обработки, просмотра изображений – после чего перейдем к рассмотрению отдельно феномена домашнего просмотра слайдов как особого рода события, интенсивность которого обусловлена материальными обстоятельствами, оказывающими влияние и на телесный опыт зрителя, и на социальную ситуацию просмотра.

Основным материалом для нашей статьи стали 10 устных полуструктурированных интервью с респондентами от 1937 до 1975 года рождения, живших между 1954 и 1960 годами рождения и во второй половине 1970-х – начале 1980-х годов в разных местах СССР – в Ленинграде, Москве, Челябинске, Новосибирске, Грозном. В качестве источников в данном исследовании использована и справочная литература для фотолюбителей, а также корпус дневников «Прожито» и письма из частных архивов.

### Диапозитивы: физические характеристики и аффордансы

Слайды (диапозитивы) – это позитивные цветные изображения на прозрачной бесцветной основе, которые получаются в результате фотосъемки на цветную обращаемую пленку<sup>23</sup> и последующей химико-фотографической обработки этой пленки, предназначенные для про-

смотра при помощи проектора или диаскопа. Каждый этап существования слайдов – их производство, просмотр, хранение – задействует особую комбинацию материалов, техники, операций, соответствующих знаний и умений фотолюбителя.

Фотосъемка слайдов в любительской практике в рассматриваемый нами период осуществлялась на цветную обращаемую пленку шириной 35 мм, рассчитанную на 36 кадров; пленкой такого типа пользовались все наши респонденты. Технология цветной диапозитивной фотографии существовала параллельно с технологией цветной негативно-позитивной фотографии, но была проще и короче на один этап (диапозитивную пленку достаточно было только проявить, а с негативной после проявки требовалось сделать отпечаток, что подразумевало дополнительные ресурсозатраты и специальные знания<sup>24</sup>) и чаще рекомендовалась фотолюбителям<sup>25</sup>.

Доступная в продаже обращаемая цветная фотопленка делилась на два типа – для съемки при дневном свете и при искусственном освещении (соответственно, советские пленки ЦО-Д и ЦО-Л, плёнки «Орвохром» УТ и УК)<sup>26</sup>. Для съемки слайдов использовались те же камеры, что и для негативной пленки (чёрно-белой или цветной) – в частности, фотоаппараты «Зенит» и «Смена», широко распространен-

<sup>24</sup> Баканов, А.И. Все о слайдах. – М.: Библиотека журнала «Фотография», 1993. – С. 4.

<sup>25</sup> Ср.: «Фотолюбителю, тем более начинающему, рекомендуется другой [не позитивно-негативный] вид цветной фотографии – на обращаемых материалах. Сущность его заключается в том, что цветное изображение объекта получается непосредственно на той же самой пленке, на которой велась съемка» (Дитлов, А.С. Любительская фотография. Практическое руководство в вопросах и ответах. – Минск: Беларусь, 1979. – С. 59)

<sup>26</sup> Иофис, Е.А. Фотокинетика. – М.: Советская Энциклопедия, 1981. – С. 407.

<sup>22</sup> Мы используем термин «аффорданс» в том значении, в котором оно используется Дональдом Норманом: Норман, Д. А. Дизайн привычных вещей. – М.: Вильямс, 2006. – 374 с.

<sup>23</sup> Иофис, Е.А. Фотокинетика. – М.: Советская Энциклопедия, 1981. – С. 77; Герман, Ю.В. От слайдов – к слайдфильму (Из опыта фотолюбителей). – М.: Искусство, 1989. – С. 4.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

ные среди советских фотолюбителей. Минимальным необходимым условием для получения (скрытого) изображения было умение фотолюбителя заряжать пленку в фотоаппарат и нажимать на кнопку затвора. Для более качественного и предсказуемого результата требовалось умение кадрировать снимок, выбирать условия освещения, пользоваться дальномером, экспонометром, диафрагмой и выдержкой, сменными объективами и блендами.

Для получения видимого изображения пленку необходимо было обработать. «Проявка» – так называли фотолюбители химико-фотографическую обработку<sup>27</sup> отснятой пленки – подразумевала строгую последовательность операций, для которых требовались химические растворы, доступ к проточной воде, соблюдение световых, температурных условий и хронометража (различавшегося для пленок разных производителей). Первые операции – черно-белое проявление и останавливающая ванна – делались в темноте, далее следовала засветка пленки, после которой – цветное проявление, отбеливание и фиксирование; каждая из процедур, кроме засветки, требовала отдельного раствора и прополаскивания пленки в проточной воде после окончания его воздействия<sup>28</sup>. Растворы для обработки обрабатываемых пленок можно было сделать самостоятельно – рецепты публиковались в пособиях и справочниках<sup>29</sup>, – либо купить готовые в магазинах фотооборудования; те из наших респондентов, которые занимались проявкой в домашних условиях, пользовались готовыми растворами. Несоблю-

дение условий обработки вело к ухудшению качества изображений или их утрате. Нарушенный температурный режим мог стать причиной пузырения и сползания желатинового слоя пленки. Мелкие песчинки в водопроводной воде оставляли царапины, незаметные на пленке, но видимые при последующем проецировании изображения<sup>30</sup>. Все эти заботы не касались тех фотолюбителей, которые отказывались от домашней обработки пленки, сдавая ее в фотолаборатории службы быта – часть наших респондентов поступали именно так.

Просушенную по окончании обработки пленку разрезали на кадры при помощи ножниц или специального резака с подсветкой, после чего отобранные для экспонирования кадры вставлялись в квадратные рамочки стандартного размера 5 см. по стороне, чаще всего картонные или пластиковые (в продаже встречались также пластиковые рамочки с застекленным окошком и металлические). Оформленные таким образом фрагменты пленки просматривались при помощи устройства – диаскопа или диапроектора. Диаскоп – портативное устройство с пропускающей свет задней стенкой – нужно было направить на источник света, приставить к глазу и отрегулировать резкость изображения, двигая окуляр. Диапроектор же сам был источником света и использовался в темноте: на светлую поверхность (экран, простыню, лист ватмана, стенку или дверь) проецировалось увеличенное изображение с обрамленного 35-миллиметрового кадра. Некоторые проекторы требовали ручной зарядки слайда; другие, более дорогие, имели функцию автоматической смены слайдов, предварительно загруженных в кассету (диамагазин) – эти же кассеты могли

<sup>27</sup> Благодарим Э. Ю. Атомного за то, что обратил наше внимание на этот термин.

<sup>28</sup> Дитлов, А.С. Любительская фотография. Практическое руководство в вопросах и ответах. – Минск: Беларусь, 1979. – С. 197.

<sup>29</sup> Там же. С. 182–185.

<sup>30</sup> Баканов, А.И. Все о слайдах. – М.: Библиотека журнала «Фотография», 1993. – С. 79–80.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

## | Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |

использоваться для хранения слайдов между показами. Размер изображения и его яркость зависели от мощности лампы проектора, дистанции между проектором и экраном и от светоотражающей способности самого экрана<sup>31</sup>.

Слайды в рамках были дискретными единицами, никак не скреплялись друг с другом, легко складывались в последовательности и так же легко могли перемешаться и перепутаться, в связи с чем фотолюбители использовали системы маркировки – и самих слайдов, и коробок для хранения<sup>32</sup>. Пометки проще всего было делать на картонных рамочках, которые быстрее прочих выходили из строя. Для надписывания более стойких пластиковых рамочек использовались предварительно наклеенные поверх них полоски бумаги или лейкопластыря.

Физические характеристики и технологические особенности диапозитивов, возможности и ограничения, обусловленные их материальными свойствами, обсуждаются в пособиях для фотолюбителей в терминах преимуществ и недостатков. В числе последних отмечалась невозможность цветокоррекции полученных изображений и их тиражирования (в отличие от негативно-позитивной фотографии), а также необходимость использования просмотровых устройств для разглядывания изображения<sup>33</sup>. Преимуществами диапозитивов стандартно

считались высокое качество цветного изображения и доступность фотоматериалов широкому кругу фотолюбителей<sup>34</sup>; на особую привлекательность изображения и на доступность материалов указывали и наши респонденты.

### Фотографическая корпоральность

Диапозитивной фотографией советские фотолюбители занимались параллельно с другими фотографическими практиками, чаще всего с черно-белой фотографией. В методических пособиях для фотолюбителей разделы, посвященные съемке на обрабатываемую пленку и ее обработке, в пособиях для фотолюбителей соседствуют с главами о черно-белых (и цветных) негативно-позитивных процессах<sup>35</sup>. Это же соседство практик отмечают и наши респонденты, часть из которых начали заниматься слайдами, уже имея опыт черно-белой фотографии, и продолжали использовать обе технологии параллельно [жен., 1958, Зеленоград; муж., 1961, Челябинск; жен., 1968, Новосибирск]. Домашние любительские фотолаборатории, которые принято было устраивать дома в ванной, кладовке или «тещиной комнате» (необходимыми условиями для выбора места были доступ к проточной воде и возможность затемнения помещения), подходили по оснащению и для работы с обрабатываемыми пленками. Подходили для этой работы и уже освоенные в работе с негативными пленками телесные навыки обращения с различными материалами и субстанциями в пространстве: работа наощупь в перезарядном

<sup>31</sup> Об отражающих способностях разных поверхностей см.: Баканов, А.И. Все о слайдах. – М.: Библиотека журнала «Фотография», 1993. – С. 92.

<sup>32</sup> Например, система маркировки слайдов, которую предлагает Ю.В.Герман в пособии для фотолюбителей «От слайдов – к слайдфильму», включает в себя пять позиций, обозначающих порядковый номер кадра в серии; краткое название географической точки съемки, номер коробки, порядковый номер слайда в коробке; порядковый номер слайда в сборном слайдфильме и шифр слайдфильма. (Герман, Ю.В. От слайдов – к слайдфильму. – М.: Искусство, 1989. – С. 11.)

<sup>33</sup> Баканов, А.И. Все о слайдах. – М.: Библиотека журнала «Фотография», 1993. – С. 5.

<sup>34</sup> Агокас, Н. Что надо знать о слайдах // Советское фото – 1968. – № 2. – С. 39–40.

<sup>35</sup> См.: Дитлов, А.С. Любительская фотография. Практическое руководство в вопросах и ответах. – Минск: Беларусь, 1979. – 223 с.; Арбит, А.Е., Луговьер, Д.А. Фотография и киносъемка в путешествии. – М.: Профиздат, 1988. – 216 с. – (Мир туристских интересов).



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

мешке, заправка пленок в бачки, кручение и энергичное встряхивание бачков с погруженными в жидкости пленками, быстрые и плавные движения рук при засветке,<sup>36</sup> промывание пленок в проточной воде. В руководстве для фотолюбителей 1979 года наработка этих телесных навыков описывается так:

«Для того, чтобы научиться уверенно заряжать кассету пленкой в темноте, нужно хорошо потренироваться на свету с пленкой, уже непригодной для съемки. Надо отработать удобные для себя приемы (что, в какой руке и как держать; как, в случае необходимости, надрезать ножницами конец пленки, укрепляемый в замке катушки; как плотно наматывать пленку виток на виток, не царапая ее, и т.д.) и делать все потом быстро и точно. Это особенно важно при пользовании перезарядным мешком, в котором довольно скоро поднимается температура, руки становятся влажными и любое неосторожное движение может испортить эмульсионный слой<sup>37</sup>».

Кроме отработки движений тела в пространстве важной для фотолюбительской практики оказывается и конструкторская смекалка, позволяющая творчески приспособлять «сырую» материю реальности к точным требованиям химико-фотографической обработки. В брошюре «Все о слайдах» необходимую для приготовления растворов дистиллированную воду рекомендуется получить из размороженной «шубы» холодильника, прокипяченной и отстоянной не менее суток<sup>38</sup>, а для очистки водопроводной воды от механических примесей,

царапающих эмульсию, предлагается изготовить насадку на кран из пластиковой коробочки от косметического крема и колпачков от использованной авторучки – в качестве фильтрующего элемента рекомендуется взять старый капроновый чулок<sup>39</sup>. Подобные рекомендации фотолюбителям – иллюстрация готовности субъекта к творческому преобразованию материальной реальности, которая, по мнению исследователей, является характерной для позднесоветской культуры. Алексей Голубев в книге «Вещная жизнь. Материальность позднего социализма» обращает внимание на то, как различные дискурсивные практики – от повседневного языка до широкой сети кружков любительского конструирования и тематических периодических изданий – делают нормой как саму техническую подкованность человека позднего СССР, так и то усилие, которое необходимо для овладения материей и ее преобразования. В этом смысле требуемая от фотолюбителя техническая осведомленность не была исключительной: и разделы «читатели предлагают» журнала «Советское фото», и сборники «Фотолюбитель-конструктор» обращаются к своей аудитории на общем «производственном языке советской культуры»<sup>40</sup> и очевидно ожидают от них готовности освоить неизведанное. Руководство А. С. Дитлова для начинающих фотолюбителей вслед за разделом «что приобрести в первую очередь?» (фотоаппарат и базовые комплектующие) представляет перечень инвентаря для домашней фотолаборатории – ванночки, весы, колбы и пятистраничный список химикатов для самостоятельного пригото-

<sup>36</sup> Баканов, А.И. Все о слайдах. – М.: Библиотека журнала «Фотография», 1993. – С. 72–74.

<sup>37</sup> Дитлов, А.С. Любительская фотография. Практическое руководство в вопросах и ответах. – Минск: Беларусь, 1979. – С. 19.

<sup>38</sup> Баканов, А.И. Все о слайдах. – М.: Библиотека журнала «Фотография», 1993. – С. 68.

<sup>39</sup> Там же. С. 79–80.

<sup>40</sup> Голубев, А. Вещная жизнь. Материальность позднего социализма. / пер. с англ. Т. Пирусской. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – С. 57–58.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

ления растворов<sup>41</sup>. В пособии по фото-и кино-съемке в путешествиях А. Е. Арбита и Д. А. Луговьера возникает образ фотолюбителя, для которого уверенное тактильное взаимодействие с фотоаппаратом становится метафорой сотрудничества и согласованности: «К своему аппарату можно относиться по-разному, например, боязливо-почтительно, опасаясь тронуть любой винтик, и только зная, как он заряжается и какую кнопку нажимать при съемке. Другое отношение – уметь, если нужно, разобрать, почистить, починить, зная досконально все устройства и узлы<sup>42</sup>». Топика телесной близости и согласованности фотографа и фотокамеры становится еще более ощутима в практических рекомендациях фотолюбителям-путешественникам: в зимних условиях аппарат предлагается прятать под полушубком или ватником<sup>43</sup>, а на ночь в спальном мешке, в пеших переходах камеру советуют носить в самостоятельно изготовленном кожухе<sup>44</sup>, защищающем ее от непогоды, а при нормальных температурах – в кармане, нашитом на куртку<sup>45</sup> – иначе, раскачиваясь на ремне, она мешает ходьбе. Существенным параметром в деятельности фотографов-туристов становится и вес фотопринадлежностей – сравнительные расчеты совокупного веса для разных наборов фотооборудования публикуются в методической литературе<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Дитлов, А.С. Любительская фотография. Практическое руководство в вопросах и ответах. – Минск: Беларусь, 1979. – С. 38–50.

<sup>42</sup> Арбит, А.Е., Луговьер, Д.А. Фотография и киносъемка в путешествии. – М.: Профиздат, 1988. – С. 53.

<sup>43</sup> Вендровский, К.В., Жутовский, Б.И. Фотолюбительскому туристу. – М.: Искусство, 1961. – С. 16.

<sup>44</sup> Такой кожух изготовил один из наших респондентов [муж., 1961, Челябинск].

<sup>45</sup> Вендровский, К.В., Жутовский, Б.И. Фотолюбительскому туристу. – М.: Искусство, 1961. – С. 16.

<sup>46</sup> В пособии для фото- и кинолюбителей-туристов приведены сравнительные таблицы веса двух комплектов,

Фотографическая телесность, начинаясь с согласованности фотографа с аппаратом, преобразуется в особые типы корпорального и социального поведения, которые обусловлены ролью фотографа и наличием камеры в руках. При съемке в движущемся автобусе или поезде фотолюбителям рекомендуют амортизировать тряску, слегка согнув ноги, и просить товарищей подстраховать от падения<sup>47</sup>; а поиск интересных кадров в пеших походах рекомендуется вести, то отставая от группы, то забегая вперед<sup>48</sup>, то есть, демонстрируя другой режим телесной и социальной согласованности с группой, чем не вооруженные фотоаппаратом товарищи. В водных же походах фотографу на время прохождения порога предлагается и вовсе отделиться от группы, «жертвуя своими спортивными интересами»<sup>49</sup>, чтобы вести съемку с берега. Фотокамера рассматривается и как объект, структурирующий социальное и телесное поведение фотографируемых, а временами заставляющий их вести себя недопустимо. «Особенно часто на любительских фотографиях встречается какое-то буйное кокетство при групповых съемках: всякие подставленные друг другу "рожки", кривлянья, нелепые вычурные позы, бестактно облепленные людьми памятники<sup>50</sup>». Эта цитата из руководства для фотолюбителей продолжается указанием на особую роль, которой наделяется в этой ситуации оператор фотокамеры – он призван стать среди своих менее сознательных товарищей провод-

состоящих из популярных любительских фотоаппаратов, сменной оптики и запаса фотопленки на 396 снимков, см.: Арбит, А.Е., Луговьер, Д.А. Фотография и киносъемка в путешествии. – М.: Профиздат, 1988. – С. 20.

<sup>47</sup> Арбит, А.Е., Луговьер, Д.А. Фотография и киносъемка в путешествии. – М.: Профиздат, 1988. – С. 114–115.

<sup>48</sup> Там же. С. 90.

<sup>49</sup> Там же. С. 104.

<sup>50</sup> Там же. С. 72.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

ником выраженной в методичке точки зрения на эту телесность как на неправильную и преобразовать ее в правильную на снимках: «Лучше ту же группу снять за каким-то общим занятием, когда люди слушают экскурсовода или своего товарища, рассматривают в музее картину, просто идут, отдыхают, беседуют. Здесь приходится подчас проявлять известную настойчивость, но, если вашими товарищами овладевает приступ безудержного веселья во время съемки – отложите ее на другое время<sup>51</sup>».

В качестве средства, организующего поведение и стимулирующего определенные его типы, диапозитивная фотография появляется и в свидетельствах наших респондентов – в частности, тех, кто принимали участие в практиках «живых картин», то есть, в фотосъемках костюмированных мизансцен<sup>52</sup>. В семье одной из наших респонденток подобные практики были регулярным летним развлечением семьи и приезжавших погостить в южный город друзей и родственников «...у нас должна была быть слайдовая пленка, и именно это называлось "будем сниматься"... уже была не сама сценка важна, а ...вжиться в роль для постановочного кадра» [жен., 1955, Санкт-Петербург]. Так фотоаппарат становился причиной перформанса сродни театральному, требуя изготовления костюмов из подручных средств и разыгрывания сцен, которые должны были посредством съемки превратиться в подобие картин: «в экспедиции у нас были эти живые картины. Там были прикольные, там что-то... змея, кусающая Клеопатру за грудь... Помпеи, последний день Помпеи называлось. Это просто мы как-то ре-

шили приколоться и изобразить знаменитые картины» [муж., 1937, Санкт-Петербург]. Как в предыдущем примере, так и в случае с «живыми картинами», направленный объектив фотоаппарата диктовал, возбуждал или провоцировал телесное поведение фотографируемых. Не в последнюю очередь это происходило потому, что они предвкушали последующий просмотр запечатленных на фотографиях сцен.

**Слайд-показы: «присутствие» и «значение»**

Просмотр диапозитивов был важным этапом их «биографии». В этом разделе мы хотим выявить материальные составляющие домашних слайд-показов и показать, как они формировали особый аффективный режим этого опыта, который мы предлагаем осмысливать, заимствуя у Ульриха Гумбрехта термин «присутствие». Мы хотим рассмотреть домашние слайд-просмотры как такой опыт, в котором «присутствие», то есть мультисенсорное переживание материальных условий фотографического, интенсифицируется. Мы, разумеется, неизбежно будем говорить и о «значении» этого опыта и самих слайдов.

Большинство наших респондентов смотрели слайды дома или в гостях, в компании семьи и друзей<sup>53</sup>. В некоторых случаях просмотр слайдов становился поводом для встречи – например, ритуал просмотра слайдов мог быть частью встречи участников недавно прошедшей экспедиции: «это именно как бы считалось, что экспедиция собирается на слайды. То есть это был гвоздь программы. То есть если бы не слайды, то, наверное, и сбора бы не было» [жен., 1958, Зеленоград]. В дружеском кругу

<sup>51</sup> Там же.

<sup>52</sup> См. исследование подобного материала и практик: Gourieva, M. (2020) *Constructing the Feminine in Late Soviet Private Photography*, *Photography and Culture*. Routledge. 369–383.

<sup>53</sup> Как в методической литературе, так и в воспоминаниях респондентов просмотр слайдов при помощи диаскопы упоминается реже, и ему уделяется гораздо меньше места, чем просмотру с использованием диапроектора.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

одного из наших респондентов были приняты осенние показы слайдов, сопровождавших рассказы о летнем отдыхе: «... друзья, мой дружеский круг, довольно широкий, мы всегда летом разъезжались по разным местам, экспедициями, командировками, туристским походом и так далее, и осенью собирались и показывали друг другу то, чем мы занимались» [муж., 1937, Санкт-Петербург]. Традиция предъявления друг другу визуальных свидетельств летних приключений не приостановилась даже в тот раз, когда несколько участников группы отменили летние поездки из-за проблем со здоровьем: «... сестра сломала лодыжку, или я что-то сломал то ли себе, подруга... сломала ключицу, и мы решили, что вместо слайдов в этот раз мы будем смотреть рентгеновские пленки. Мы всю квартиру завесили рентгеновскими пленками, там типа черепов, зубов» [муж., 1937, Санкт-Петербург]. Таким образом, показы слайдов служили «рамкой» для обогащения коллективной памяти группы воспоминаниями о том опыте, который члены группы переживали не только совместно, но и по отдельности: «...друзья все-таки. Интересно, чем живут, чем занимаются, что нового почерпнули. Точно так же, как они приезжали откуда-то и показывали свои фотографии, свои кадры, что-то комментировали» [муж., 1961, Челябинск].

Мобильность, небольшой вес и размер слайдов позволяли приносить их с собой, и таким образом включать в программу просмотра материал разных авторов. Об этом свидетельствует запись в дневнике Олега Амитрова, палеонтолога, доктора геолого-минералогических наук, постоянного участника домашних слайд-

показов<sup>54</sup>: «Очередная встреча у Нины Ивановны ... по случаю Нового года. Каждый имел право показать 50 слайдов. Дейхманы показали Астраханский заповедник, О.К. – Кисловодск, В.Л. – Карелию (покупные), Наталья Алексеевна – сборную солянку из нескольких поездок. Я показал свой Кавказ этого года<sup>55</sup>». Обратим внимание на отмеченное в цитате включение в домашний показ покупных слайдов. Слайды не были принадлежностью исключительно любительской культуры, напротив: профессионально изготовленные диапозитивы составляли важную часть образовательного процесса в школах, вузах, научно-популярных и пропагандистских лекториях<sup>56</sup>, их можно было приобрести в качестве сувенирной продукции наряду с открытками, например, в музеях – с изображением экспонатов. Неслучайным кажется то, что среди наших респондентов были те, кто мог встречаться со слайдами по работе: ученые, исследователи, участники экспедиций. Еще одним генеалогическим источником происхождения домашних показов могли стать заседания турклубов с отчетами о турпоходах и конкурсами диапозитивов<sup>57</sup>. Вероятно, можно говорить о том, что фотолюбители переняли профессиональную практику демонстрации слайдов, но придали ей

<sup>54</sup> В общей сложности в дневнике О. Амитрова встречаются 270 упоминаний о слайдах в промежутке с 1975 по 1997 годы (сам дневник начинается с 1952 г.).

<sup>55</sup> Амитров О., запись от 10 января 1976 г. // Дневник (расшифровка), 1952–1997. Корпус дневников центра «Прожито». URL:<https://corpus.prozhito.org/person/3898> (дата обращения: 29.03.2025)

<sup>56</sup> Езерский, А. Цветные диапозитивы – средство образной информации // Советское фото. – 1969. – № 8. – С. 38.

<sup>57</sup> Автор пособия «От слайдов – к слайдфильму» Ю. В. Герман упоминает о своём 15-летнем опыте «в составе жюри конкурсов слайдфильмов на республиканских и всесоюзных слетах туристов». См.: Герман, Ю. В. От слайдов – к слайдфильму. – М.: Искусство, 1989. – С. 3.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

новый, более личный и эмоциональный характер.

Сравнивая просмотры диапозитивов с другой существующей в это же время фотографической практикой – просмотра фотоальбомов – одна из наших респонденток заключает: «...слайды, ты же их не можешь [в отличие от фотоальбома] в любой момент посмотреть, надо, чтобы как минимум было темно. Потом это уже, если ты собрался смотреть слайды, то ты сел, достал аппарат. То есть это не на пять минут» [жен., 1958, Зеленоград]. Как мы уже говорили выше, просмотр слайдов предполагал подготовку помещения, и то, что в данной реплике охарактеризовано лишь в категориях времени, подразумевает под собой преобразование и пространства. Установка диапроектора, подвешивание экрана, затемнение, необходимое для того, чтобы проецируемое изображение было видно, – все эти перемены превращали изначально не предназначенное для просмотрных практик повседневное домашнее пространство в подобие кинозала, то есть, задавая рамку для не-обыденного опыта. Вне-обыденность представлена была и самими сюжетами изображений. Безусловно, на слайдах 1970–80-х из семейных собраний встречаются и сцены повседневной домашней жизни, но в большей степени этот медиум использовался для запечатления пейзажей, походов, экспедиций, поездок, то есть, событий за пределами рутинной реальности. Наши респонденты напрямую указывают на эту специфичность медиума: «...мы бы не стали бы ...точно тратить слайды на какие-то просто бытовые сцены. Со слайдами в основном все-таки это, чтобы картинки красивые какие-то были...» [жен., 1968, Новосибирск], об этом же свидетельствуют и руководства для фотолюбителей: «...можно считать, что туристско-экскурсионная съемка служит основным

источником получения изобразительного материала для большинства подборок из слайдов<sup>58</sup>». Все наши респонденты упоминали поездки и путешествия как обязательный сюжет для съемки на обрабатываемую пленку – в особенности те, кто участвовали в любительском походном движении, ездили в экспедиции, чьи родственники привозили слайды из заграничных командировок. Практиковалось составление отдельных подборок, состоявших из пейзажей: «слайдов было очень много видовых. Я отбирала даже специально для просмотра без студенческих... А просто видовые слайды. И вот мы смотрели Алтай. Очень красивые слайды...Осетия, Азербайджан...» [жен., 1958, Зеленоград]. Очевидно, возможности цветопередачи диапозитивных снимков в это время оставляли позади полиграфические изображения, а размер проецируемого изображения был недоступен ни массовой полиграфии, ни любительской цветной фотографии, и поэтому любительские фотографии пейзажей могли производить сильное впечатление при просмотре.

Рассказывая о своем первом просмотре слайдов, наша респондентка, жившая в начале 1980-х в Грозном, объясняет сильное эмоциональное впечатление сочетанием необыденного сюжета, яркости изображения и необычности самого медиума:

«Это было какое-то совершенно потрясающее ощущение. И такой какой-то нереальной фантастики, что это что-то мы смотрим такое потрясающее просто. Причем я помню только, что там была вот на слайде группа “Eruption”, такая была в то время популярная. А больше я не помню ничего, потому что у меня это все слилось в какой-то восторг и благогове-

<sup>58</sup> Герман, Ю.В. От слайдов – к слайдфильму. – М.: Искусство, 1989. – С. 8.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

ние. Перед тем, что, во-первых, это в цвете было. Это были цветные слайды. Я не знаю, наверное, слайды все цветные. Но это были вот цветные. Что это были какие-то западные группы, видимо. Я думаю, что если там были “Eruption”, то, наверное, может быть, “Boneu M” были еще. Или “АВВА” тоже... И я помню, что я подбежала к стене этой с натянутой простыней, и я так руками вожу по этому всему, потому что мне хотелось как будто это пощупать, как будто это реально» [жен., 1974, Москва].

Важным физическим параметром проецируемого изображения, влиявшим на визуальное впечатление, были интервал яркостей. «...такой средний по контрасту сюжет как летний пейзаж при солнечном освещении имеет интервал яркостей от 1:100 до 1:400, тогда как интервал яркостей отпечатка на фотобумаге в лучшем случае достигает значения 1:40. Слайды в этом отношении имеют неоспоримое преимущество перед обычными, традиционными способами фотографии, так как интервал яркостей спроецированного на экран изображения может быть 1:400 и выше, что определяется характеристиками используемой для этой цели аппаратуры. Чем выше эти яркости, тем ближе к естественному изображению на экране<sup>59</sup>». Сияющее, яркое, цветное изображение было источником эстетического наслаждения: «Раньше же были только черно-белые фотографии, а тут, бах, цветное и еще большое» [жен., 1961, Челябинск], – а предвкушаемый опыт его просмотра, очевидно, направлял фотолюбителей к живописным «не бытовым» сюжетам еще на стадии съемки. Жительница Феодосии М. А. Гантимурова, фотолюбительница с большим опытом

диапозитивной съемки, пишет своей ленинградской подруге в ответ на присланную посылку: «получила блузку – спасибо. Как раз то, что надо: яркая и пестрая, что для походов, а так же для съемок на цветную пленку, будет хорошо»<sup>60</sup>, а один из наших респондентов так сформулировал свое представление об особенном эстетическом потенциале этого медиума: «...я снимал слайды всю сознательную жизнь в качестве чего-то такого красивого» [муж., 1975, Москва].

Интенсивность переживания слайд-показа могла быть связана и с ощущением совместности, причем степеней этой совместности было две: во-первых, событие совместного просмотра, об особых пространственно-временных характеристиках мы уже говорили выше. Наши респонденты отмечают этот опыт совместности как характерный именно для просмотра диапозитивов: «Слайды – это коллективный просмотр, а черно-белые фотографии, получается, ты просто человеку показываешь эту фотографию. А когда так все могут сесть, выключить свет, посмотреть как киношку, вот это мероприятие, все смотрят, ты комментируешь, все смотрят. Это уже мероприятие какое-то, всем интересно» [жен., 1961, Челябинск]. Во-вторых, немаловажной частью переживания становится коллективное возвращение к совместно прожитому опыту, запечатленному на снимках. Наша респондентка, участвовавшая в съемках и просмотрах домашних слайдов в 1970-80-х, вспоминает: «...хотелось, чтобы... сделать проектор, потому что интересно было обсуждать и переживать, вспоминать, как это было. "А помнишь?" – это же здорово! (смеется)» [жен., 1955, Санкт-Петербург]. Особая эмоциональная

<sup>59</sup> Баканов, А.И. Все о слайдах. – М.: Библиотека журнала «Фотография», 1993. – С. 86–87.

<sup>60</sup> Гантимурова М.А. – Дементьевой В.А., 20 июля 1988 г. Домашнее собрание Н.Дементьевой.



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

## | Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |

интенсивность обращения к совместно прожитому, частично забытому и вновь припоминаемому опыту побуждает другую нашу респондентку описывать слайд-просмотры в категориях «приключения»: «...так всем, конечно, было очень интересно, потому что это же не как сейчас ты снял и сегодня же можешь посмотреть, что у тебя получилось. А там, во-первых, это всегда интрига. Вообще получится, не получится. Засветилось, не засветилось. Что вошло, что не вошло. Удачный ли кадр? Кто как вышел? В общем... Целое приключение» [жен., 1958, Зеленоград]. Мы видим, как здесь технологические и материальные особенности диапозитивной фотографии (невозможность увидеть кадр до того, как пленка пройдет обработку) и ее практик (если за лето или за поездку отснялась всего одна пленка<sup>61</sup>, то увидеть снимки можно было только через 1–2 месяца после съемки) становятся условиями для интенсификации впечатления («интрига»), дополнительно усиливаемого ситуацией совместно проживаемого события. Можно сказать, таким образом, что физические условия просмотра слайдов – через особую организацию пространства, времени, объектов и людей в них – не только непосредственно воздействовали на человеческие тела (например, сиянием экрана или яркостью цвета, погружением группы зрителей в темноту перед светящимся экраном), но и становились обстоятельствами выхода «вовне» обыденности (превращение домашнего пространства в подобие кинозала), а также социальной совместно-

сти (коллективное смотрение, живое обсуждение, повторное обращение к совместно пережитому опыту через воспоминания, «интрига»). Все это вместе (а не только лишь сюжеты снимков) делало домашний слайд-показ особым, аффективно окрашенным событием – и, в свою очередь, сообщало интенсивность восприятию и самих изображений.

### Заключение

Практики изготовления и показа слайдов возникают на стыке между любительской фотографией, домашними кинофильмами, демонстрацией диафильмов. От каждой из этих практик они берут что-то свое, чтобы образовать уникальное явление, отвечающее потребности пользователей, которую не закрывает никакая другая практика. Увлечение диапозитивами начало сходить на нет во второй половине 1990-х. Наши респонденты по-разному описывают причины этой перемены, однако сходятся в том, что на смену обрабатываемым пленкам пришли новые цветные негативные пленки (например, «Кодак» и «Фуджи»), которые сдавались на обработку в лаборатории-«минилабы». После проявки «минилабы» изготавливали фотоотпечатки – наиболее популярными были размеры 9x13, 10x15, 13x18 см.. Эти фотографии были достаточно яркими и не требовали дополнительного оборудования для просмотра; снимок можно было подписать на память, наклеить в альбом или вставить в рамочку. Выбор более доступной цветной фотографии стал причиной того, что диапозитивы ушли в прошлое – а вместе с ними и домашние слайд-показы. С распространением персональных компьютеров и технологий оцифровки появилась возможность сканировать изображения, хранить их в виде файлов на домашнем компьютере и просматривать на

<sup>61</sup> Об этом свидетельствовали два наших респондента, фотографировавшие на слайд-пленку в этнографических и археологических экспедициях [муж., 1937, Санкт-Петербург], [жен., 1958, Зеленоград]. У другого нашего респондента, который занимался диапозитивной фото-съемкой в туристических походах, уходило 5–10 фото-пленок на поход, длившийся 10–12 дней [муж., 1961, Челябинск].



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

его экране. Часть наших респондентов отсканировали и семейные диапозитивы, но продолжают хранить первоисточники – как более надежный носитель информации либо как материальные артефакты прошлого («...это просто лежит там для хранения, не знаю я, для исторической памяти, для наследства и так далее» [жен., 1968, Новосибирск]). Две наши респондентки планируют устроить показы слайдов с диапроектора для младших родственников. Не смотря на наличие отсканированных изображений на компьютере, планируется именно показ слайдов, который описывается как аутентичный опыт: «[Дочь] придет, мы натянем простынь, пустим проектор и посмотрим дедушку, бабушку в молодости! Это какие-то другие ощущения, чем ты на экране компьютера увидишь дедушку с бабушкой. Все же мы привыкли уже через экран, через монитор, через телефон. А тут будет... какое-то другое изображение. На простыне, а не на экранчике» [жен., 1961, Челябинск]. Таким образом, центральным в предвкушаемом опыте становится не само изображение или сообщаемая им информация, а весь комплекс физических и технических условий, вплоть до натянутой простыни, который делает просмотр слайдов особого рода событием. Как мы показали выше, событие домашнего слайд-показа можно рассматривать как корпоральный опыт, в котором материальные факторы воздействуют комплексно, мультисенсорно и аффективно, побуждают к определённым типам социального взаимодействия или ограничивают их. Мы показали, что и практики, соответствующие другим этапам существования слайдов – съёмки и обработки – тоже можно рассматривать через призму материальных факторов, определяющих их условия. Такой теоретический подход требует дальнейшей методологической разработки, но видится нам перспектив-

ным в исследовании (не только частной) фотографии, так как он позволяет рассматривать телесный и аффективный опыт фотографического и его материальные условия наравне со значениями фотографического изображения как такового.

### Список литературы

- Бойцова, О.Ю. Любительские фото: визуальная культура повседневности. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 266 с.
- Васильева, Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение – 2022. – Т. 12 – № 2 – С. 275–294.
- Голубев, А. (2022) *Вещная жизнь. Материальность позднего социализма* / пер. с англ. Т. Пирусской. – М.: Новое литературное обозрение. – 328 с.
- Гумбрехт, Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 184 с.
- Гурьева, М. М. Позднесоветские слайды: объект, образ, опыт // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. – 2025. – № 5 (1). – С. 191–214.
- Гурьева, М. Смотреть и прикасаться: частный фотоальбом как материальный объект // Terra Aesthetica. Теоретический журнал Российского эстетического общества. – 2023. – № 2 (12). – С. 156–178.
- Ушакин, С. Динамизирующая вещь // Новое литературное обозрение. – 2013. – №2 (120). – URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/120\\_nlo\\_2\\_2013/article/10367/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/120_nlo_2_2013/article/10367/) (дата обращения: 29.03.2025)
- Batchen G. (2002). *Each Wild Idea*. MIT.
- Boitsova, O. (2017). Photographs in Contemporary Russian Rural and Urban Interiors. In Roberts, G.H., ed. *Material Culture in Russia and the USSR*. Bloomsbury. 71–99.
- Brown, B. (2001) Thing Theory, *Critical Inquiry* 28.
- Edwards, E., Hart, J., eds. (2004). *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge



Мария Михайловна ГУРЬЕВА, Ольга Юрьевна БОЙЦОВА

**| Частная фотография между «присутствием» и «значением». Советские любительские диапозитивы 1970-80-х гг. |**

Edwards, E. (2012). Objects of Affect: Photography beyond the Image, *Annual Review of Anthropology* 41

Fowles, S. (2016). The perfect subject (postcolonial object studies), *Journal of Material Culture*, Vol. 21(1). 9–27.

Gourieva, M. (2020). Constructing the Feminine in Late Soviet Private Photography, *Photography and Culture*. Routledge. 369–383.

Hevia J.L. (2009). The Photography Complex. Exposing Boxer-Era China (1900–1901), Making Civilization. In Morris R.C., ed. *Photographies East*. Duke University Press. 79–119.

Sarkisova, O., Shevchenko, O. (2023). *In Visible Presence. Soviet Afterlives in Family Photos*. MIT Press.

Tietjen, F. (2000). Projektion und Präsenz. In *Dia/Slide/Transparency. Ausstellungskatalog NGBK*, Berlin.



Maria M. GOURIEVA, Olga Yu. BOITSOVA

| Private Photography Between "Presence" and "Meaning". Soviet Amateur Slides from the 1970s and 1980s |

**Maria M. GOURIEVA**

European University at Saint Petersburg  
1 Shpaleynaya ulitsa, Saint Petersburg, 109240, Russian Federation  
Associate Professor at International School of Arts and Cultural Heritage  
PhD (in Philosophy)  
ORCID: 0000-0001-5606-0721  
E-mail: mgourieva@eu.spb.ru

**Olga Yu. BOITSOVA**

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences  
3 Universitetskaya naberezhnaya, Saint Petersburg, 199034, Russian Federation  
Managing editor  
PhD (in History)  
ORCID: 0000-0002-8284-8915  
E-mail: boitsova@gmail.com

## PRIVATE PHOTOGRAPHY BETWEEN "PRESENCE" AND "MEANING". SOVIET AMATEUR SLIDES FROM THE 1970s AND 1980s

The article explores amateur photographic practice of slide (diapositive) photography, in the late XX century USSR. The research questions how the material circumstances of this medium affects and shapes the practices, their cultural meanings and social interactions within these practices. The theoretical framework of this research employs Hans Ulrich Gumbrecht's concept of "presence" – a subject's sensory experience of the material, based on their "spatial relationship" to things, i.e. material objects. The empirical basis of the article is 10 oral semi-structured interviews with respondents who in the second half of the 1970's – early 1980's lived across the USSR and were involved in the practices of conception, processing, managing and demonstrations of diapositives. Other sources of this research are manuals for amateur photographers, articles in *Sovetskoye Foto* journal, as well as personal diaries and letters, from the collection of Prozhito center of study of ego-documents and private archives. The article examines in detail the complex of material conditions that ensured the existence of amateur diapositive photography during this period, and the affordances, i.e. the possibilities and limitations implied by these material

conditions. It also describes the special corporeality of amateur photographers in their experiencing the material complex of the photographic at different stages – the taking/making of photographs, processing the film, viewing the images, managing home collections et c.. The phenomenon of home slide viewings is considered in the article as a special kind of event, the intensity of which is largely determined by material circumstances that directly affect both the viewer's somatic experience and the social situation of viewing. We demonstrate how the material characteristics of photography create the requirements, possibilities and conditions of experience in the context of amateur photography practices – the experience of the material world, images, interactions with them and with other people – and for the understanding of this experience.

**Key words:** slides (diapositives), private photography, amateur photography, photographic practices, production of presence, Late Soviet photography.



Maria M. GOURIEVA, Olga Yu. BOITSOVA

**| Private Photography Between "Presence" and "Meaning". Soviet Amateur Slides from the 1970s and 1980s |**

**References**

Batchen, G. (2002). *Each Wild Idea*. MIT.

Boitsova, O. (2013). *Lyubitel'skiye foto: vizual'naya kul'tura povsednevnosti* [Amateur photographs: everyday visual culture]. St Peterburg: European University Publ. (in Russian)

Boitsova, O. (2017). Photographs in Contemporary Russian Rural and Urban Interiors. In Roberts, G.H., ed. *Material Culture in Russia and the USSR*. Bloomsbury. 71–99.

Brown, B. (2001). Thing Theory, *Critical Inquiry* 28.

Edwards, E., Hart, J., eds. (2004). *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge

Edwards, E. (2012). Objects of Affect: Photography beyond the Image, *Annual Review of Anthropology* 41

Fowles, S. (2016). The perfect subject (postcolonial object studies), *Journal of Material Culture*, Vol. 21(1). 9–27.

Golubev, A. (2022). *Veshchnaya zhizn'. Material'nost' pozdnego sotsializma* [The things of life: Materiality in late Soviet Russia] (T. Pirusskaya, trans.). Rus. Ed. Moscow: New Literary Observer Publ. (in Russian)

Gourieva, M. (2020). Constructing the Feminine in Late Soviet Private Photography, *Photography and Culture*. Routledge. 369–383.

Gourieva, M. (2025). Pozdnesovetskiye slaydi: obyekt, obraz, opyt [Late Soviet diapositives: object, image, experience], *Zhurnal HSE po iskusstvu i dizainu*, No. 5 (1). 191–214. (in Russian)

Gourieva, M. (2023). Smotret' i prikasatsya: chastniy fotoal'bom kak material'ny obyekt [To look and to touch: private photography album as material object], *Terra Aestheticae. Teoreticheskiy zhurnal Rossiyskogo esteticheskogo obshchestva*, No. 2 (12). 156–178.

Gumbrecht, H.U. (2006). *Proizvodstvo prisutstviya: chego ne mozhet peredat' znachenije* [Production of presence: what meaning can not convey]. Rus.Ed. Moscow: New Literary Observer Publ. (in Russian)

Hevia J.L. (2009). The Photography Complex. Exposing Boxer-Era China (1900–1901), Making Civilization. In Morris R.C., ed. *Photographies East*. Duke University Press. 79–119.

Oushakine, S. (2013). Dinamiziruyushaya veshch [The dynamizing thing], *Novoye literaturnoye obozreniye* vol. 2(120), URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/120\\_nlo\\_2\\_2013/article/10367/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/120_nlo_2_2013/article/10367/) (Accessed: 29 March 2025) (in Russian).

Sarkisova, O., Shevchenko, O. (2023). *In Visible Presence. Soviet Afterlives in Family Photos*. MIT Press.

Tietjen F. (2000). Projektion und Präsenz. In *Dia/Slide/Transparency. Ausstellungskatalog NGBK*, Berlin.

Vasilyeva, E. (2022). Fotografiya: k probleme veshchi [Photography: towards the problem of a thing], *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Iskusstvovedenie*, Vol.12. 275–294.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

Российский государственный гуманитарный университет  
125047, Российская Федерация, Москва, Миусская пл., д. 6.Доцент кафедры истории и теории культуры  
Кандидат культурологии, доцент

ORCID: 0000-0003-1438-6736

E-mail: gavr-oksana@yandex.ru

## ЭФФЕКТЫ ПОВЕРХНОСТИ И ОБЪЕМА В РАННЕЙ ФОТОГРАФИИ

В статье рассматривается материальность фотографического, которая реализуется не во внешних характеристиках снимка, а в самой структуре восприятия. По аналогии с понятием о раннем кино (Том Ганнинг), в котором кино как форма нового чувственного опыта противопоставляется нарративному кинематографу, в статье ставится вопрос о параметрах восприятия ранней фотографии. Режим чувственности в ранней фотографии определялся в большей мере тактильными (гаптическими), а не визуальными (изобразительными) свойствами. Зрение опирается, с одной стороны, на «вещные» характеристики изображаемого объекта, с другой – на его абстрактные характеристики (умозрение). Тактильный характер восприятия проявляется в эффектах поверхности и объема. В самых первых снимках (У.Г.Ф. Тальбот, А. Аткинс) фотография представляется как буквальный отпечаток – поверхность: снимок не изображает, а дублирует предмет. Это особенно заметно в фотографиях растений, образцов тканей, использовании фотографической техники для создания факсимиле рукописей и рисунков. В последующие десятилетия сходные эффекты можно зафиксировать в ранней японской фотографии, рентгеновских снимках и пластинах автохрома. Эффекты объема в ранней фотографии связаны с изобразительным потенциалом, но тактильная составляющая в них также имела определяющее значение. Ранняя фотография уподобляется не столько живописи, сколько скульптуре. Свет, подобно руке

скульптора, ощупывает предмет. Это сближает фотографию с посмертной маской и искусством мима. Объемное восприятие было основополагающим при создании «подобия». Передача объема лежала в основе обучения рисунку. Не случайно у Тальбота появляется изображение скульптурных голов в разных проекциях. На тех же принципах основана антропометрическая фотография. В фотостудиях жанр скульптурного портрета – изображение одного и того же человека с разных точек зрения – предлагался вплоть до середины XX века. Тактильный характер фотографии как объемного изображения наиболее полно реализуется в стереоскопических снимках. При взгляде в стереоскоп изображение раскладывается на планы («кожу вещей»). У многих фотографов XIX века стереоскопическая логика изображения реализуется даже в двумерных снимках. В XX веке фотография окажется связанной с новым видением – технически опосредованным зрением, основанным на монтаже множества фрагментов. Однако в ранней фотографии те же технические характеристики актуализируют материальную (тактильную) составляющую восприятия.

**Ключевые слова:** ранняя фотография, Том Ганнинг, материальность, режим чувственности, Лора Маркс, гаптическая визуальность, У. Г. Ф. Тальбот, японская раскрашенная фотография, рентген, автохром, стереофотография.

В 1986 году Том Ганнинг предложил задуматься о том, каким образом исследователи рассказывали историю кинематографа – основываясь на идее преемственно-

сти в развитии нарративных форм<sup>1</sup>. Он обратил внимание на формы раннего кино (примерно до

<sup>1</sup> Ganning, T. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // The Cinema of Attractions



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

## | Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

1906–1907 года), когда основной задачей создателей фильмов самых разных жанров (документальных и игровых) было завладеть не столько вниманием, сколько чувственностью зрителя – подвергнуть его новому, возбуждающему воздействию. Этот вид фильмов Ганнинг назвал кино аттракционов. В концепции Ганнинга не только выводились на первый план фигура зрителя и технические характеристики медиума, но и предлагалась нелинейная история кинематографа, где разные формы фильмов и их воздействия на зрителя сосуществовали. Как представляется, подобный подход может быть полезен и в истории фотографии. Думая о фотографии, мы зачастую исходим из представления о фотографии как визуальном медиуме, но всегда ли это было так?

Я предлагаю говорить о «ранней» фотографии не как об определенном периоде в истории медиума, а как об иной возможности понимания фотографического. Центральным здесь становится вопрос о разных способах восприятия фотографии. Уловить эти различия не всегда просто. Как и в случае с ранним кино, мы можем распространить на все дошедшие до нас снимки более позднюю логику визуального восприятия, вполне сформировавшуюся только к 1920–1930-м годам. И такой подход не лишен основания. Однако введение понятия о ранней фотографии позволит ввести дополнительную перспективу, акцентировать иные параметры восприятия. Подход к анализу фотографии, нацеленный на установление различий в восприятии, требует археологического усилия. Эта работа ведется с 1980-х годов такими исследователями, как Розалинд Краусс, Джонатан Крэри, Эррки Хухтамо и др. Подобный подход требует переопределения границ объекта исследо-

вания, в том числе, обращения к материальности фотографии.

Меня, в данном случае, материальность интересует не как внешняя, или дополнительная, характеристика изображения, а как один из ключевых параметров, определяющих саму структуру восприятия в фотографии. Особенно плодотворно подобное понимание материальности при изучении эффектов «ранней» фотографии. Я не претендую на то, чтобы исчерпать все возможные аспекты осмысления ранней фотографии, я хотела бы остановиться только на двух – эффектах поверхности и эффектах объема.

Среди первых фотографий, предполагающих использование негативно-позитивного процесса, много прямых отпечатков, которые делались без посредничества камеры. Сюда относятся отпечатки растений, образцы тканей и кружев, факсимиле рукописей. Так, VII лист из книги одного из изобретателей фотографии У.Г.Ф. Тальбота «Карандаш природы» (1844–1846) представлял ботанический образец. «До сих пор мы демонстрировали зрителю (reader) изображения (representation) объектов, запечатленных камерой-обскурой с расстояния. Но этот отпечаток представляет объект, снятый в его натуральную величину»<sup>2</sup>. Обратим внимание, что в оригинале Тальбот говорит о читателе, а не зрителе<sup>3</sup>. Далее он подробно описывает процесс снятия отпечатка, причем негативное и позитивное изображения уравниваются в пра-

<sup>2</sup> Часть книги «Карандаш природы» воспроизведена в каталоге выставки Тальбота. Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог, 6 февраля – 8 апреля 2018 / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ред. Л. Никитина, Л. Платонова; авторы статей Ольга Аверьянова [и др.]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – С. 80.

<sup>3</sup> Электронный вариант оригинального издания книги Тальбота доступен в рамках проекта «Гуттенберг». <https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>

Reloaded / Ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 381–388.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

## | Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

вах. Их отличает только контрастное сочетание фона и фигуры (напомним, что Тальбот использовал в качестве негатива также бумагу). Негативное изображение (светлое на темном фоне) не менее интересно Тальботу, чем позитивное. Именно его он характеризует как «очень красивое» (“very pleasing”). Собственно, XX лист книги содержал оттиск кружева в негативном варианте. Именно негативные изображения растений (водорослей) использовала в 1840–1850-е годы Анна Аткинс. Она работала в технике цианотипии, которая давала синий фон<sup>4</sup>.

Как мы знаем, Тальбот начинал свои эксперименты в области фотографии с подобных «плоских» объектов<sup>5</sup>. «Лист растения или любой другой тонкий и хрупкий объект ровно располагается [laid flat] на листе подготовленной, в меру чувствительной бумаги»<sup>6</sup>. В результате воздействия света преобразуется вся поверхность листа, а не только зоны, соприкасающиеся с объектом. Это же касается и изображений, сделанных с помощью камеры-обскуры. Как кажется, интересно увидеть фотографии, выполненные при помощи камеры, как разновидность изображений, произведенных при помощи контактного метода. И в том, и в другом случае, создается новый материальный предмет – лист бумаги, представляющий собой отпечаток света (отпечатком в равной степени являются и негатив, и позитив). Этот новый предмет не воспринимается исключительно визуально.

<sup>4</sup> Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения. – М.: АСТ; Астрель, 2003. – С. 114.

<sup>5</sup> «Цветы и листья были первыми объектами, которые я пробовал воспроизводить». Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения. – М.: АСТ; Астрель, 2003. – С. 18.

<sup>6</sup> Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог, 6 февраля – 8 апреля 2018 / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ред. Л. Никитина, Л. Платонова; авторы статей Ольга Аверьянова [и др.]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – С. 80.



Рис. 1. Тальбот У.Г.Ф. «Карандаш природы», лист VII. Ботанический образец, ок. 1844

Исследователи и теоретики фотографии неоднократно обращали внимание на связь этого технически опосредованного изображения со следом, материальным отпечатком. Однако при этом чаще всего подчеркивается характер фотографии как изображения без кода (Р. Барт), иными словами, акцентируется буквальная связь изображения с запечатлеваемым объектом. Тогда как меня интересует новое, «добавочное» качество полученного отпечатка, связанное с определенным режимом чувственности.

Здесь может быть полезно понятие «гаптической визуальности», которое разрабатывает Лора Маркс с начала 2000-х годов. В контексте данного рассуждения наиболее полезна ее книга, посвященная мультисенсорным эффектам в кинематографе, связанном с этнокультурным



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

## | Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

опытом диаспор в странах Запада<sup>7</sup>. Примечательно название книги – речь идет о фильме как о кожном покрове, поверхности, к которой можно прикоснуться. Лора Маркс подчеркивает тактильные характеристики фильма, пишет о нем как о теле, с которым можно пребывать в контакте<sup>8</sup>. Обращение к кинематографу, связанному с этнокультурным опытом диаспор (речь идет о регионах Юго-Восточной Азии, Ближнего Востока, Карибских остров и др.), не случайно. В этих фильмах для автора реализуются особенности чувственного восприятия, где визуальное не играет ключевой роли. Особое внимание она уделяет чувству осязания (тактильным ощущениям) и кинестезии (ощущению тела и движения)<sup>9</sup>. «Гаптическую» визуальность Лора Маркс противопоставляет «оптической», преобладающей в современной западной культуре. Ее интересуют те дополнительные смыслы, которые могут транслироваться при использовании эффектов гаптического восприятия.

Екатерина Викулина обращается к схожим эффектам в работах современного немецкого художника Улая (Франка Уве Лайсипена), который в поздних проектах использовал собственное тело как контактный объект при создании изображения на светочувствительной поверхности<sup>10</sup>. В современных условиях гаптическое восприятие актуализирует значения (со)присутствия, удержания памяти о малодоступных, исчезающих типах опыта. Однако в других случаях, значения могут существенно отличаться.

<sup>7</sup> Marks, L. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke Univ. Press, 2000. – 322 p.

<sup>8</sup> Ibid. P. XII.

<sup>9</sup> Ibid. P. 138–145.

<sup>10</sup> Визуальный образ и его медиум: культурные контексты и интерпретации / Отв. ред. И. Н. Захарченко, О. М. Щедрина. – М.: РГГУ, 2023. – С. 100–119.

В случае ранней фотографии, как представляется, гаптическое восприятие маркирует изменение в структуре внимания. Важно отметить, как это делает и Лора Маркс, что гаптические и оптические эффекты в изображении не противопоставлены жестко, скорее, уместно говорить о континууме, переходе от одних эффектов к другим. Само изображение не задает однозначно режим восприятия – в нем содержится спектр возможностей, которые могут по-разному реализоваться в разных условиях и для разных аудиторий. При гаптическом восприятии значима континуальность поверхности, соположение различных фактур, сочетание, а не противопоставление, фигуры и фона. Показательной моделью такого понимания изобразительности является орнамент.

В текстовых пояснениях, которые Тальбот делает к фотографиям в книге «Карандаш природы», заметно его внимание к эффектам поверхности. Так, в комментарии к самой первой фотографии, на которой изображено одно из зданий Куинз-колледжа в Окфорде, Тальбот замечает: «На стенах этого здания видны следы разрушения, оставленные временем и погодой, что особенно заметно на истертых камнях, которые, возможно, изначально были не лучшего качества»<sup>11</sup>. Он демонстрирует ботанические и геологические образцы, факсимиле рукописей и литографированных рисунков, делает микрофотографии срезов растений, переснимает гравюры. Его привлекают здания с выраженным архитектурным декором и стены, увитые плющом. Во всех этих примерах актуализируется непрерывная поверхность.

<sup>11</sup> Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог, 6 февраля – 8 апреля 2018 / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ред. Л. Никитина, Л. Платонова; авторы статей Ольга Аверьянова [и др.]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – С. 70.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

## | Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

При этом внимание к поверхности в снимках Тальбота и других фотографов начального периода развития медиума, насколько можно судить, отличается от схожих эффектов в снимках пикториалистов рубежа XIX–XX веков. Для Тальбота значимо именно последовательно направленное внимание как таковое, оно еще не носит визуального характера. Собственно, Тальбот опирается на «вещность», материальность снимка, чтобы добиться непрерывности внимания. Визуальное в этот период только начинает связываться с идеей непрерывности и изменчивости<sup>12</sup>. Более распространенной была модель умозрения.

На умозрительный характер видения в фотографиях Тальбота обращает внимание Розалинд Краусс: «Фотография на странице книги является воплощением умозрительной проекции и потому выполняет в известном смысле понятийную функцию. (...) В самом деле, книга, коль скоро она включает текст, есть местонахождение исключительно культурных знаков, в противоположность знакам естественным. Пользоваться языком – значит владеть способностью облекать идеи в понятия, то есть объяснять, абстрагировать, постулировать и, разумеется, выходить при этом за границы, предписанные зрению»<sup>13</sup>. Краусс пишет это о фотографии, представляющей полку с книгами (Библиотека Лист VIII), но это справедливо и для других фотографий. Наиболее конкретные изображения сохраняют абстрактные свойства научного или торгового образца.

Таким образом, у Тальбота высокая значимость непрерывного, последовательно направленного внимания сочетается с умозре-

нием. Конкретность тактильного опыта пока еще отделена от визуального.

В отличие от раннего кино, раннюю фотографию сложно ограничить каким-то узким периодом. Свойственные ей эффекты восприятия проявляются в разных техниках, жанрах и формах бытования фотографии, начиная с 1830-х годов и заканчивая, по меньшей мере, первыми десятилетиями XX века. Если говорить об эффектах поверхности, я хотела бы обратить внимание еще на три примера – раннюю японскую фотографию (1860–1890-е гг.), рентгеновские снимки (с 1895 г.) и пластины автохрома (с 1907 г.).



Рис. 2. Тальбот У.Г.Ф. «Карандаш природы», лист XVII. Бюст Патрокла, профиль, 9 августа 1843.

Фотография в Японии появляется сразу, как только страна открывается для внешних контактов. Так, в 1863 году Феличе Беато, до этого работавший в Китае и Индии, основывает

<sup>12</sup> Крэри, Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. – М.: V-A-C press, 2014. – С. 124–125.

<sup>13</sup> Краусс, К. Фотографическое: опыт теории расхождений. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 39.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

**| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |**

фотостудию в портовом городе Иокогама<sup>14</sup>. Именно в Иокогаме формируется школа, в рамках которой создается набор узнаваемых образов ранней японской фотографии, коллекции которой представлены во многих музеях мира, включая Мультимеда Арт Музей в Москве<sup>15</sup>. Примечательна вариативность в бытовании и техническом исполнении этих снимков. Как правило, снимки, выполненные в технике альбуминовой печати, были раскрашены акварельными красками, однако качество печати и, особенно, раскраски варьировалось. Снимки могли собираться в альбомы или бытовать в виде отдельных отпечатков. Самое же важное – у одних и тех же снимков были разные аудитории. Если раньше исследователи обращали внимание, прежде всего, на роль ранней фотографии в формировании образа Японии у зарубежных зрителей, то теперь не менее значимым становится восприятие этих фотографий внутри страны. Я хотела бы сказать несколько слов именно об этом.

Внутри Японии фотография встраивалась в существовавшие изобразительные традиции и уподоблялась, в первую очередь, гравюре. Именно на внутреннего потребителя были рассчитаны снимки, раскрашенные наиболее тщательным образом. В фотографии, как и в гравюре, на первый план выходила сплошная поверхность листа (качество бумаги было не менее важно, чем качество печати и раскраски). Вне зависимости от техники выполнения (рисунок, живопись, гравюра, фотография), изображение взаимодействовало с листом, как каллиграфическая надпись. Изображение наносилось

на бумагу, оно соприкасалось с бумагой. Глаз зрителя повторял этот тактильный контакт. Лора Маркс связывает гаптическую визуальность не только с тактильными и кинестетическими эффектами в самом фильме, но и с восприятием разных (в том числе, в этнокультурном отношении) аудиторий<sup>16</sup>. Это в полной мере применимо к ранней японской фотографии. Восприятие этих снимков внутри Японии акцентирует тактильные эффекты поверхности, которые, по всей видимости, не были значимы для европейских зрителей. Однако само наличие этой другой аудитории усиливает гаптическую составляющую в восприятии, добавляя еще один «слой» к поверхности снимка.

В 1860-е годы в Европе активно развиваются формы оптической визуальности, однако, в ряде практик, в силу технических особенностей, актуализируются тактильные свойства поверхности. Рентгеновские снимки, полученные в 1895 году благодаря открытию рентгеновских лучей, воспроизводили для зрителей эффект изобретения фотографии<sup>17</sup> (о природе видимых и невидимых лучей много рассуждал и Тальбот). Рентгеновский снимок, как и негатив, представляет светлое изображение на темном фоне, позволяющее сделать видимой структуру объекта (как фотография до этого позволяла увидеть структуру листа растения). Визуализация «невидимого» в рентгеновских снимках выражена более явно, однако и в фотографии в момент изобретения был этот потенциал. Кроме того, рентгеновские снимки сохраняют умозраительное свойство. Они адресованы глазу, при их исполнении важна техническая

<sup>14</sup> Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения. – М.: АСТ; Астрель, 2003. – С. 123.

<sup>15</sup> Выставка «Старинная японская фотография» из коллекции МАММ была показана в целом ряде российских городов. <https://mamm-mdf.ru/exhibitions/starinnaya-yaponskaya-fotografiya/>

<sup>16</sup> Заметим, что в числе фильмов, которые анализирует Лора Маркс, есть работы американского режиссера Реи Тадзири, для которой значима японская традиция.

<sup>17</sup> Jeffrey, I. Revisions: An Alternative History of Photography. National Museum of Photography, Film & Television, 1999. P. 74–77.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

**| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |**

точность, но смысл их не очевиден, они требуют расшифровки, опирающейся на классификацию форм.

Автохром – техника создания цветного фотографического изображения на материальной поверхности (в отличие от эффектов цвета, которые создавались при помощи проекции с использованием цветных фильтров) был изобретен братьями Люмьер в начале XX века и стал доступен для широкого круга профессиональных фотографов и любителей с 1907 года<sup>18</sup>. Несмотря на то, что количество произведенных пластин было весьма велико, каждая пластина оставалась уникальным изображением. Стеклопластиковая пластина имела многослойное покрытие, включающее окрашенные зерна картофельного крахмала, и требовала подсветки для лучшей видимости. Физическая фактура пластины и цветной характер изображения удерживали внимание на поверхности. Хотя автохром применялся при фотографировании самых разных сюжетов, включая события Первой мировой войны, можно заметить определенные предпочтения при выборе объекта съемки. К ним относятся натюрморты (в том числе, композиции из цветов), костюмы и интерьеры. Цвет используется как одновременно декоративный и аналитический элемент. Визуальное удовольствие и умозрительные характеристики видения здесь сосуществуют.

Наряду с эффектами поверхности в ранней фотографии большую роль играли эффекты объема, нашедшие наиболее полное выражение в стереофотографии.

Объемное восприятие предмета было основополагающим в XIX веке. «Снятие» предмета или вида – создание его подобия – предполагало объем. На передаче объема было основано обучение рисунку. При этом зрение (художни-

ка, но не зрителя) здесь сохраняет тактильные характеристики и известную умозрительность. Оно используется как аналитический инструмент. Тальбот предлагает фотографию как доступную замену долгому процессу обучения рисования: «Любители уже отложили карандаши и вооружились химическими растворами и камерами-обскурами. В особенности те любители – и их немало, – кто счел законы перспективы сложными для изучения и применения, а также те, кто, к несчастью, ленив, предпочитают использовать метод, избавляющий от этих сложностей»<sup>19</sup>.

Тальбот включает в книгу «Карандаш природы» два изображения бюста Патрокла, анфас и в профиль. В комментарии к Листу V. он замечает: «Скульптура допускает вариативность съемки. Статую можно поставить в любую позицию и под любым углом по отношению к солнцу, даже против солнца. Прямое падение света и падение света под углом дают существенную разницу эффектов. После того как сделан снимок статуи в одном положении, ее можно повернуть на пьедестале, так что солнечные лучи будут освещать ее по-другому. Это дает вариант не менее интересный, чем первый»<sup>20</sup>. Свет как бы ощупывает статую, подобно руке скульптора. Те же принципы Тальбот использует при создании портретов людей (заметим, однако, что в вышедшие выпуски «Карандаша природы» не вошел ни один портрет). Он изображает модель в развороте, позволяя свету лепить объем.

Именно эффекты объема выходят на первый план в жанре портрета в ранней фото-

<sup>19</sup> Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог, 6 февраля – 8 апреля 2018 / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ред. Л. Никитина, Л. Платонова; авторы статей Ольга Аверьянова [и др.]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – С. 100.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>18</sup> Ibid. P. 77–81.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

## | Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

графии. При всей привычности, за ними стоит идея объема как способа создания подобия. Взгляд при этом движется вокруг модели. В студийном портрете был наиболее распространен разворот в три четверти, но встречались и профильные фотографии, а также так называемые скульптурные портреты – изображения в общей рамке кадра одного и того же человека с разных точек зрения. На сочетании разных ракурсов была основана и антропометрическая фотография. Здесь задействованы не столько тактильная, сколько кинестетическая и проприоцептивная составляющие гаптического восприятия (чувство движения и ощущение тела в пространстве). При этом эффекты объема даже при использовании множественных ракурсов предполагают достраивание объекта до целого. Эта логика по-прежнему связана с умозрительным видением, отличающимся от спонтанного подвижного фрагментарного видения, которое во второй половине XIX века сопряжено с экспериментами в живописи, с одной стороны, и с массовыми оптическими развлечениями – с другой<sup>21</sup>.

Переходной формой от преимущественно тактильной (гаптической) визуальности к визуальности оптической была стереофотография. О роли стереофотографии в визуальной культуре XIX – начала XX века в последние годы написано достаточно много, я ограничусь только несколькими замечаниями. Сама идея изображения как снятия объема предмета или вида, как было сказано выше, вполне соответствует умозрению. Однако позиция зрителя здесь меняется. Ни открытие эффекта стереоскопии, ни использование стереоскопа невозможно без учета конкретных физиологических

особенностей человеческого зрения вообще, и зрения конкретного человека в частности. При этом человек одновременно задействует свой чувственный аппарат, и абстрагируется от него.

На это обращает внимание Елена Петровская, комментируя взгляды одного из восторженных почитателей стереоскопа, усовершенствовавших его технику, О. У. Холмса: «Наблюдения Холмса интересны тем, что они указывают на новый способ зрительского восприятия. Конструкция стереоскопа такова, что зритель буквально отсекает от себя все остальное (периферийное) пространство... В результате взгляд фиксируется на деталях объемного изображения, которые насколько обильны, что их рассмотрение требует продленного внимания»<sup>22</sup>. При этом важно, что стереоскоп не допускает плавного перехода между планами. Изображение строится как набор поверхностей, распределенных в (иллюзорном) пространстве. «Эта процедура столь увлекательна и всепоглощающа, что, согласно Холмсу, недалеко те времена, когда люди будут охотиться за кожей вещей, как теперь они охотятся за шкурами экзотических животных»<sup>23</sup>.

Стереоскопическое изображение использовалось во всех жанрах, но особенно популярны были виды природных и городских ландшафтов, а также изображения интерьеров и мизансцен. В стереоскопическом изображении появляется идея движения взгляда, но взгляд зрителя движется от одного «слоя» изображения к другому и не предполагает выхода за рамку кадра и, в потенциале, – монтажа кадров.

В XX веке фотография окажется связанной с новым видением – технически опосредованным зрением, основанным на фрагментар-

<sup>21</sup> См. Крэри, Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. – М.: V-A-C press, 2014. – С. 127–175.

<sup>22</sup> Петровская, Е.В. Галлюцинаторная документальность // Петровская Е.В. Антифотография 2. – М.: Три квадрата, 2015. – С. 168.

<sup>23</sup> Там же.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

### | Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

ном видении и монтаже фрагментов. Том Ганнинг подчеркивал связь эффектов раннего кино (кино аттракционов) с художественным авангардом. В фотографии эта связь сложнее. В ранней фотографии разрабатываются свойства непрерывной поверхности и движения, значимые для авангардного понимания фотографии. Однако в ранней фотографии эти характеристики имеют тактильное, а не визуальное основание.

### Список литературы

- Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения. – М.: АСТ; Астрель, 2003. – 159 с.
- Визуальный образ и его медиум: культурные контексты и интерпретации / Отв. ред. И.Н. Захарченко, О.М. Щедрина. – М.: РГГУ, 2023. – 225 с.
- Краусс, К. Фотографическое: опыт теории расхождений. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 303 с.
- Крэри, Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. – М.: V-A-C press, 2014. – 248 с.
- Петровская, Е.В. Галлюцинаторная документальность // Петровская Е.В. Антифотография 2. – М.: Три квадрата, 2015. – С. 157–178.
- Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог, 6 февраля – 8 апреля 2018 / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ред. Л. Никитина, Л. Платонова; авторы статей Ольга Аверьянова [и др.]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – 227 с.
- Ganning, T. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // The Cinema of Attractions Reloaded / Ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 381–388.
- Jeffrey, I. Revisions: An Alternative History of Photography. National Museum of Photography, Film & Television, 1999. – 120 p.
- Marks, L. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke Univ. Press, 2000. – 322 p.



Oxana V. GAVRISHINA

## | Surface and Three-dimensional Volume Effects in Early Photography |

Oxana V. GAVRISHINA

Russian State University for the Humanities  
6 Miusskaya sq., Moscow, 125047, Russian Federation  
Associate Professor of History and Theory of Culture Department  
PhD (in Cultural History)  
ORCID: 0000-0003-1438-6736  
E-mail: gavr-oksana@yandex.ru

## SURFACE AND THREE-DIMENSIONAL VOLUME EFFECTS IN EARLY PHOTOGRAPHY

The article examines the materiality of photography, which is realized not in the external characteristics of the photographic image, but in the very structure of perception. By analogy with the concept of early cinema (Tom Gunning), in which cinema as a form of new sensory experience is opposed to narrative cinematography, the article raises the question of the parameters of perception of early photography. The regime of the sensory in early photography was determined to a greater extent by tactile (haptic) rather than visual (pictorial) properties. Vision is based, on the one hand, on the “material” characteristics of the depicted object, and on the other – on its abstract characteristics (speculative visual mode). The tactile nature of perception is manifested in the effects of surface and three-dimensional volume. In the very first pictures (W.H.F. Talbot, Anna Atkins), photography is seen as a literal imprint – a surface: the picture does not depict, rather it duplicates the object. This is particularly easily seen in photographs of plants, fabric samples, and in the use of photography in producing facsimiles of manuscripts and drawings. In the following decades, similar effects can be detected in early Japanese photography, X-rays and autochrome plates. Three-dimensional effects in early photography are linked to the visual potential, but the tactile component is prominent here as well. Early photography resembles not so much painting as sculpture. Light, like

the hand of a sculptor, touches the object. This brings photography closer to a death mask and the art of mime. Three-dimensional perception was crucial in creating a “likeness”. The depiction of three-dimensional objects was the basis for teaching drawing. It is no coincidence that Talbot depicts sculptural heads in different projections. Anthropometric photography is based on the same principles. In photo studios the genre of the sculptural portrait – the image of the same person seen from different points of view – was offered until the middle of the 20th century. The tactile nature of photography as a three-dimensional image is most fully realized in stereoscopic photographs. When looking through a stereoscope, the image is broken down into planes (“the skin of things”). Many 19th century photographers implemented stereoscopic vision even in two-dimensional photographs. In the 20th century, photography will be associated with a new vision – technically mediated vision based on the montage of many fragments. However, in early photography the same technical characteristics actualize the material (tactile) perception.

**Keywords:** early photography, Tom Gunning, materiality, regime of the sensory, Laura Marks, haptic visuality, W.H.F. Talbot, Japanese colored photography, X-ray, autochrome, stereophotography



Oxana V. GAVRISHINA

**| Surface and Three-dimensional Volume Effects in Early Photography |****References**

Bazhak, K. (2003). *Istorija fotografii. Vozniknovenie izobrazhenija* [Transl. from Bajac, Q. (2001) *L'Image révélée: L'invention de la photographie*. Gallimard]. Moscow: AST; Astrel.

Ganning, T. (2006). The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In Strauven, W. (Ed.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press. 381–388.

Jeffrey, I. (1999). *Revisions: An Alternative History of Photography*. National Museum of Photography, Film & Television.

Krauss, K. (2014). *Fotograficheskoe: opyt teorii ras-hozhdenij* [Transl. from Krauss L. (1990) *Le Photographique: Pour Une Theorie Des Ecartes*. Éditions Macula]. M.: Ad Marginem Press.

Krjeri, Dzh. (2014). *Tehniki nabljudatelja. Videnie i sovremennost' v XIX veke* [Transl. from Crary, J. (1992) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. MIT Press]. Moscow: V-A-C press.

Marks, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke Univ. Press.

Petrovskaja, E. (2015). Galljucinatornaja dokumental'nost' [Hallucinatory documentary]. In Petrovskaja E.V. *Antifotografija 2*. Moscow: Tri kvadrata, 157–178. (In Russian).

*Uil'jam Genri Foks Tal'bot. U istokov fotografii: katalog, 6 fevralja – 8 aprelja 2018*. (2018). [William Henry Fox Talbot. The Origins of Photography: Catalogue, February 6 – April 8, 2018] Moscow; Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv im. A. S. Pushkina. (In Russian)

Zakharchenko, I., Shchedrina, O. (Eds.) (2023). *Vizual'nyj obraz i ego medium: kul'turnye konteksty i interpretacii* [Visual Image and its Medium: Cultural Contexts and Interpretations]. M.: RGGU. (In Russian).



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

| Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, д. 1

Филологический факультет

Старший преподаватель кафедры общей теории словесности

Кандидат филологических наук

ORCID: 0009-0003-1294-149X

E-mail: kalininakatia@gmail.com

## ТЕЛО ТЕНИ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА О МАТЕРИАЛЬНОСТИ ФОТОГРАФИИ\*

В статье рассматривается ряд примеров обращения литературы XX века к материальной стороне фотографии. В отличие от писателей предыдущего столетия, сосредоточенных преимущественно на загадках фотографического изображения и алхимии фотографического процесса, писатели XX века заметно больше внимания уделяют фотографии как объекту: смыслами наделяются бумажная основа аналогового снимка, формат, рамка, надписи на оборотной стороне фотографической карточки, размещение снимка в пространстве среди других предметов. Интерес для литературы представляют также физические свойства фотографии: например, хрупкость, способность разрушаться от огня, света и иного воздействия окружающей среды. Обладающая собственным «телом» фотография мыслится аналогом человеческого тела, судьба ее становится метафорой человеческой судьбы, а сами хрупкие исчезающие снимки – метафорой воспоминаний, исчезающих в эпоху катастроф. В статье обращается внимание на взаимодействие персонажа с фотографией как объектом прежде всего в ситуации катастрофы. Описывая чувства и поведение человека, силой Истории разлученного с родиной или семьей, литература работает с ситуациями, когда на фото-

графию возлагаются большие надежды. Фотографический снимок нередко оказывается единственной связью с тем, что потеряно или оставлено, потому к нему обращаются в надежде соединиться с прошлым, даже если изображение читается плохо или не читается совсем. В таких ситуациях «тело» фотографии, так же, как и изображение, может «включать» необходимые и в определенных случаях целительные воспоминания (В. Набоков), а может оставаться немым, неспособным помочь травмированному сознанию заполнить образовавшиеся в памяти пустоты (Ж. Перек). Через обращение к фотографии как к предмету с определенным набором физических качеств литература XX века говорит о трагической судьбе человека, чувствующего свою собственную хрупкость перед лицом Истории и времени.

**Ключевые слова:** Антон Чехов, Владимир Набоков, Жорж Перек, литература XX века, литература и фотография, время, память, катастрофа.

\* Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта No 20-311-90090.

«Все дочиста. Ничего не осталось. И гитара сгорела, и фотография сгорела, и все мои письма... И хотел подарить вам записную книжечку – тоже сгорела»<sup>1</sup>, – со

<sup>1</sup> Чехов, А.П. Три сестры // Чехов, А.П. Избранные сочинения в двух томах. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1979. – С. 595.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

смехом (как истинно чеховский герой) сообщает Ирине Федотик в третьем действии «Трех сестер» (1900 г.), открывающемся картиной пожара. Незадолго до того, в начале пьесы, Федотик делал коллективную фотографию гостей на Ирининых именинах. Запечатленное на той фотографии радостное событие было моментом передышки между двумя потерями (между «отец умер» и «убит барон»), эта карточка должна была стать еще одним «помню» для них для всех, стать будущим воспоминанием и одновременно свидетельством их существования для далеких потомков «через каких-нибудь двести – триста лет»<sup>2</sup>. И поскольку после пожара «ничего не осталось», стало быть, исчез и этот снимок (а с ним и момент жизни, и их готовые пройти сквозь время тени). О том, что на фотографии изображено (и на той, что сделана на именинах, и на той, что снимают в момент прощания в конце пьесы), Чехов не говорит. По всей видимости, ему важны не столько призрачные тени-двойники героев, сколько фотография как предмет, объект, носитель этих самых теней – так же, как и персонажи, имеющий свою судьбу. «Фотография», о которой говорит Федотик, – это вещь, такая же, как гитара, или письма, или записная книжечка (на страницах которой так ничего и не написали – не суждено ей было выполнить свое предназначение), такая же, как непонятно зачем подаренный Чебутыкиным самовар и им же по неосторожности разбитые мамыны часы. Как все эти предметы, фотография хрупка и легко может быть уничтожена под натиском неконтролируемой стихии или просто из-за человеческой неловкости. Как и письма, фотографии рассыпаются пеплом, прахом в огне. Для чеховских героев пожар – только знак, предчувствие каких-то надвигающихся катастроф, для современного

читателя и зрителя – реальный пожар истории, грядущих войн и революций, сжигающих в своем огне частные, личные судьбы. Собственно, фотография в данном случае – аналог судьбы, жизни, которая была (вот же, есть свидетельство) и исчезла – не естественным, насильственным путем (это предыдущие поколения, родители, уходили сами – у поколения сестер и их гостей другая судьба). Хрупкость и беззащитность фотографии здесь – это хрупкость и беззащитность тела, сгорающего, превращающегося в прах, исчезающего из истории и из чьей-то памяти (Маша сетует о том, что начинает забывать мамино лицо, и говорит, что их всех так же забудут<sup>3</sup>). Мы видим, что в данном случае в обращении писателя к фотографии фокус внимания перенесен с изображения на фотографию как объект и на свойства этого объекта (непрочность, способность гореть и сгорать).

Чехов в данном случае – своего рода увертюра, предисловие к следующим далее наблюдениям, касающимся осмысления материальности фотографии в художественной литературе XX века. Именно в XX веке материальная сторона, «тело» фотографии становится предметом рефлексии в художественных текстах<sup>4</sup>. В отличие от писателей XIX века, сосредоточенных преимущественно на магии отпечатка и алхимии фотографического процесса, писатели следующего столетия более внимательны к носителю изображения, к его обрамлению, к взаимодействию снимка с окружающими его предметами.

<sup>3</sup> «Представьте, я уж начинаю забывать ее лицо. Так и о нас не будут помнить. Забудут.» (Там же. С. 566.)

<sup>4</sup> О постепенном формировании интереса к материальности фотографии в научной среде см., в частности: Fackler, K. (2019). Of Stereoscopes and Instagram: Materiality, Affect, and the Senses from Analog to Digital Photography. *Open Cultural Studies*, 3(1), 519–530. Retrieved from <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0045>

<sup>2</sup> Там же. С. 595.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

**| Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |**

Чеховские «Три сестры» – произведение, открывающее «календарный» XX век и во многом определяющее ведущие темы в европейской и – шире – мировой литературе этого столетия: темы судьбы, памяти, времени, катастрофы. Фотография как художественная деталь включена в пьесе во все эти тематические линии, и особенно интересно в контексте данного исследования то, что во всех случаях мы имеем дело не с изображенным на снимке, а с «телом», материальной составляющей фотографии, через которую и в соотношении с которой в числе прочего показывается судьба человека и судьба воспоминания (также олицетворяемого фотографическим снимком) в ситуации катастрофы. На этой теме мы остановимся в данной работе, рассматривая ряд примеров, где речь идет о катастрофе исторической (предчувствием и прообразом которой становится в пьесе Чехова пожар). Произведения, к которым обратимся, объединены скрыто или явно проявляющейся в них автобиографичностью, в них осмысливается и передается персонажу собственный писательский опыт как катастрофы, так и вызванной ею травмы – и во всех случаях попытка фиксации и передачи такого опыта связана с работой с фотографией как объектом: упоминаемая в художественном тексте фотография берет на себя, аккумулирует в себе то, что трудно передать словом или то, что в принципе вербализации не поддается.

Именно во времена катастроф особенно обостряется внимание к «фотографической телесности». Привычное пространство (и привычная жизнь) разрушаются в огне войн и революций, исчезают или сильно трансформируются в ходе репрессий и иных насильственных действий, а сами люди вынуждены перемещаться на большие расстояния, расставаться с родиной и родной культурой – литература XX

века рассматривает немало подобных ситуаций. Эмиграция как катастрофа – один из случаев, который интересно рассмотреть в связи с обращением писателей к материальности фотографии.

«... Я сидел часами у камина, и слезы навертывались на глаза от напора чувств, от размычивой банальности тлеющих углей, одиночества, отдаленных курантов, – мучила мысль о том, сколько я пропустил в России, сколько я бы успел рассовать по карманам души и увезти с собой, кабы предвидел разлуку», – пишет в «Других берегах» (1954 г.) В. Набоков. Он говорит о первых месяцах эмиграции, когда у него, тогда еще студента, «было чувство, что Кембридж и все его знаменитые особенности <...> не имеют сами по себе никакого значения, существуя только для того, чтобы обрамлять и подпирать» его «невыносимую ностальгию»<sup>5</sup>. Заметим, что неожиданный образ «обрамленной ностальгии» отсылает нас к фотографической карточке, как будто вбирающей в себя тоску по родине, – подобно той, что стоит в набоковском романе «Дар» на столе Федора Годунова-Чердынцева, в его берлинской съемной квартире.

«Рассовать по карманам души» – то есть выделить в окружающем пространстве, зафиксировать, запомнить, унести (в прямом и переносном смысле) все милые мелочи жизни невозможно. То немногое, что удавалось забрать с собой, – в карманах не метафорических, а буквальных – были вещи, многие из которых терялись в постоянных перемещениях (тот же Набоков вспоминает в «Других берегах», как потерял в Берлине привезенную из России «трость из прадедовской коллекции – трость

<sup>5</sup> Набоков, В.В. Другие берега // Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. – Т. 4. – М.: Правда, 1990. – С. 274.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

светлого, прелестного, веснушчатого дерева, с круглым коралловым набалдашником в золотой коронообразной оправе»<sup>6</sup>) или продавались, как перстень матери, упоминаемый в «Других берегах» как один из предметов, связанных с детством, домом, родительской любовью<sup>7</sup>. Среди этих вывозимых вещей были фотографии: в отличие от многих других предметов их бережно хранили как свидетельство существования «той» страны, которой в материальном мире уже не существует, и «той» жизни, которая исчезла в потоке времени<sup>8</sup>. В ряде случаев оказывается важным не столько изображенное на них (это и без того накрепко отпечаталось в памяти благодаря непрерывному разглядыванию), сколько само их наличие, присутствие снимков в окружающем человека пространстве. Об этом также идет речь в «Других берегах», в эпизоде, где описывается комната матери в Праге: «Около ее кушетки, ночью служившей постелью, ящик, поставленный вверх дном и покрытый зеленой материей, заменял столик, и на нем стояли маленькие мутные фотографии в разваливающихся рамках. Впрочем, она едва ли нуждалась в них, ибо оригинал жизни не был утерян. Как бродячая труппа всюду возит с собой, поскольку не забыты реплики, и дюны под

бурей, и замок в тумане, и очарованный остров, – так носила она в себе, что душа отложила про этот серый день»<sup>9</sup>. В этом примере обращают на себя внимание «мутные», то есть не читаемые уже изображения и «разваливающиеся» рамки. Все это, конечно, результат работы времени и разрушительной силы многочисленных переездов, свидетельство бедности и старости. Но в художественном произведении (а книга воспоминаний «Другие берега» встроена в набоковский художественный мир) у этих деталей есть еще и иное, не прямое значение. Мутное в силу своей физической недолговечности материальное изображение приобретает четкость в памяти и фиксируется словом (как и изображение на разбитой ребенком еще пластине волшебного фонаря), но даже перестав в реальности быть носителем информации, оно не изгоняется из дома и остается там едва различимым призраком, тенью в тумане, физическим присутствием все более далекого прошлого в настоящем. Разваливающаяся же рамка – знак некогда прочного, а теперь рассыпавшегося семейного круга, сломанная ограда «оранжевого рая прошлого»<sup>10</sup>, не способная ни защитить от агрессивного внешнего мира, ни остановить разрушение прежде прочных связей.

Несколько иначе выглядят фотографии в интерьере российской квартиры<sup>11</sup> в дореволюционное, детское, счастливое время. Упомянутый выше герой романа «Дар» (1937 г.) Федор Годунов-Чердынцев (литературный двойник повествующего «я» «Других берегов») воссо-

<sup>6</sup> Там же. С. 267.

<sup>7</sup> «Подбираясь к страшному месту, где Тристана ждет за холмом неслыханная, может быть, роковая, опасность, она замедляет чтение, многозначительно разделяя слова, и прежде чем перевернуть страницу, таинственно кладет на нее маленькую белую руку с перстнем, украшенным алмазом и розовым рубином; в прозрачных гранях которых, кабы зорче тогда гляделось мне в них, я мог бы различить ряд комнат, людей, огни, дождь, площадь – целую эру эмигрантской жизни, которую предстояло прожить на деньги, вырученные за это кольцо». (Там же. С. 175.)

<sup>8</sup> Об этом исчезнувшем мире в эмиграции, в 1931 г. пишет М. Цветаева: «С фонарем обшарьте / Весь подлунный свет. / Той страны на карте - / Нет, в пространстве – нет. <...> Той, где на монетах – / Молодость моя, / Той России – нету. / Как и той меня. (Цветаева, М.И. Сочинения в двух томах. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 287–288.)

<sup>9</sup> Набоков, В.В. Другие берега // Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. – Т. 4. – М.: Правда, 1990. – С. 156–157.

<sup>10</sup> Набоков, В.В. Дар // Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. – Т. 3. – М.: Правда, 1990. – С. 78.

<sup>11</sup> Прообразом петербургской квартиры героя в «Даре» стала квартира в доме 47 на Большой Морской, где прошло детство Набокова; эта же квартира описана в книгах воспоминаний «Speak, Мемуру» и «Другие берега».



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

здает такой интерьер в своих заметках к будущей книге:

«Как бы то ни было, но я убежден ныне, что тогда наша жизнь была действительно проникнута каким-то волшебством, неизвестным в других семьях. От бесед с отцом, от мечтаний в его отсутствие, от соседства тысячи книг, полных рисунков животных, от драгоценных отливок коллекций, от карт, от всей этой геральдики природы и каббалистики латинских имен, жизнь приобретала такую колдовскую легкость, что казалось – вот сейчас тронусь в путь. Оттуда я и теперь занимаю крылья. В кабинете отца между старыми, смиренными семейными фотографиями в бархатных рамках, висела копия с картины: Марко Поло покидает Венецию»<sup>12</sup>.

Волшебство, каббалистика, колдовская легкость жизни, освещенной «драгоценными отливами коллекций» бабочек, дающей крылья и людям, – частью этого магического детского мира являются фотографии: они и в этом случае показываются нам как предмет, в котором выделяется не изображение (кто на них – мы в точности не знаем), а связь с семьей и «рамки», включающие «смирных» призраков в сказочный и одновременно реальный детский мир. Только во времена детства рамки фотографий целы и видны (и сохранены в памяти) материал их отделки – бархат.

Бархат в «Даре» связан с счастливым, родным, бесконечно дорогим. Именно в «бархатный футляр» памяти (напоминающий о бархатных футлярах дагерротипов) помещает Федор драгоценное воспоминание об отце: «Он помнил с живостью невероятной, словно сохранил тот солнечный день в бархатном футляре, последнее возвращение отца, в июле 1912 го-

да»<sup>13</sup>. Как только показавшаяся сначала выцветшей красота матери, приехавшей к сыну в Берлин после долгой разлуки, озаряется «светом памяти», Федор различает столь любимую им «изменчивую игру зеленых, карих, желтых восхитительных глаз под бархатными бровями»<sup>14</sup>.

Таким образом, через материал обрамления фотография включается у Набокова в тактильную сферу памяти, встраивается в один из мотивов, сплетающих ткань воспоминания в набоковском романе. Память у него нередко связывается с прикосновением, и прикоснуться к фотографии для героев Набокова значит соединиться с прошлым, буквально почувствовать его кожей<sup>15</sup>. Такие характеристики, как хрупкость или плотность бумажной основы снимка также становятся значимыми в попытке показать нюансы работы памяти.

Так, главная фотография в «Даре» (семейный снимок, фактически та точка, из которой разворачиваются опорные для повествования темы памяти, детства, потерянного рая, поисков отца) показана как исключительно хрупкий и готовый вот-вот исчезнуть предмет. Этот чудесным образом спасенный снимок дарит Федору мать: «Кто снимал, забылось, но эта мгновенная, блеклая, негодная даже для переснятия и в общем незначительная (сколько было других, лучших) фотография, одна, чудом сбереглась и стала бесценной, доехав до Парижа в вещах матери, которая на прошлое Рождество ему и привезла ее в Берлин, – ибо теперь, выбирая сыну подарок, она руководилась уже не тем,

<sup>13</sup> Там же. С. 113.

<sup>14</sup> Там же. С. 78.

<sup>15</sup> О тактильности в модернистской литературе см., в частности: Garrington, A. (2013). *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh University Press.

<sup>12</sup> Набоков, В.В. Дар // Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. – Т. 3. – М.: Правда, 1990. – С. 104.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

что всего дороже приобрести, а тем, с чем всего труднее расстаться»<sup>16</sup>.

Только сила памяти дает возможность герою различить на блеклом снимке детали (улыбающуюся пасть фокстерьера, цепочку часов гувернантки, бантики учительницы музыки)<sup>17</sup>, но даже эта сила после долгих лет жизни в эмиграции ставится под сомнение: воспоминания-картинки (единственное, что спасает Федора от отчаяния) – такие же рассыпающиеся и «негодные для переснятия», как фотографические тени, исчезающие, кажется, на глазах. Время разрушает фотографическую материю, которая у Набокова – аналог рассыпающегося, ускользающего, стираемого временем воспоминания:

«Он шел мимо валуна со взлезшими на него рябинками (одна обернулась, чтобы подать руку меньшей), мимо заросшей травой площадки, бывшей в дедовские времена прудком, мимо низеньких елок, зимой становившихся совер-

шенно круглыми под бременем снега: снег падал прямо и тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет, – и вот уже, впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наметилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая, и мокрый снег полетел косо, залепляя левую грань стеклянного столба остановки, но асфальт оставался черен и гол, точно по природе своей неспособен был принять ничего белого, и среди плывущих в глазах, сначала даже непонятных надписей над аптекарскими, писчебумажными, колониальными лавками только одна единственная могла еще казаться написанной по-русски: *Какао*, – между тем как кругом всё только что воображенное с такой картинной ясностью (которая сама по себе была подозрительна, как яркость снов в неурочное время дня или после снотворного) бледнело, разъедалось, рассыпалось, и, если оглянуться, то – как в сказке исчезают ступени лестницы за спиной поднимающегося по ней – всё проваливалось и пропадало, – прощальное сочетание деревьев, стоявших как провожающие и уже уносимых прочь, полинявший в стирке клочок радуги, дорожка, от которой остался только жест поворота, трехкрылая, без брюшка, бабочка на булавке, гвоздика на песке, около тени скамейки, – еще какие-то самые последние, самые стойкие мелочи, – и еще через миг всё это без борьбы уступило Федора Константиновича его настоящему, и, прямо из воспоминания (быстрого и безумного, находившего на него как припадок смертельной болезни в любой час, на любом углу), прямо из оранжерейного рая прошлого, он пересел в берлинский трамвай»<sup>18</sup>.

В этом длинном пассаже показано, как постепенно развоплощаются воспоминания,

<sup>16</sup> Набоков, В.В. Дар // Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. – Т. 3. – М.: Правда, 1990. – С. 77.

<sup>17</sup> «На каменных ступенях носовой веранды, в упор освещенные солнцем, сидят: отец, явно с купанья, в мохнатом полотенце чалмой, так что не видать – а как хотелось бы! – его темного бобрика с проседью, низко, мыском, находящего на лоб; мать, вся в белом, глядящая прямо перед собой и как-то молодо обхватившая колени руками; рядом – Таня, в широкой блузке, с концом черной косы на ключице, опустившая гладкий пробор и держащая на руках фокстерьера, во весь рот улыбающегося от жары; повыше – не вышедшая почему-то Ивонна Ивановна, черты смазаны, но ясно видна тонкая талия, кушачок, цепочка часов; боком, пониже, полулежа и опираясь головой на колени круглолицей барышни (бантики, бархатка), учившей Таню музыке, – брат отца, толстый военный врач, балагур и красавец; еще ниже – два кисленьких, исподлобья глядящих гимназиста, двоюродные братья Федора: один в фуражке, другой без, – тот, который без, убит спустя лет семь под Мелитополем; совсем низко, уже на песке, точь-в-точь в позе матери – сам Федор, каким он был тогда, – впрочем мало с тех пор изменившийся, белозубый, чернобровый, коротко остриженный, в открытой рубашке.» (Там же.)

<sup>18</sup> Там же. С. 71–72.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

**| Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |**

картинки из детства, выталкиваемые чужим и агрессивным настоящим. Весь фрагмент – черно-белое изображение, которое одну за другой теряет важные и дорогие для героя детали. Остаются пустоты, лакуны – и проступает желтизна («желтое пятно»). Эти картинки невозможно ни взять в руки, ни удержать в памяти – даже слово способно сохранить лишь обрывки призрачного уже прошлого.

Фотографии отца, которые показывает Федору его возлюбленная Зина (чье имя в романе перекликается с Мнемозиной, богиней памяти), выглядят менее хрупкими, герои помнят их на ощупь:

«...В ее передаче, облик ее отца перенимал что-то от прустовского Свана. Его женитьба на ее матери и последующая жизнь окрашивались в дымчато-романтический цвет. Судя по ее словам, судя также по его фотографиям, это был изящный, благородный, умный и мягкий человек, – даже на этих негибких петербургских снимках с золотой тисненой подписью по толстому картону, которые она показывала Федору Константиновичу ночью под фонарем, старомодная пышность светлого уса и высота воротничков ничем не портили тонкого лица с прямым смеющимся взглядом. Она рассказывала о его надушенном платке, о страсти его к рысакам и к музыке; о том, как в юности он однажды разгромил заезжего гроссмейстера, или о том, как читал наизусть Гомера: рассказывала, подбирая то, что могло бы затронуть воображение Федора, так как ей казалось, что он отзывается лениво и скучно на ее воспоминания об отце, то есть на самое драгоценное, что у нее было показать»<sup>19</sup>.

Негибкость снимка, толстый картон, золотая подпись (по всей видимости, знак ателье, где делалась фотография) – все это объединено

определением «петербургские»: именно материальная составляющая снимка прежде всего указывает на родство душ и судеб персонажей, у которых в прошлом было общее, дорогое им пространство, где они были под благословением и защитой каждый своего отца. Петербургские снимки и петербургские воспоминания, объединяясь, складываются в изображение рая, покинутого героями. Им остается «показывать» друг другу эти драгоценности (воспоминания в «Даре» тоже «показывают»), которые принимают облик фотографических карточек – плотных и прочных либо рассыпающихся от времени.

В рассмотренных случаях фотография связана с воспоминанием – метафорически (своей хрупкостью, физической подчиненностью времени) и буквально (все в снимке: не только изображение, но и бумага, и оформление – позволяет спрятанному в памяти ожить, дает возможность прошлому прорасти в настоящем, подобно тому, как дореволюционный Петербург, благодаря фотографическим карточкам, вдруг появляется в Берлине 1930-х годов). Неудивительно, что, желая воскресить в памяти тот или иной момент жизни, человек обращается к фотографиям, надеется на них, верит в их способность «напомнить». В набокских романах фотография, наряду со словом и с значимыми для героев предметами, выступает фиксатором, хранителем прошлого, обращение к ней – начало погружения в воспоминание.

Подобным образом, однако, снимок работает не всегда. В случае, когда память блокирована травмой, погружения в воспоминание не происходит. Такого рода ситуации в литературе связаны в числе прочего с войной и ее катастрофическими последствиями для человека.

В романе «W, или воспоминания детства» (1975 г.) Ж. Перека, одном из наиболее

<sup>19</sup> Там же. С. 168–169.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

значимых произведений европейской литературы, обращающихся к теме Холокоста, герой (автобиографический, представляющий фактически историю самого автора) с помощью фотографий пытается заполнить лакуны собственной истории, пытается вспомнить раннее детство, те несколько лет жизни, которые ему суждено было провести с родителями, и самих родителей, воспоминаний о которых у него не осталось<sup>20</sup>. В самом начале Второй мировой войны его, маленького ребенка, отправили с поездом Красного Креста из Парижа в Виллар-де-Лан к тете, которая его в итоге и вырастила. Родителей своих он с тех пор не видел: отец погиб на фронте, мать – в концентрационном лагере. Рассказы тети Эстер дали ему некоторую информацию об исчезнувшей семье, но герой стремится в первую очередь найти эту семью в собственной памяти – память же, блокированная травмой войны и долгой разлуки, молчит. В течение многих лет герой внимательнейшим образом рассматривает несколько имеющихся у него снимков родителей, пытаясь найти ту самую деталь, которая запустит работу памяти, «включит» ощущения, связанные с близкими людьми<sup>21</sup>. В поисках этих ощущений он вгля-

дывается не только в изображение: он переворачивает снимки, читая и фиксируя в своих заметках все, что написано на их тыльной стороне, определяя, кем и когда, при каких обстоятельствах могла быть сделана надпись<sup>22</sup>. Фотография, таким образом, и здесь рассматривается как предмет, не сводимый исключительно к изображению, а хранящий информацию в каждой своей составляющей.

Вот, например, как представлен один из снимков: «У меня есть одна фотография моего отца и пять фотографий моей матери (на обороте фотографии отца я, напившись однажды вечером, наверное, в 1955-м или 1956 году, пытался написать мелом: “Какая-то в державе датской гниль”, но даже не смог дописать четвертое слово»<sup>23</sup>. Сама фотография не приближает сына к воспоминаниям об отце, не соединяет их друг с другом, как хотелось бы разглядывающему изображению. «На фотографии отец выглядит отцом»<sup>24</sup>, – так начинается описание того, что снято. Отец на фотокарточке совпадает с неким общепринятым представлением о том, какие они – отцы – должны быть, но ничто в нем не делает изображенного своим, родным, особенным, имеющим с смотрящим на него героем некий общий опыт, общую, только им двоим известную историю. Обратная сторона снимка оказывается более информативной и – в отличие от изображения – она отсылает именно к чувственному опыту, но этот опыт, к сожалению героя, не связан непосредственно с отцом.

или Воспоминание детства. – СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – С. 24–25.

<sup>22</sup> Похожим образом и в сходных обстоятельствах к тыльной стороне снимка обращается Жак Аустерлиц, герой одноименного романа В. Г. Зебальда. Такая работа с фотографиями – одна из многочисленных отсылок Зебальда к роману Перека, на который «Аустерлиц» опирается, с которым он вступает в диалог.

<sup>23</sup> Перека, Ж. W, или Воспоминание детства. – СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – С. 45.

<sup>24</sup> Там же. С. 46.

<sup>20</sup> См.: Калинина, Е. Фотография как (не)память: случаи Ж. Перека и В. Г. Зебальда // Память как история и изображение. – М.: Эдитус, 2023. – С. 125–131.

<sup>21</sup> «Мое детство принадлежит к той категории вещей, о которых я знаю, что почти ничего не знаю. Оно – позади меня, и вместе с тем оно – та почва, на которой я вырос, оно принадлежало мне, с каким бы упорством я ни заявлял, что оно больше мне не принадлежит. Я долго пытался обойти или скрыть эту очевидность, замыкаясь в безобидном статусе сироты, безродного, ничейного ребенка. Но детство – это вовсе не ностальгия, не ужас, не потерянный рай, не золотое руно. Возможно, это – горизонт, точка отправления, координаты, позволяющие линиям моей жизни вновь обрести смысл. Даже если для подтверждения своих маловероятных воспоминаний я смогу обратиться лишь к пожелтевшим фотографиям, редким свидетельствам и неубедительным документам, мне ничего не остается, как мысленно возвращать то, что я слишком долго называл безвозвратным...» Перека Ж. W,



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

Надпись отправляет сына к его же собственным давним бесплодным страданиям: напившись (от отчаяния? от желания раскрепостить сознание, чтобы вытащить из памяти искомое чувство?) он когда-то в очередной раз обращался к снимку в поисках воспоминаний, как обращается к нему сейчас, как будет обращаться всегда. То есть герой ходит по кругу, а написанная его рукой цитата из шекспировского «Гамлета» как будто указывает на то, что поиски воспоминаний об отце имеют характер бесконечной погони за призраком, к которому нельзя прикоснуться, с которым нет возможности полноценно поговорить.

Отправную точку для воспоминания героини ищет и в формате фотографической карточки: «Что касается этой фотографии, то сегодня я бы сказал, что ее сделали на том самом месте, где размещался полк моего отца; судя по формату (15,5×11,5), это не любительский снимок: мой отец в почти новой форме позировал перед одним из передвижных фотографов, которые обслуживают призывные комиссии, казармы, свадьбы и школы в конце учебного года»<sup>25</sup>.

Подобно тому, как плотный картон и золотое тиснение отсылают у Набокова к пространству, где сделан снимок, формат фотографии отца в романе Перека призван реконструировать в памяти или воображении смотрящего некое место, а также ситуацию и характер съемки: через «проживание» всего, что предшествует появлению снимка героиня надеется прийти к эмоциональному контакту с отцом, точнее, окрашенному эмоцией воспоминанию. К его глубокому разочарованию, множась по мере взглядывания характеристики снимка как объекта не позволяют «войти» в него, полученные знания не напоминают ни о каком личном опыте.

<sup>25</sup> Там же. С. 54–55.

Еще один снимок, на это раз матери, содержит на обороте надпись: «Парк Монсури 19(40)». «В надписи, – пишет Перека, – смешаны прописные и строчные буквы: возможно, писала моя мать, и в таком случае это единственная запись ее рукой, которая у меня есть (у меня нет ни одного автографа моего отца)»<sup>26</sup>.

В приведенном комментарии обращает на себя внимание слово «возможно» (peut-être: “c’est peut-être celle de ma mère”<sup>27</sup>): у пишущего нет уверенности, что это рука его матери, хотя ему очень хотелось бы, чтоб это было так, ведь почерк тоже может включить воспоминание. Но почерк не срабатывает, а «возможно» в комментарии к оборотной стороне переключается с «вероятно» в описании изображенного на снимке: «На матери большой черный берет. Пальто, судя по пуговице, вероятно [курсив наш, – Е. К.], то же самое, что и на фотографии, снятой в Венсенском лесу, но на этот раз оно застегнуто. Сумочка, перчатки, чулки и туфли на шнурках черные. Моя мать – вдова»<sup>28</sup>. С этими фотографическими «возможно» и «вероятно» рифмуется «возможно» (в оригинальном тексте «il est possible») рассказа о безрезультатных попытках воссоздать историю гибели матери: «Мы так и не сумели отыскать следов матери и ее сестры. *Возможно*, сначала их отправили в Освенцим, а потом перевели в другой лагерь; *возможно*, вся их группа по прибытии попала в газовые камеры»<sup>29</sup> [курсив наш, – Е. К.]. История конструируется и тут же подвергается сомнению, обратная сторона снимка, призванная уточнить изображение, вызывает еще большую запутанность (усиленную, ко

<sup>26</sup> Там же. С. 82.

<sup>27</sup> Percec, G. (1993) *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard. 74.

<sup>28</sup> Перека, Ж. W, или Воспоминание детства. – СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – С. 82.

<sup>29</sup> Там же. С. 64.



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

## | Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

всему прочему, скобками, в которые взята вторая часть даты), и ни изображение, ни надпись, ни формат не помогают герою установить контакт с собственным прошлым, не помогают среди многочисленных деталей, считанных с фотографии в режиме *studium*, найти тот *punctum*<sup>30</sup>, который позволит вызвать родителей в памяти и тем самым заполнить пустоты в личной истории. «Тело» фотографии остается таким же немым, как и ее «лицо», не оправдывая связанные с ним надежды; избыточно подробное описание этого «тела», заведомо бесплодное, но бесконечное, упорное вглядывание в него – свидетельство отчаяния героя, не находящего так нужного ему эмоционального контакта с изображенными на снимке. Свидетельство особенно ценное, поскольку напрямую говорить о своих переживаниях он не может: травма блокирует речь (письмо Перека в автобиографической части романа предельно сжато, неэмоционально и практически никогда не выходит за рамки называния видимого или перечисления неких сведений<sup>31</sup>).

Фотография как объект, как предмет, аккумулирующий воспоминания и хранящий память о тех, кто запечатлен на снимках, имеет собственную жизнь. Литература XX века констатирует: надежды на то, что фотографический снимок, способный пережить человека, ведет изображенного или изображенное в вечность, – иллюзорны. Как и человеческое тело, фотография в ее собственной телесности хрупка, она гибнет от огня, разрушается от света, рассыпается от времени, ее теряют, забывают, уродуют. Тем не менее, несмотря на хрупкость, непрочность, «смертность» снимка, он часто становится

единственной связью человека с его прошлым, к разрыву с которым ведут в числе прочего исторические катастрофы. В попытке передать состояние человека, переживающего или пережившего катастрофу, литература обращается в том числе к его опыту взаимодействия с фотографией – этот опыт становится предметом рефлексии в ряде значимых и знаковых художественных произведений двадцатого столетия. На фотографию возлагают надежды в случае, когда надо проникнуть в прошлое, «включить» воспоминание<sup>32</sup> (и тогда обращаются как собственно к изображению, так и к его носителю, к его формату и к оформлению – в XX веке материальная сторона фотографии выходит из тени, приобретает отдельную значимость). Надежды эти оказываются не всегда оправданы – тогда через взаимодействие героя с фотографией, точнее, через невозможность такого взаимодействия, литература показывает силу травмы. Если под воздействием фотографии память открывается, осознание воскрешенного в изображении прошлого (то есть победы над временем и, стало быть, над смертью) и одновременное понимание того, что это изображение материально и потому смертно, позволяют передать исключительную остроту переживания героем времени, истории, собственной судьбы. Если ожидаемого воздействия не происходит, молчание фотографической карточки как последней надежды на возможное воспоминание дает возможность выразить в художественном произведении то, что далеко не всегда поддается вербализации, – глубину отчаяния персонажа, осознания невозможности соединения с собственным прошлым.

<sup>30</sup> Barthes, R. (2010). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil. 42-49.

<sup>31</sup> О специфике автобиографического письма Ж. Перека см.: Дубин, Б. В отсутствие опор: Автобиография и письмо Жоржа Перека // НЛЮ. – 2004. – № 68. – С. 154–170.

<sup>32</sup> «Включателем» воспоминания» называет фотографию А. Руйе (см.: Руйе, А. Фотография. Между документом и современным искусством. – СПб: Клаудберри, 2014. – С. 267.)



Екатерина Анатольевна КАЛИНИНА

| Тело тени: художественная литература XX века о материальности фотографии |

### Список литературы

Fackler, K. (2019). Of Stereoscopes and Instagram: Materiality, Affect, and the Senses from Analog to Digital Photography. *Open Cultural Studies*, 3(1). 519–530. <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0045>

Garrington, A. (2013). *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh University Press.

Калинина, Е.А. Фотография как (не)память: случаи Ж.Перека и В.Г.Зебальда // Память как история и воображение. – М.: Эдитус, 2023. – С. 125–131.

Barthes, R. (2010). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma. Gallimard. Seuil.

Дубин, Б. В отсутствие опор: Автобиография и письмо Жоржа Перека // НЛЮ. – 2004. – № 68. – С. 154–170.

Руйе, А. Фотография. Между документом и современным искусством. – СПб: Клаудберри, 2014. – 712 с.



Ekaterina A. KALININA

## | Shadow's Body: Twentieth Century Literature on the Materiality of Photography |

Ekaterina A. KALININA

M. V. Lomonosov Moscow State University  
1, 51 Leninskiye gory, Moscow, 119991, Russian Federation  
Philological FacultySenior Lecturer at the Department of Discourse and Communication Studies  
PhD (in Philology)

ORCID: 0009-0003-1294-149X

E-mail: kalininakata@gmail.com

SHADOW'S BODY: TWENTIETH CENTURY LITERATURE  
ON THE MATERIALITY OF PHOTOGRAPHY\*

This article examines a number of cases in which 20th century literature addresses the materiality of photography. The writers of the previous century focused mainly on the mysteries of the photographic image and the alchemy of the photographic process. Writers of the 20th century pay more attention to photography as an object: the paper basis, the format, the frame, the inscriptions on the back of the photograph, and the placement of the photograph among other objects are given meanings. The physical properties of photography are also of interest to the literature: for example, its fragility, its ability to be destroyed by fire, light and other environmental influences. A photograph with its own 'body' becomes an analogue of a human body in literature, its destiny becomes a metaphor of human fate, and the fragile disappearing pictures themselves become a metaphor of memories disappearing in

the epoch of catastrophes. Describing the feelings and behaviour of a person separated from his homeland and family by the force of History, literature deals with situations where high expectations are placed on photography. Photography is seen as the only link to the lost or abandoned. In these cases the 'body' of the photograph, just like the image, can evoke memories (Vladimir Nabokov), or it can remain mute, unable to help the traumatised consciousness remember the past (Georges Perec). By referring to photography as an object with a certain set of physical qualities, 20th century literature speaks about the tragic destiny of a person who feels his own fragility in the face of History and time.

**Keywords:** Anton Chekhov, Vladimir Nabokov, Georges Perec, 20th century literature, literature and photography, time, memory, catastrophe.

\* The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 20-311-90090.

## References

Bazhak, K. (2003). *Istorija fotografii. Vozniknovenie izobrazhenija* [Transl. from Bajac, Q. (2001) *L'Image révélée: L'invention de la photographie*. Gallimard]. Moscow: AST; Astrel.

Ganning, T. (2006). The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In Strauven, W. (Ed.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press. 381–388.

Jeffrey, I. (1999). *Revisions: An Alternative History of Photography*. National Museum of Photography, Film & Television.

Krauss, K. (2014). *Fotograficheskoe: opyt teorii ras-hozhdenij* [Transl. from Krauss L. (1990) *Le Photographique: Pour Une Theorie Des Ecarts*. Éditions Macula]. M.: Ad Marginem Press.

Krjeri, Dzh. (2014). *Tehniki nabljudatelja. Videnie i sovremennost' v XIX veke* [Transl. from Cray, J. (1992) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. MIT Press]. Moscow: V-A-C press.



Ekaterina A. KALININA

**| Shadow's Body: Twentieth Century Literature on the Materiality of Photography |**

Marks, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke Univ. Press.

Petrovskaja, E. (2015). Galljucinatornaja dokumental'nost' [Hallucinatory documentary]. In Petrovskaja E.V. *Antifotografija 2*. Moscow: Tri kvadrata, 157–178. (In Russian).

Uil'jam Genri Foks Tal'bot. *U istokov fotografii: katalog, 6 fevralja – 8 aprelja 2018*. (2018). [William Henry

Fox Talbot. *The Origins of Photography: Catalogue, February 6 – April 8, 2018*] Moscow; Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv im. A. S. Pushkina. (In Russian)

Zakharchenko, I., Shchedrina, O. (Eds.) (2023). *Vi-zual'nyj obraz i ego medium: kul'turnye konteksty i interpretacii* [Visual Image and its Medium: Cultural Contexts and Interpretations]. M.: RGGU. (In Russian).



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |

**Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА**

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина  
620083, Российская Федерация, г. Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51  
Доцент кафедры прикладной социологии  
Кандидат социологических наук  
ORCID: 0000-0002-0855-8901  
E-mail: vesselkova@yandex.ru

**Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА**

Институт истории и археологии Уральского Отделения Российской Академии Наук  
620066, Российская Федерация, г. Екатеринбург, ул. С. Ковалевской, 16  
Старший научный сотрудник Центра истории литературы  
Кандидат филологических наук  
ORCID: 0000-0002-2585-7399  
E-mail: n.gramatchikova@gmail.com

**Елена Викторовна ПРЯМИКОВА**

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина  
620083, Российская Федерация, г. Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51  
Доцент кафедры прикладной социологии,  
Доктор социологических наук  
ORCID: 0000-0002-6783-008X  
E-mail: pryamikova@yandex.ru

## ФОТОГРАФИИ КАК ВЕЩИ: ПРАКТИКИ И АССАМБЛЯЖИ (КЕЙСЫ МАЛОГО ГОРОДА)

Цель статьи состоит в изучении вещественной сущности фотографий, возможных трансформаций в процессе их создания и использования. Для фотоснимков как вещей вполне применима категория жизненного пути. Одновременно мы пытаемся уйти от явно доминирующего дискурса выявления смысла сделанного фото, того, что можно назвать диктатом содержания. В этой статье мы сосредоточимся на вещественной стороне фотоснимков в контексте новой материальности.

В фокусе нашего внимания практики ассамбляжа, объединяющие людей и фотографии в единое целое. Раскрывается проявление агентности фотографии по отношению к людям, которые её используют. Агентность снимка может усиливаться в ситуации ремедиации, то есть размещения фотографии в публичном пространстве. Инициатива такого размещения фотографии, дарования ей второй жизни, с одной стороны исходит от людей, с другой, – провоцируется самим снимком. Различные комбинации отношений людей и фотографий и составляют практики ассамбляжа. В статье рассматриваются различные варианты хранения, производства и пе-

репроизводства снимков, а также их сбора, передачи, в том числе дарения, и размещения.

Эмпирической базой служат материалы наших исследований 2018–2023 гг., в результате которых был получен большой объем снимков, сделанных самими исследователями, в том числе предполагающий ресайклинг и ремедиацию фотографий, уже произведенных жителями малого города.

В статье разобраны четыре кейса-фотоальбома: собрание фотографий прихода «старого» Никольского храма г. Медногорска, альбом об учителях школы г. Данилова, фотоальбом автобазы г. Качканар, фотоархив Союза молодых ученых и специалистов г. Пушкино. Каждый из кейсов отличается своей историей создания – особенностями сбора фотоматериала, дизайном изготовления альбомов, способами их презентации. Кейсы были отобраны по принципу максимальной вариации. Собрание фотографий молодых ученых из г. Пушкино отличается юмористическим, игровым характером. Альбом медногорского храма объединяет причт и прихожан. Фотоальбом Качканарской автобазы показывает свою версию истории предприятия, демон-



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА | **Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города)** |

стрируя людей и технику, успехи и проблемы организации. Комментарии к фотоснимкам вторичны по отношению к самим фото, что подчеркивает их агентность.

**В**ведение  
Вещественность как неизбежная плата воплощенности во многом определяет свойства явлений этого мира. Лишь немногие из них, в числе которых текст и его визуальная разновидность – изображение, оказываются, хотя и не одинаковы, в нескольких мирах: материальном и «мире идей».

Фотография – один из наиболее демократических вариантов создания визуального сообщения, полвека назад, благодаря упрощению технологий производства, переживала своеобразный «бум», отразившийся в тысячах любительских и профессиональных фотоснимков, основные этапы жизненного цикла которых сегодня, во время перехода к дигитальности, предоставляют все возможности для научного осмысления.

Цель статьи состоит в изучении и фиксации признаков вещности, материальности фотографий, а также претерпеваемых этой вещностью трансформаций и маршрутов ее жизненного пути. Эмпирической базой служат материалы наших исследований 2018–2023 гг.<sup>1</sup>, посвященных социальной памяти небольших российских городов (в общей сложности было

**Ключевые слова:** фотографии, фотоальбом организации, материальность, ассамбляж, ассамбляж практики, ресайклинг, ремедиация.

охвачено более двадцати городов, в статье упоминаются семь). Методический дизайн базировался на малоформализованных мобильных и стационарных интервью с горожанами, в том числе с работниками музеев и библиотек, включал посещение градообразующих предприятий, образовательных и досуговых организаций. Тематика памяти неизбежно вызывает к существующим фотоснимкам – своего рода барьеру, дамбе, призванной останавливать ускользающую память. Именно поэтому потеря фотографий представляется не просто утратой каких-либо вещей, а целого фрагмента прошлого. В результате мы столкнулись с самыми разными способами использования снимков, хранения и демонстрации, позволяющими говорить о своеобразии вещественности фотографии, начиная со второй половины XX века до наших дней.

В поле нашего зрения попадают прежде всего снимки на фотобумаге, но также и на обычной бумаге, фаянсе и камне (кружки с фотопечатью и фотографии на городских монументах).

### **Культурная биография фотографии и ассамбляж практик: теоретико-методологическая рамка**

В этой статье мы сосредоточимся на вещественной стороне фотоснимков, применяя методологическую рамку культурной биографии вещи в контексте новой материальности.

<sup>1</sup> Используются материалы реализованных исследовательских проектов: «Масштабирование социальной памяти поколений в городах «старой» и «новой» индустриальности» (РФФИ, № 18–011–00456, 2018–2020 гг., рук. М. Н. Вандышев); «Мечты и память нарративные ландшафты небольших уральских городов (1960–1980)» (РФФИ, № 21–011–43019, 2021–2022 гг., рук. М. Н. Вандышев, Л. В. Енина); «Музей малого города: множественность культур памяти (историко-социологический анализ)» (РНФ № 21–18–00418, 2021–2023 гг., рук. Л. Н. Мазур).



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |

Само понятие биографии вещи<sup>2</sup>, обозначенное авангардистом Сергеем Третьяковым<sup>3</sup>, вошло в широкий научный обиход благодаря статье Игоря Копытоффа<sup>4</sup>. Копытофф вернулся к «биографии вещи» в 1980-е, рассматривая противопоставление и перетекание этапов рыночной и культурной жизни вещей. Именно так, в свете общества потребления и «сознания, настроенного потребительски», десятилетием ранее рассматривала фотографию Сьюзен Сонтаг<sup>5</sup>.

То немного, что Сонтаг говорит о материальности, рисует фотографии как «предмет, легкий и дешевый в изготовлении; их несложно переносить, накапливать, хранить»; по той же причине, по мнению Сонтаг, «фотография – вещь нестойкая, ее легко попортить и потерять»<sup>6</sup>. Цепочки глаголов в этих коротких фразах отсылают к практикам, объединяющим людей и фотографии в относительно устойчивые собрания. Для их описания археологи Конрад Антшак и Мери Бедри предложили понятие *ассамбляжа практики*, которое представляется удачным и для наших целей. Подчеркивая от-

личие живой, вибрирующей вещи от инертного объекта, Антшак и Бедри определяют ассамбляж практики как сетку взаимосвязей человека и вещи, образующую отношения созависимости, слабые или более сильные, кратковременные или длительные, событийно окрашенные или каждодневные<sup>7</sup>. Это понятие поможет нам отличать «просто ассамбляж» – подборку фотографий в виде альбомов или портретных галерей – от ассамбляжа практики как характерного взаимодействия людей и вещей, например, в ситуации рассматривания тех же альбомов.

Понятие биографии вещи<sup>8</sup> актуализировалось в череде научных поворотов рубежа XX–XXI вв.<sup>9</sup>, из которых особо выделим материальный (важность «обычных вещей»), онтологический (акцент на бытийности и бытовании) и агентный (потенциал действия человеческих и «не-человеческих» акторов). В качестве важных вещей, сопровождающих повседневность, однако, изучались преимущественно предметы обихода: сумки, цветы, одежда<sup>10</sup>. Обращаясь к фотографиям, исследователи больше занимались вещами в кадре, нежели вещественностью самой фотокарточки<sup>11</sup>. Призывы сло-

<sup>2</sup> Биографическая рамка не является прерогативой вещи, она применима и к образу. Такие разные ученые первой половины XX в., как Аби Варбург и Ольга Фрейденберг, разрабатывали свои системы миграции, воспроизводства образов и сюжетов сквозь эпохи, акцентируя их сохранность, (почти) неизменность – именно такая идея фундаментальной культурной общности стала открытием в «эпоху войн и революций». Эмоционально заряженные исследования трансформаций образной системы, с характерной для них трансgressией междисциплинарных границ, однако, здесь остаются вне фокуса нашего внимания.

<sup>3</sup> Третьяков, С. Биография вещи // Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа. – М., 1929. – С. 66–70.

<sup>4</sup> Копытофф, И. Культурная биография вещей: товаризация как процесс // Социология вещей. – М.: 2006. [1986] – С. 134–169.

<sup>5</sup> Сонтаг, С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 13

<sup>6</sup> Там же. С. 12, 14.

<sup>7</sup> Antczak, K. A., Beaudry, M. C. Assemblages of practice. A conceptual framework for exploring human-thing relations in archaeology // Archaeological Dialogues. – 2019. – V. 26. – №. 2. – С. 10.

<sup>8</sup> Edwards, E. Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums. London: Berg. 2001. P. 13–16.

<sup>9</sup> Федотова, В. Г. Концепции культурных и социальных поворотов и их эвристические возможности // Знание. Понимание. Умение – 2019. – № 3. – С. 32–43.

<sup>10</sup> Панкова, А. В. Социологический анализ вещественного измерения социальности: методические подходы и показательные «кейсы». Автореф. ... канд. социолог. наук. – М.: 2019. – 21 с.

<sup>11</sup> Нарский, И. В. Фотокарточка на память: семейные истории, фотографические послания и советское детство (автобио-историо-графический роман). – Челябинск: Энциклопедия, 2008. – 515 с.; Васильева, Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение – 2022. – Т. 12 – № 2 – С. 275–294.



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |

мать диктат содержания и повернуться лицом к фотографии именно как вещи<sup>12</sup> раздавались, но не вызывали значительного интереса со стороны исследователей данного явления. Понадобилась цифровая революция, чтобы по-новому взглянуть на материальную жизнь фотографий, обратившись к изучению их множественных материальностей<sup>13</sup>.

«Диктат содержания» очень хорошо выразил один из наших информантов – создатель (не работающего на момент исследования) музея фотографии в г. Котельнич Кировской области. Большой энтузиаст своего дела, этот человек был категорически против размещения продуманных им экспозиций при краеведческом музее (где проходила наша встреча). По его убеждению, обычный музей «интересует в основном документальная фотография, историческая» (КтМ70)<sup>14</sup>, т. е. имеющая в своем содержании нечто исторически значимое. Фотохудожники же, которые снимают обнажённую натуру или пейзаж, полагает наш собеседник, для обычного музея интереса не представляют, как и технологии съемки и печати – все то, чем планировалось наполнить несостоявшийся музей фотографии. При взгляде со стороны легко развенчать предубеждение информанта: манера съемки, внешний вид фотокарточки, фотооборудование с очевидностью несут в себе характерные признаки эпохи и представляют несомненный интерес для краеведческих экспози-

ций. Следует признаться, однако, что в работе над статьей мы не раз имели возможность почувствовать свою собственную подверженность «диктату содержания», то и дело «сползая» к тематике снимков в ущерб анализу материальностей.

Учитывая дескриптивную семантику понятия «биографии вещи», в отношении наших объектов мы прибегаем также к близкому, но не тождественному «биографии» понятию «жизненный путь». Если «биография» подразумевает, что некая жизнь может быть описана, то «жизненный путь» акцентирует этапность, включая начало и конец. Можно выделить *первичное* использование, переходящее в утрату вещи, конец ее жизненного пути, либо переход во *вторичное использование* – *культурный ресайклинг* в самом широком смысле.

Дэвид Фонтейн предлагает обратить внимание на функционирование растворенных в повседневности социальных норм, определяющих, что считается «правильным» началом и концом для той или иной категории вещей, а что – «неправильным», неподобающим. Так, выставленный на блошином рынке семейный альбом, особенно со снимками недавнего времени, выдает резкий поворот судьбы (и самого альбома, и его владельцев). Подобные отклонения помогают приблизиться к пониманию ожидаемой траектории вещи, одобряемой в качестве нормы<sup>15</sup>.

Продолжив в духе материального поворота известное высказывание У. Митчелла о том, чего хотят картинки (чтобы на них смотре-

<sup>12</sup> Edwards, E., Hart, J., editors. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. – Routledge, 2004. P.2. цит. по: Fackler, K. Of stereoscopes and Instagram: Materiality, affect, and the senses from analog to digital photography // *Open Cultural Studies*. – 2019. – № 3.1 – P. 523.

<sup>13</sup> Fackler, K. Of stereoscopes and Instagram: Materiality, affect, and the senses from analog to digital photography // *Open Cultural Studies*. – 2019. – № 3.1 – P. 526, 527.

<sup>14</sup> Здесь и далее используется шифр, обозначающий город (Дн – Данилов, Кт – Котельнич, Кч – Качканар, Сл – Соликамск), пол (м/ж) и возраст информанта. Например, КтМ70 – мужчина 70 лет из Котельнича.

<sup>15</sup> Fontijn, D. Epilogue. Cultural biographies and itineraries of things. *Second thoughts* // Hahn, H. P. and Weiss, H. (eds), *Mobility, meaning and transformations of things. Shifting contexts of material culture through time and space*, Oxford, 2013. – P. 185.



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |

ли)<sup>16</sup>, получаем формулу сочетания материальности с агентностью: фотографии хотят, чтобы на них не только смотрели, но и трогали: переворачивали, проводили рукой по ровному или фигурно обрезанному краю, ощущали плотность, глянецовость либо матовость бумаги. А вот с перефотографированием оказывается не так просто. С одной стороны, это типичнейший ассамбляж современной исследовательской (фото)практики, с другой – фотографии постоянно «проявляют характер»: выскользывают, бликуют и изгибаются, по мере сил сопротивляясь созданию копий, нивелирующих их вещьественность.

### Фотографии в поле: ресайклинг и ремедиация

Процесс исследований сталкивает нас со множеством фотографий в самых разных обстоятельствах, где интерес представляют, как сами этапы бытования снимков, так и, в особенности, обстоятельства перехода с одного этапа на другой, которые, впрочем, не всегда хорошо просматриваются. Фотографии в музеях могут содержать подписи с информацией о том, что изображено и, реже, датой съемки, но не о том, как сами снимки попали в музей. Зачастую этого не знают и сотрудники. Поэтому в качестве начальной точки мы избираем ту, к которой имеем привилегированный доступ, момент, когда фотографии попадают в руки исследователя (рис. 1).

Как и где мы встречаемся с фотографиями во время полевого этапа? С отпечатками на фотобумаге – в музеях и библиотеках, реже в архивах и дома у информантов.

<sup>16</sup> Митчел У.Дж.Т. Чего на самом деле хотят картинки? / пер. Д. Потемкина // Художественный журнал. – 2015. – № 94. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60> (дата обращения 24.02.2025)



Рис. 1. Перефотографируем альбомы большого формата в подсобном помещении библиотеки г. Пушкино. Фотография Н. Веселковой.

Обычно мы можем лишь подержать в руках фотографии и альбомы, однако иногда фотографии нам дарят, порой весьма настойчиво (другие распространенные дары – книги и открытки о городе, мерч предприятий, музеев и галерей). В дарении, на наш взгляд, проявляется не только вовлеченность информантов, их желание оставить вещественное, «документальное» подтверждение своего рассказа, но и воспринимаемая способность фотографии выступать в таком качестве. Материальные вещи как бы подкрепляют устные свидетельства, определяя участие информантов в создании образа города в процессе интервью, подтверждая и удостоверяя достоверность рассказанного.



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |



Рис. 2. Мурал Хендрика Байкирха, выполненный на основе семейной фотографии от жителей Сатки, в рамках международного фестиваля «Satka street art fest», 2018 г.<sup>17</sup>

Воспроизведенные снимки встречаются на стенах учреждений и организаций, на мемориальных табличках и туристических стендах. Иногда фотоизображение «разрастается» до крупноформатного мурала в открытом городском пространстве. Фотография при этом меняет свою вещественность, но сохраняет, порой многократно усиливая, агентный призыв, аффорданс (предрасположенность к определенному взаимодействию). И если потрогать фото, получившее новую жизнь на торце многоэтажного дома в г. Сатка, вряд ли получится, то устремленность к нему объективов фотокамер, как правило, обеспечена (см. рис. 2). В сети довольно много снимков и этого, и других арт-объектов Сатки – маленького индустриального

<sup>17</sup> Satka street art fest Международный фестиваль уличного искусства // Собрание. Фонд поддержки и сохранения культурных инициатив URL: <http://fundsobranie.ru/projects/594a775a4b2be395748b4568> (дата обращения 26.01.25).

моногорода Челябинской области, в конце 2010-х прославившегося своими яркими культурными событиями.

Воспроизведение одного медиа (в данном случае фотографии) в другом медиа – это проявление феномена *ремедиации*, если использовать понятие Дж. Дэвида Болтера и Ричарда Грусина<sup>18</sup>. Довольно распространенный вариант ремедиации фотографии состоит в воспроизведении снимка на стенде. Это весьма щадящий, берегающий подход в отношении исходных снимков – они не приклеиваются намертво к основе, навсегда утрачивая обратную сторону со всеми возможными пометками, не томятся за стеклом, создающим неизбежные блики и отражения при попытке перефотографировать или просто рассмотреть. Не прибегая к понятию ремедиации, С. Сонтаг писала о том, что, будучи «печатным, гладким объектом», при переходе в другое медиа (у Сонтаг – книгу) фотография мало что теряет (во всяком случае, «гораздо меньше существенных особенностей, чем живопись»), приобретает же куда больший охват и едва ли не бессмертие<sup>19</sup>. Для наших примеров следует добавить еще и силу публичного эмоционального и меморативного воздействия, выстроенного институционально.

Вместе с тем, в случае ремедиации исходная фотография как таковая совершенно теряется, утрачивая свои материальные параметры: размеры, свойства фотобумаги и печати, содержание оборота, состояние. Переснятые и представленные в других медиа снимки пред-

<sup>18</sup> Bolter, J.D., Grusin, R. Remediation // Configurations. – 1996. – № 4(3). – P. 311–358.

<sup>19</sup> Сонтаг, С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 14. Ср. с чуть более поздним анализом эффекта ремедиации (без использования этого термина) фото-снимка у Р. Краусс: Краусс, Р. Дискурсивные пространства фотографии // Подлинность авангарда и другие социальные мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 135–152.



## ФОТОГРАФИИ КАК «ВЕЩИ». ВОЗМОЖНОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ МАТЕРИАЛЬНОСТИ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО

Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |

ставляют собой союз ресайклинга с ремедиацией. Два слова с приставкой «ре» недвусмысленно говорят о двойной вторичности.

В г. Соликамск Пермского края, в музее АО «Соликамскбумпром», именно планшеты с воспроизведенными на них снимками, по словам сотрудницы, погружают посетителей в особую эмоциональную атмосферу: «в этом огромный плюс, что идёт живое общение, и вот эти фотографии» (СлЖ50). Фотографии становятся основным материалом, представленным в музее, они определяют те моменты, о которых нужно помнить прежде всего (рис. 3–4).



Рис. 3–4. Стенды с фотографиями в музее АО «Соликамскбумпром», г. Соликамск. Фотографии Е. Прямиковой.



По словам руководителя музея, «наши ветераны несмотря на то, что они будут приходить в двадцать пятый раз, они будут точно так же расходиться по музею и вглядываться вот в эти фотографии, хотя они на них смотрели в который раз, но для них это важно. Они будут приводить своих детей, и у нас приходят, и семьи приходят. Приходят так, что собираются два-три поколения» (СлЖ50).

Каждый подобный визит, по мнению сотрудницы музея, сам по себе является значимым событием, требующим фиксации: «Я говорю: “Вы сфотографируйте. Это будет история вашей семьи, для ваших же вот”. То есть они фотографируют. Приходят очень многие, предполагая, что мы архив» (СлЖ50). Таким образом, запускается новый цикл, создаются новые фотографии, сделанные уже в музее, на фоне когда-то поступивших туда и теперь экс-



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| **Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города)** |

понируемых снимков. Ассамбляж музейной практики, таким образом, включает в себя рассмотрение представленных на стендах фото и создание новых.

Бытование оригинальных отпечатков, попавших в музейное или библиотечное хранение в виде коллекции, рассмотрим на примере четырех кейсов особого феномена – фотоальбома, находящегося в пространстве музея или библиотеки. Это альбомы прихода Святителя Николая Чудотворца в «старом» храме г. Медногорска Оренбургской области, школьного музея в г. Данилов Ярославской области, автобазы г. Качканар Свердловской области и коллектива молодых ученых г. Пущино Московской области. Их объединяет принадлежность к малым городам, попавшим в нашу выборку, позднесоветский период создания, фокусировка на истории организации/предприятия и особый «полупубличный» способ бытования. В остальном для отбора использован принцип максимальной вариации.

### Фотоальбомы: четыре кейса

Альбомы довольно часто попадают в поле зрения исследователей фотографии, однако в подавляющем большинстве это приватные, личные или семейные альбомы, которые иногда могут быть противопоставлены сугубо официальным подборкам, как, например, в исследовании фотоальбомов ГДР из фондов музея Венде (США)<sup>20</sup>. О советских фотоальбомах саратовских детских домов писали Павел Романов и Елена Ярская-Смирнова<sup>21</sup>. Другим популярным

у исследователей типом фотоальбомов являются фотоархивы этнографов и географов<sup>22</sup>. При этом альбомы практически не анализируются как материальное целое. Между тем, в создании фотоальбома интенция формирования цельного высказывания – о событии, этапе истории организации, предприятия или отдельного человека, пожалуй, выражена наиболее сильно (по сравнению с единичными фотографиями) и индивидуально (по сравнению с выставками, обычно задействующими труд многих людей). В этом отношении фотоальбом ближе всего рукописной книге – в нем можно проследить отбор и композицию снимков, а также нередко иных элементов: рисунков, надписей, вырезок из газет и др.

**Медногорский приход Святителя Николая Чудотворца** располагает своей фотолептописью, собранной в альбом большого формата, выставленный в храме на специальном столике и доступный для обозрения. Просмотр этого альбома для одних членов исследовательской команды стал частью мобильного интервью с информантами, которые включили храм в свой маршрут по городу, для других – завершением беседы с прихожанкой и «историком прихода» Верой Михайловной Поповой<sup>23</sup>. Из ее

Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – С. 146–168.

<sup>22</sup> Примеров здесь огромное количество, опорные моменты исследовательской методологии см. например: Толмачева, Е. Б. Методология изучения фотографии с этнографическим содержанием // Фотография. Изображение. Документ. – № 1. – 2010. – С. 38–42.

<sup>23</sup> Имя приводится с согласия информанта. Об этом храме и его историке по материалам нашего исследования см. Никандрова, А. В., Граматчикова, Н. Б. Религиозное сознание в текстах наивного краеведения // XXV Всероссийская студенческая научно-практическая конференция Нижневартковского государственного университета (г. Нижневартовск, 4–5 апреля 2023 г.) / Под общей ред. Д.А. Погонишева. Ч. 5. Филология. Лингвистика. Перевод. – Нижневартовск: изд-во НВГУ 2023. – С. 196–201; Граматчикова, Н. Б. «А нашему-то брату еще лучше, пус-

<sup>20</sup> Cuevas-Wolf, C. (2014) Making the Past Present: GDR Photo Albums and Amateur Photographs // Visual Resources: An International Journal of Documentation, 30:1, 33-56, DOI: 10.1080/01973762.2014.879396

<sup>21</sup> Романов П., Ярская-Смирнова Е. Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / под ред.



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА | **Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города)** |

рассказа мы знаем о происхождении фотографий от местных «бабушек»:

*«ходя по квартирам и домам бабушек, когда я их спрашивала, они давали фотографии мне, и я собирала эти фотографии. <...> Вот просто собирала и в мешок складывала. И когда набралось уже триста фотографий, из них большинство старинных, которые сейчас уже – они как на вес золота оказались» (МдЖ62).*

И хотя большей частью люди спокойно расставались с фотографиями, имело место и «упущение», о котором информантка сожалеет «до сих пор»:

*«приходишь и видишь фотографии, все это старинное, батюшки там все, и вот в одном месте я была, [адрес] – там у нас певчие, они жили, и потом-от одна осталась из них, они монахини там были, и когда я пришла, я говорю: “Ой, дайте мне от фотографии, мне так надо!”. “А зачем?”. Я говорю: “Да вот, я историю собираю, мне так надо, я так люблю вот это все, не знаю”. “Ну вот мы помрем – тогда и возьмете”. А потом, когда они умерли... и там – никто никому, приехала племянница и все фотографии – в костер во дворе, и все сожгли» (МдЖ62).*

Этот момент несостоявшегося перехода с условно первичного этапа семейного бытования фотографий на вторичный этап – к собирателю, в потенциально отчужденное коллективное пользование, очень важен. С точки зрения информантки и других заинтересованных сторон уничтожение фотографий представляет собой совершенно неправильный (в указанном выше значении, по Д. Фонтейну) финал жизненной траектории снимков. О подобной ситуации, настолько же драматичной, насколько и

---

кай три, пять храмов будет!»: Никольские храмы Медногорска // Фольклор и антропология города. – 2024. – Т. 6. – № 3. – С. 8–29. DOI: 10.22394/2658-3895-2024-6-3-8-29).

характерной, рассказывал и энтузиаст музея фотографии в Котельниче: *«фотографы уходят из жизни. Ну, художники, они оставляют там в картинных галереях, в музеях и так далее, а у фотографов, вот у нас в Котельниче было два тоже профессиональных фотографа, жёны унесли <...> полностью все архивы» (КтМ70).*

Возвращаясь к альбому медногорского храма, отметим, что его листы большого формата позволяют размещать от четырех до девяти фотографий, сгруппированных тематически: одни посвящены жизни прихода, другие – священству, их большинство. Вторые включают в себя и семейные фотографии батюшек, служивших в храме за его долгую 70-летнюю историю<sup>24</sup>.

Фотографии разного времени, черно-белые и цветные, профессионального и любительского качества. Подписи выполнены чернилами, стилизованным «старославянским» шрифтом, используемым в церковных книгах. Хотя основой фотоальбома стала многолетняя собирательская деятельность В. М. Поповой, в своих комментариях она склонна подчеркивать коллективный (соборный) характер происхождения фотоколлекции: *«[Это прихожане фотографировали?] – Да-да-да, ну, я много тоже сама... везде, кругом. <...> Ну от так: помаленьку так понабрали, по дворам, по дворам» (МдЖ62).*

Страниц с единичной фотографией, расположенной в центре, всего несколько, они относительно недавнего времени: фронтиспис украшает снимок храма 2013 года, затем следует фото трех патриархов. Замыкает альбом фото

---

<sup>24</sup> В таком соотношении фото мы видим корреляцию с тем, как организовано повествование об истории храма в книге В. М. Поповой, В. А. Швецовоой «Под омофором Святителя Николая. Страницы истории прихода святителя и чудотворца Николая поселка Заречный города Магнитогорска» (2013).



## ФОТОГРАФИИ КАК «ВЕЩИ». ВОЗМОЖНОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ МАТЕРИАЛЬНОСТИ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО

Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |

«снежного плена» 2016 года, когда храм по самую крышу занесло снегом, из которого виднеется только крест. Начальная и заключительная позиции – акцентные, если «читать» фотоальбом как текст, выбор объектов для них и ситуаций позволяет уверенно говорить и об фотоальбоме как едином завершенном высказывании, и о чуткости создателей к субъектности здания храма и ландшафтных аффордансах. Все это передано, с том числе, через увеличенный размер «вводной» и заключительной фотографий.

Альбом об учителях истории и обществознания школы № 2 им. Ленина г. Данилова был подготовлен к 70-летию учебного заведения в 1989 г. и находится в школьном музее. На каждом листе слева наклеена фотография, справа – машинописный текст. В основном это портреты учителей, в одном случае фигура вырезана по контуру, возможно, для выделения из группового снимка или по причине порчи отпечатка (в правой части просматриваются вертикальные заломы и царапины). Кроме того, есть несколько коллективных фото с мероприятий, машинописью не поясняемых. На рис. 5–6 можно видеть два из трех листов, посвященных Михаилу Николаевичу Кочневу, учителю истории и директору школы<sup>25</sup>.

Приведенная на рис. 6 альбомная страница объединяет окончание автобиографии Кочнева с фотографией мероприятия, посвященного вручению «аттестата зрелости» – так с 1944 до 1962 гг. назывался документ о среднем образовании. Снимок выходит за прочерченную по линейке рамку страницы и расположен внахлест с машинописным текстом. В «Памяти памяти» Мария Степанова дает нам почувствовать

<sup>25</sup> См. подробнее: История школы / Муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение средняя школа № 2 им. В. И. Ленина г. Данилова Ярославской области. URL: [https://sch2dan.edu.yar.ru/istoriya\\_shkoli/istoriya\\_shkoli.html](https://sch2dan.edu.yar.ru/istoriya_shkoli/istoriya_shkoli.html) (дата обращения 29.12.24).

«некоторую тоску» от того, что «сегодняшние, на скользкой и глянцевой бумаге» фотографии никак не подходят к прорезям в старом альбоме<sup>26</sup>. В данном случае, наоборот, старой оказалась фотография, и ее не решились подровнять в угоду альбомному листу с печатным текстом, подчеркивая таким образом ее ценность.

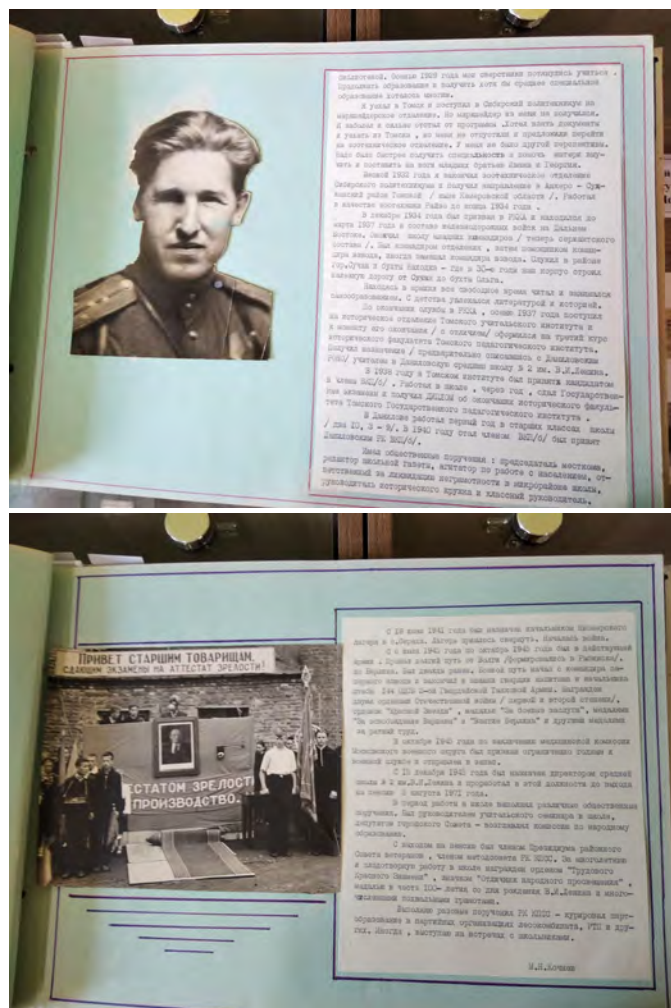


Рис. 5–6. Листы альбома с текстом о М. Н. Кочневу, музей шк. № 2, г. Данилов. Фотографии Н. Веселковой.

Можно заключить, что при составлении альбома собирали старые фотографии, а не печатали заново со старых пленок. Сделанная по

<sup>26</sup> Степанова, М. М. Памяти памяти. Романс. – М.: Новое издательство, 2017. – 408 с.



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА | **Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города)** |

другому поводу, каждая из этих фотографий, очевидно, имела свою жизнь, каким-то образом использовалась и хранилась до того, как попасть в альбом. Единственный ли это экземпляр или у владельцев остались другие, сохранены ли пленки? Размышление над подобными вопросами приводит к выводу о том, что техническая воспроизводимость фотографии даже на небольшом промежутке времени бывает сильно преувеличенной.

Если воспроизводимость на том же носителе (фотобумаге) обнаруживает пределы – именно в силу материальности (т. е. ограничений, накладываемых материальностью), – то для ремедиации таких пределов словно нет. Пренебрегая техническими требованиями пленочной фотографии, ремедиация бодро шагает в объятия других медиа: в 2022 г. переснятые портреты учителей, включая Кочнева, соединились в памятной композиции на другом медиаторе – подарочной кружке, также представленной в школьном музее. Новый ассамбляж оставляет все меньше следов первоначальной материальности этих фото.

Если авторство школьного альбома осталось за кадром, то **фотоальбомы качканарской автобазы**, как и альбом медногорского храма, созданы одним человеком, имя которого хорошо известно – Леонид Гурьевич Матвеев, в прошлом работник этой автобазы<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Часть фотографий переведена в цифровой формат и пополнила собой электронный архив фотографий Качканара: URL: [https://vk.com/album-212721265\\_283845813](https://vk.com/album-212721265_283845813) (дата обращения 26.01.25). Леонид Гурьевич Матвеев – настоящий активист памяти, в сети доступны сообщения об организованных при его участии встречах ветеранов и его собственные воспоминания: Матвеев Л. Ветераны автобазы снова вместе // Новый Качканар. 2017. 14 ноя. URL: <https://xn--80aaaf9agbtgd4a3f4b.xn--p1ai/8383-2/>; Он же. В автобазе работали люди многих национальностей // Новый Качканар. 2022. 17 апр. URL: <https://kachkanar.bezformata.com/listnews/avtobaze-rabotalilyudi-mnogih/104638934/> (дата обращения 26.01.25).

Первоначально они хранились у автора дома (ФИО и адрес, по-качканарски включающий не название улицы, а номер микрорайона, приклеены на внутренней стороне обложки, номер домашнего телефона содержит следы обновления) и представляли, видимо, вариант развернутой визуальной «истории предприятия» в том ее объеме, в котором она была доступна автору коллекции. Теперь альбомы находятся в городском музее и формируют ассамбляж практики встреч ветеранов<sup>28</sup>.

Снимки сгруппированы в блоки, представляющие то фотолетопись некоторых событий, то своеобразные тематические ряды (например, шоферы на фоне своих машин). Подписи сделаны от руки простым карандашом, поверх которого уточненные записи обводились шариковой ручкой, в некоторых случаях оставив так и не заполненные пустоты.

Первый фотоальбом – тот, что мы здесь разбираем, – отрывается страницей с пятью эмблемами предприятия, последовательно сменявшими друг друга, и газетной вырезкой-воспоминаниями из «Качканарского рабочего» от 18 февраля 1981 года – «Далекое-близкое». Далее следует коллаж из газетного текста, уже пожелтевшего от силикатного клея, рукописной

См. также опубликованные воспоминания Л. Матвеева о годах работы на автобазе, снабженные множеством фотографий, – живые, местами, можно сказать, драматические, где автор сообщает о своем увольнении по сокращению штата в 1995 г.: Матвеев Л. И уносят вдаль воспоминания. С. 15–18 // Качканар, Качканар! Годы и судьбы. (Из воспоминаний ветеранов Качканарской автобазы № 5). Качканар: типография «Репринт», 2016. 80 с. Такая индивидуальная работа не является редкостью, исследования (других авторов и наши) содержат массу тому подтверждений.

<sup>28</sup> Так, в 2018 г. местная печать сообщала, что для встречи в музее «были приготовлены большие фотоальбомы. Ветераны с удовольствием и ностальгией узнавали себя и своих товарищей по работе» (Плесникова Л. Ветераны автобазы № 5 опять вместе // Новый Качканар. 2018. 6 ноя. URL: <https://clck.ru/3G2PBH> (дата обращения 26.01.25).



## ФОТОГРАФИИ КАК «ВЕЩИ». ВОЗМОЖНОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ МАТЕРИАЛЬНОСТИ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО

Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |

вклейки со списком выпускников Исовского техникума – работников автобазы и нескольких фотографий, включая общее фото выпуска техникума. Тщательно продуманная, эта вступительная часть показательно демонстрирует комбинации медиа, доступные создателю самодельной «книги-летописи»: от коллажа из фотографий, газетных и журнальных вырезок до поясняющих текстовых фрагментов и схематичных изображений.

Фотографии черно-белые и «сепия», модная в конце 1970-х – начале 1980-х гг. Некоторые снимки явно выполнены в профессиональных фотоателье, часть имеет фигурно обрезанные края – тоже характерную приметку времени. На некоторых фото запечатлены, видимо, местными фотолюбителями, жанровые уличные сценки. Фотографии сделаны разными камерами, фигурный край некоторых, возможно, ука-

зывает на модный вариант оформления и наличие фигурного резака.

Основной начальный пул фото относится к 1960-м годам. Большинство из них небольших форматов, на листе умещается примерно шесть снимков. Часть имеет признаки использования до того, как они были вклеены в фотоальбом: потертости, помятости, оторванные уголки. Некоторые подписи носят следы основательной правки (рис. 7): фамилии уточнялись, вычеркивались, снова вписывались. Листы альбома изначально задуманы как «лицевые» мелованные и оборотные (картонно-коричневато-го цвета), но автор использовал их без различий, создавая единый визуальный текст. Никак не ранжированы фотографии и по их происхождению: снимки из фотоателье перемежаются зарисовками с рабочих мест, репортажные съемки событий – с фотокарточками «на документы».



Рис. 7. Альбом качканарской автобазы, подписи со следами правки. Фотография Н. Граматчиковой.

Панорамные виды автобазы сделаны методом склейки в самом фотоальбоме; на рис. 8 можно видеть, как прошедшие глянецватель

отпечатки сопротивляются нашим попыткам перефотографирования, давая характерные блики.



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
 | Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |



Рис. 8. Альбом качканарской автобазы, панорамные виды и блики гляцевых снимков. Фотография Н. Граматчиковой.

Точно так же не ранжированы и разные по степени социальной одобряемости сюжеты. Фото красного уголка, торжественных проводов на пенсию соседствуют с заседаниями «штаба» и «нарушителями на ковре» (язык самоописания фотоальбома): водителей, которые выходили на работу в нетрезвом виде, скрывались с места аварий, продавали «на сторону» перевозимый груз и др. К этим фотографиям (их около двух десятков в первом альбоме) подписи выполнены на печатной машинке, с кратким описанием «состава преступления», из чего можно сделать вывод, что попали они в альбом из какого-то единого источника – возможно, стенгазеты или фотоотчета о работе «штаба» (его полного названия в альбоме нет). Среди наших материалов это единственный пример того, как в фотоальбом истории предприятия оказываются включены фотоснимки, позволяющие восстановить негативные явления, с которыми на предприятии боролись, и практики этой борьбы

(в этом отношении алкоголизм и воровство 1960–1970-х отличаются от героизированного преодоления природной стихии и лишений начальных лет работы предприятия).

Фотографии субботников – в заключительной части фотоальбома. Здесь вновь появляются снимки, датированные 1960-ми годами, что заставляет предполагать либо тематический принцип составления, либо поэтапное формирование альбома – возможно, фотокарточки попадали в распоряжение автора по мере продвижения вперед и приклеивались тогда, когда ему удавалось скомпоновать определенный сюжет. Несколько последних страниц занято снимками сотрудников, явно предназначавшимися для каких-то официальных форматов типа «доски почета» и т. п. Заканчивается альбом фотографией обелиска погибшим при задержании опасного преступника 14 мая 1982 г. дружинникам А. Ф. Алтынникову и А. Я. Жуковцу (на развилке дорог при въезде в город) и большой фо-

Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| **Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города)** |

тографией без подписи (скорее всего, на ней запечатлен момент задержания преступника – 22-летнего токаря, укравшего оружие).

Таким образом, и здесь мы можем констатировать наличие некоторого авторского замысла фотоальбома в его цельности. При этом автор, по-видимому, находится в положении, при котором он не сразу располагает всем объемом фотоснимков, получая их по мере возможности, а также многократно обращается к разнообразным ресурсам социальной памяти (культурной, коллективной и индивидуальной). В этом мы видим важное отличие такого альбома, индивидуального по способу создания, но предполагающего определенную публичность

бытования, от фотоальбома семейного. Семейные фотоальбомы, как правильно, не имеют акцентного завершения, ведь оно предполагало бы прекращение жизни семьи.

Среди десятков фотоальбомов краеведческого отдела библиотеки г. **Пушино** обращает на себя внимание «**Фотоархив СМУиС. 1985 год. Том 1**». Его обложка, изрядно пострадавшая от времени и влаги, неожиданным образом выполнена в модной в те годы технике макраме, внутри затейливо вышиты буквы «СМУ и С» – аббревиатура «Союза молодых ученых и специалистов» Пушино, молодого города ученых, наукограда (рис. 9).



Рис. 9. Обложка альбома «СМУ и С» – «Союза молодых ученых и специалистов» в библиотеке г. Пушино. Фотография Н. Граматчиковой.

Этот альбом радикальным образом отличается от описанных выше не только обложкой. Фотографии выполнены с разных ракурсов,

включая лестницы и возвышения, позволяющие снять дружеские разговоры и дискуссии с верхней точки (рис. 10).

## ФОТОГРАФИИ КАК «ВЕЩИ». ВОЗМОЖНОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ МАТЕРИАЛЬНОСТИ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО

Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |

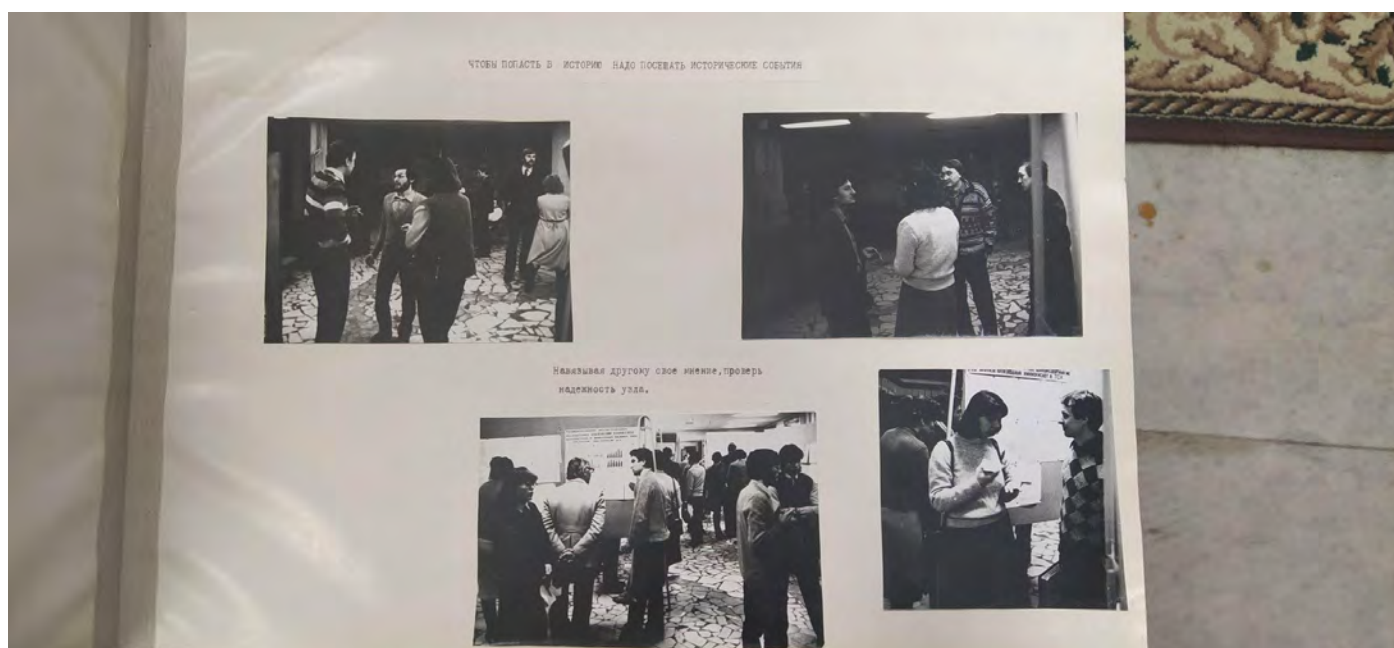


Рис. 10. Альбом «СМУ и С» – «Союза молодых ученых и специалистов» в библиотеке г. Пушкино: фотографии с верхней точкой съемки. Фотография Н. Граматчиковой.

Подписи, выполненные на пишущей машинке, не называют запечатленных героев по фамилии, но имеют игровой оттенок, формируя сообщество «своих», для которых известны правила игры и личности присутствующих. Чаще всего это афоризмы («Сильные характеры отличаются друг от друга своими слабостями...»)<sup>29</sup> либо шуточные перифразы известных афоризмов («Хорошо смеется тот, кто смеет...»). Комизм возникает на стыке узнаваемых лиц и/или удачно пойманных моментов и остроумных подписей.

Таким образом смысловым стержнем фотоальбома коллектива молодых ученых становится его юмористический, игровой характер, в котором угадываются отзвуки той увлеченности и очарованности наукой, которая в концентрированном виде выражена в повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в суббо-

ту» (1965). В контексте наукограда Пушкино – с его разделением на кварталы «научников», городскими героями-академиками и др. – это настроение, возможно, не казалось столь утопическим. Приметы современного и остромодного в оформлении (отсутствие имен, обложка в технике макраме) спустя 40 лет делают этот альбом отчетливо архаичным: массивные узлы макраме «собирают пыль», подобно плюшевым фолиантам сталинской эпохи, а «немота страниц» не позволяет прояснить персоналии без специальных изысканий.

Этот фотоальбом молодых ученых, лишенный интенций «подведения итогов», оказывается наглядным воплощением отношения к событиям жизни в молодости и памяти о них: когда некоторые значительные усилия (например, создание уникального креативного оформления обложки) растрачиваются просто от избытка сил и не сопровождаются некоторым добавочным текстом, который бы позволил «не-

<sup>29</sup> См. это же, перекочевавшее в интернет-пространство в 2010 году: <https://diary.ru/~Sivilla/p111031121.htm>



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА | **Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города)** |

своим» опознать участников запечатленного процесса. Здесь вещественность памяти коррелирует с ее капсульным характером сообщества «своих».

Фотоальбомы, сохраняющиеся в городских музеях, могут затеряться среди других экспонатов, те же, которые остаются в организации, в большей степени демонстрируют свой полу-публичный характер. Альбом из Медногорска, с одной стороны, сразу же притягивает взгляд как что-то необычное, нехарактерное для антуража молельного дома, с другой – находится на видном месте и призывает всех познакомиться с историей места. Школьные фотоальбомы тоже с гордостью демонстрируются посетителям, тем самым подчеркивается уникальность данной организации, но технологии развиваются и сегодня уже предлагают посмотреть фильм про школьный музей, в котором конечно же фотографии снова смогут проявить свою агентность в привлечении внимания к историческим этапам развития организации.

### **Заключение: наблюдения и выводы**

Итак, в аспекте материальности есть несомненная разница между отдельными фотографиями и их собраниями в фотоальбомах.

Единичные фото в виде дара исследователям выполняют ту же функцию, что и сувенирная продукция предприятий или городов, отличаясь от нее большей интимностью, камерностью за счет двойной референтности: они одновременно служат подтверждением какой-то истории и напоминанием об обстоятельствах встречи-разговора социолога и информанта.

Для фотографий, как и для других вещей (книг, картин, значков и т. п. предметов), действует правило коллекции: объединенные по какому-то критерию, они создают новое высказывание-ассамбляж, формирующее свои практики.

Именно физические свойства фотографий и практик их использования вызвали к жизни фотоальбом как форму хранения и репрезентации фотоснимков. В поле нашего внимания чаще попадают фотоальбомы «общественно значимые». Статус предприятия (в первую очередь) или события (во вторую) выражается в них через размер альбома, оформление обложки, качество бумаги и снимков внутри. Рыхлые, тяжелые, плотные ткани добавляют «весомости», соответствуя эстетике парадного, торжественного. Затейливо выплетенное в технике макраме, название «СМУиС» подчеркивает общую креативность и неформальный настрой молодых ученых. Превращаясь со временем в «пылесборники» и «заповедники моли», те же обложки свидетельствуют о заброшенности и ненужности более, нежели содержание альбома.

Таким «потерявшимся во времени» альбомам – еще музейным и библиотечным, но на деле находящимся в лиминальном пространстве на пути в утиль (при очередной инвентаризации или реорганизации их места хранения) либо к очередному витку ресайклинга – противостоят альбомы, которые еще живут в тех сообществах, где и для которых были созданы, в нашем случае это фотоальбомы автобазы, школы и церковного прихода.

Фотографии из коллекции Л. Матвеева оцифрованы и пополнили электронный архив г. Качканара, часть фотографий, собранных В. Поповой, опубликована в ее книге по истории медногорского храма.

Поиск и составление подборок фотографий представляет собой «вторичный» этап их жизненного пути. Альбом сам по себе – ассамбляж, вбирающий фотографии, созданные ко-

63



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города) |

гда-то для разных целей и разными людьми (на документы, для досок «почета» и «позора», репортажные снимки – любительские и профессиональные и др.; для семейного использования и отчетной фиксации). В свою очередь, создание и использование подборок фотографий формируют информационно богатые ассамбляжи практик. Анализ таких подборок, будь то альбомы, музейные и иного рода стенды, выявляет целый ряд аспектов, среди которых:

- разнообразие доступных местным жителям определенного периода практик фотографирования (как например, в «городе периода индустриализации» Медногорске, или «городе юности» Качканаре): нередко фотоателье находилось лишь в районном центре и там фотографировались только на официальные документы;
- не столько причастность первоначально владельца/составителя фотоальбома к миру фотографов, сколько его «социальный капитал», проявляющийся в том, насколько разные источники для сбора фотографий он использовал, к каким ресурсам коллективной (устной и/или письменной) памяти прибегал или имел доступ;
- роль материальных характеристик: размер, сохранность фотокарточек едва ли не превалирует над их содержанием, определяя, сколько и каких фотографий будет размещено на одном альбомном листе.

Для самих составителей подборок их труд не только создает рассказ о давних или недавних страницах жизни, но и запускает работу памяти «своих» именно в физическом пространстве, т. е. среди (еще) живых ветеранов, которые и являются наиболее заинтересованной аудиторией просмотра фотоснимков. Для вновь поступающих работников, школьников, пришедших на экскурсию, эти снимки выступают не только в качестве иллюстраций значимых

событий, но и как свидетельства особых сплоченных отношений в коллективе. Определечивая практики трансляции памяти, такие фотовысказывания генерируют родственную теплоту – по аналогии с просмотром семейного фотоальбома, даже если это мурал на стене высотного дома. В этом смысле материальность фотографий выступает аффордансом, «призывом» и возможностью для тех, кто откликается на предложение рассматривать и расспрашивать, тем самым формируя общее пространство воспоминаний: о самих событиях, о том, как они запечатлевались и – затем – о том, как о них вспоминали, память о памяти.

### Список литературы

- Васильева, Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение – 2022. – Т.12 – №2 – С. 275–294. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.204>
- Голубев, А. Вещная жизнь: материальность позднего социализма. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2022. – 328 с.
- Граматчикова, Н. Б. «А нашему-то брату еще лучше, пускай три, пять храмов будет!»: Никольские храмы Медногорска // Фольклор и антропология города. – 2024. – Т. 6. – № 3. – С. 8–29. DOI: 10.22394/2658-3895-2024-6-3-8-29
- Ечевская, О. «Свобода в вещах» или «свобода от вещей»: значения вещей в практиках повседневной жизни // Люди и вещи в советской и постсоветской культуре. – Новосибирск, 2005. – С. 49–66.
- Копытофф, И. Культурная биография вещей: товаризация как процесс // Социология вещей. – М.: 2006. [1986] – С. 134–169.
- Краусс, Р. Дискурсивные пространства фотографии // Подлинность авангарда и другие социальные мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 135–152.
- Митчел, У.Дж.Т. Чего на самом деле хотят картинки? / пер. Д. Потемкина // Художественный журнал. – 2015. – № 94. URL:



Наталья Вадимовна ВЕСЕЛКОВА, Наталья Борисовна ГРАМАТЧИКОВА, Елена Викторовна ПРЯМИКОВА  
| **Фотографии как вещи: практики и ассамбляжи (кейсы малого города)** |

<http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60> (дата обращения 24.02.2025)

Нарский, И. В. Фотокарточка на память: семейные истории, фотографические послания и советское детство (автобио-историко-графический роман). – Юж.-Урал. гос. ун-т, Фак. права и финансов, Центр культур.-ист. исслед. – Челябинск: Энциклопедия, 2008. – 515 с.

Никандрова, А. В., Граматчикова, Н. Б. Религиозное сознание в текстах наивного краеведения // XXV Всероссийская студенческая научно-практическая конференция Нижневартковского государственного университета (г. Нижневартовск, 4–5 апреля 2023 г.) / Под общей ред. Д.А. Погонишева. Ч. 5. Филология. Лингвистика. Перевод. – Нижневартовск: изд-во НВГУ 2023. – С. 196–201.

Панкова, А. В. Социологический анализ вещественного измерения социальности: методические подходы и показательные «кейсы». Автореф. ... канд. социолог. наук. – М.: 2019. – 21 с.

Романов, П., Ярская-Смирнова, Е. Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – С. 146–168.

Смит, Э. Записки библиофила: почему книги имеют власть над нами / Пер. с англ. Т. Камышиковой. – М.: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2023. – 271 с.

Сонтаг, С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.

Толмачева, Е. Б. Методология изучения фотографии с этнографическим содержанием // Фотография. Изображение. Документ. – 2010. – № 1. – С. 38–42.

Третьяков, С. Биография вещи // Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа. – М., 1929. – С. 66–70.

Федотова, В. Г. Концепции культурных и социальных поворотов и их эвристические возможности // Знание. Понимание. Умение – 2019. – № 3. – С. 32–43.

Штомпка, П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. – М.: Логос, 2010. – 200 с.

Antczak, K. A., Beaudry, M. C. Assemblages of practice. A conceptual framework for exploring human-

thing relations in archaeology // *Archaeological Dialogues*. – 2019. – V. 26. – №. 2. – P. 87–110.

Bolter, J.D., Grusin, R. Remediation // *Configurations*. – 1996. – № 4(3). – P. 311–358.

Cuevas-Wolf<sup>^</sup> C. (2014) Making the Past Present: GDR Photo Albums and Amateur Photographs // *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 30:1, 33–56, DOI: 10.1080/01973762.2014.879396

Depner, A. “Worthless Things?: On the Difference between Devaluing and Sorting out Things.” // *Mobility, Meaning and Transformations of Things: Shifting Contexts of Material Culture through Time and Space*, edited by Hans Peter Hahn and Hadas Weiss, Oxbow Books, 2013. P. 78–90.

Edwards, E. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. London: Berg, 2001.

Edwards, E., Hart, J., editors. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Routledge, 2004.

Fackler, K. Of stereoscopes and Instagram: Materiality, affect, and the senses from analog to digital photography // *Open Cultural Studies*. – 2019. – № 3.1 – P. 519–530.

Fontijn, D. Epilogue. Cultural biographies and itineraries of things. Second thoughts // Hahn H. P. and Weiss H. (eds), *Mobility, meaning and transformations of things. Shifting contexts of material culture through time and space*, Oxford, 2013. P. 183–95.

Hoskins, J. *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People’s Lives*. London: Routledge, 1998.

Hoskins, J. Agency, biography, and objects. In: Tilley, Christopher (ed.). *Handbook of Material Culture*. London: SAGE, 2006. P. 78–84.

Morin, V. Vobjet biographique // *Communications. Ecole Pratique des Hautes Etudes, Centre d’Etudes des Communications de Masse*. – 1969. – № 13. – P. 131–39.

*Photography’s Materialities: Transatlantic Photographic Practices over the Long Nineteenth Century*. Edited by Geoff Bender and Rasmus R. Simonsen. – Leuven: Leuven University Press, 2021. – 280 p.



Natalia V. VESELKOVA, Natalia B. GRAMATCHIKOVA, Elena V. PRYAMIKOVA

**| Photographs as Things: Practices and Assemblages (Cases of a Small Town) |****Natalia V. VESELKOVA**

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin  
51 Lenin St, 620083 Yekaterinburg, Russian Federation  
Associate Professor of the Department of Applied Sociology  
PhD (in Sociological Sciences)  
ORCID: 0000-0002-0855-8901  
E-mail: vesselkova@yandex.ru

**Natalia B. GRAMATCHIKOVA**

Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences  
16 S. Kovalevskoy st., 620066 Yekaterinburg, Russian Federation  
Senior Researcher, Center for the History of Literature  
PhD (in Philological Sciences)  
ORCID: 0000-0002-2585-7399  
E-mail: n.gramatchikova@gmail.com

**Elena V. PRYAMIKOVA**

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin  
51 Lenin St, 620083 Yekaterinburg, Russian Federation  
Associate Professor of the Department of Applied Sociology  
Doctor of Sociological Sciences  
ORCID: 0000-0002-6783-008X  
E-mail: pryamikova@yandex.ru

**PHOTOGRAPHS AS THINGS: PRACTICES AND ASSEMBLAGES  
(CASES OF A SMALL TOWN)**

66

The purpose of the article is to study the material essence of photographs, possible transformations in the process of their creation and use. For photographs as things, the category of life's journey is quite applicable. At the same time, we are trying to get away from the clearly dominant discourse of identifying the meaning of a taken photo, what can be called the dictate of content. In this article, we will focus on the material side of photographs in the context of new materiality.

Our focus is on the practices of assemblage, collecting people and photographs into a single whole. The manifestation of the agency of a photograph in relation to the people who use it is revealed. The agency of a photograph can be enhanced in a situation of remediation, placing a photograph in a public space. The initiative to place a photograph, to give it a second life, on the one hand, comes from people, on the other, it is provoked by the photograph itself. Various combinations of relationships between people and photographs constitute the practices of assemblage. The article considers various options not only for storing, but also for producing and reproducing photographs, as well as their col-

lection, transfer, including donation, and placement. The empirical basis is the materials of our research in 2018-2023, which resulted in a large volume of photographs taken by the researchers themselves, including those involving recycling and remediation of photographs already taken by the residents of the small town themselves.

The article analyzes 4 cases - a collection of photographs of the Mednogorsk parish, an album about the teachers of the Danilov school, a photo album of the Kachkanar motor depot, a photo archive of the Union of Young Scientists and Specialists of Pushchino. Each of the cases is distinguished by its own history of creation - the peculiarities of collecting photographic material, the design of the albums, and the methods of their presentation. The cases were selected based on the principle of maximum variation; the collection of photographs of young scientists from Pushchino is distinguished by its humorous, playful nature. The album of the Kachkanar motor depot reproduces the history of the enterprise, including both the achievements of employees and the "failures" associated with violations of one



Natalia V. VESELKOVA, Natalia B. GRAMATCHIKOVA, Elena V. PRYAMIKOVA

## | Photographs as Things: Practices and Assemblages (Cases of a Small Town) |

or another driver. Comments on the photographs are secondary in relation to the photos themselves, which emphasizes their agency.

### References

Antczak, K. A., Beaudry, M. C. (2019) Assemblages of practice. A conceptual framework for exploring human–thing relations in archaeology, *Archaeological Dialogues*, 26(2). 87–110. doi:10.1017/S1380203819000205

Bender, G., and Simonsen, R. (Ed.). (2021) *Photography's Materialities: Transatlantic Photographic Practices over the Long Nineteenth Century*. Leuven University Press.

Bolter, J.D., Grusin, R. (1996) Remediation, *Configurations*, 4(3). 311–358.

Cuevas-Wolf, C. (2014) Making the Past Present: GDR Photo Albums and Amateur Photographs, *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 30(1). 33–56. doi: 10.1080/01973762.2014.879396

Depner, A. (2013) “Worthless Things?: On the Difference between Devaluing and Sorting out Things.” In *Mobility, Meaning and Transformations of Things: Shifting Contexts of Material Culture through Time and Space*, edited by Hans Peter Hahn and Hadas Weiss. Oxbow Books. 78–90.

Echevskaya, O. (2005) Svoboda v veshchah» ili «svoboda ot veshchej»: znacheniya veshchej v praktikah povsednevnoj zhizni [“Freedom in Things” or “Freedom from Things”: the Meanings of Things in the Practices of Everyday Life], In *Lyudi i veshchi v sovetskoj i postsovetskoj kul'ture*. Novosibirsk. 49–66. (In Russian).

Edwards, E. (2001) *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg.

Edwards, E., Hart, J. (Ed.) (2004) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Routledge.

Fackler, K. (2019) Of stereoscopes and Instagram: Materiality, affect, and the senses from analog to digital photography, *Open Cultural Studies*, 3(1). 519–530.

**Keywords:** photographs, materiality, assemblage, assemblage of practice, dictate of content, recycling, remediation, photo album, photo archive.

Fedotova, V. G. (2019) Konceptii kul'turnyh i social'nyh povorotov i ih evristicheskie vozmozhnosti [Concepts of cultural and social turns and their heuristic possibilities], *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 3. 32–43. (In Russian).

Fontijn, D. (2013) Epilogue. Cultural biographies and itineraries of things. Second thoughts. In *Hahn H. P. and Weiss H. (Ed.), Mobility, meaning and transformations of things. Shifting contexts of material culture through time and space*. Oxford, 183–195.

Golubev, A. (2022) *Veshchnaya zhizn': material'nost' pozdnego sotsializma* [The things of life: materiality in late Soviet Russia]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).

Gramatchikova, N. (2024) “«A nashemu-to bratu eshche luchshe, puskaj tri, pyat' hramov budet!»: Nikolsky churches of Mednogorsk, *Fol'klor i antropologiya goroda*, V. 6 (3). 8–29. doi: 10.22394/2658-3895-2024-6-3-8-29

Hoskins, J. (1998) *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives*. Routledge.

Hoskins, J. (2006) Agency, biography, and objects. In: *Tilley, Christopher (Ed.). Handbook of Material Culture*. Sage. 78–84.

Kopytoff, I. (1986) The cultural biography of things: Commoditization as process. In *Appadurai, A. (Ed.) The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press. 64–91.

Krauss, R. (2003) Diskursivnye prostranstva fotografii [Discursive spaces of photography]. In *Podlinnost' avangarda i drugie sotsial'nye mify* [The authenticity of avant-garde and the other social myths]. *Hudozhestvennyj Zhurnal*. 35–152. (In Russian).

Mitchel, U. Dzh. T. (2015) Chego na samom dele hotyat kartinki? [What Do Pictures Really Want], transl. D. Potemkin. *Hudozhestvennyj Zhurnal*, 94. <http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60> (accessed 24.02.2025).



Natalia V. VESELKOVA, Natalia B. GRAMATCHIKOVA, Elena V. PRYAMIKOVA

**| Photographs as Things: Practices and Assemblages (Cases of a Small Town) |**

Morin, V. (1969). Vobjet biographique, *Communications. Ecole Pratique des Hautes Etudes, Centre d'Etudes des Communications de Masse*, 13. 131–139.

Narskij, I. V. (2008) *Fotokartochka na pamyat': Semejnye istorii, fotograficheskie poslaniya i sovetskoe detstvo (Avtobio-istoriograficheskij roman)*. [A keepsake photo. Family stories, photographic messages, and Soviet childhood. Autobiographical novel.] Encyclopedia. (In Russian).

Nikandrova, A., Gramatchikova, N. (2023) Religioznoe soznanie v tekstah naivnogo kraevedeniya [Religious consciousness in the texts of naive regional studies] In XXV Vserossijskaya studencheskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya Nizhnevertovskogo gosudarstvennogo universiteta (g. Nizhnevertovsk, 4-5 aprelya 2023 g.). (Ed. D.A. Pogonyshchikov). *Filologiya. Lingvistika. Perevod. Nizhnevertovsk: izd-vo NVGU*. 196–201.

Pankova, A. V. (2019) Sociologicheskij analiz veshchestvennogo izmereniya social'nosti: metodicheskie podhody i pokazatel'nye "kejsy". [Sociological analysis of the material dimension of sociality: methodological approaches and illustrative "cases". Abstract of Cand. Sociology] Avtoref.... kand.sociolog.nauk. Moscow.

Romanov, P., Iarskaia-Smirnova, E. (2007) Landshafty pamiati: opyt prochteniya fotoalbomov [Landscapes of memory: reading photo albums]. In: *Iarskoi-Smirnova, E., Romanov, P., Krutkina V. Vizual'naya antropologiya: novye vzgliady na sotsial'nuiu real'nost'*. [Visual anthropology: new perspectives on social reality]. Nauchnaia kniga. 146–168. (In Russian).

Shtompka, P. (2010) *Vizual'naya sociologiya. Fotografija kak metod issledovaniya* [Visual sociology. Photography as a research method]. Logos.

Smit, E. (2023) *Zapiski bibliofila: pochemu knigi imeyut vlast' nad nami* [Notes of a bibliophile: why books have power over us]. KoLibri: Azbuka-Attikus.

Sontag, S. (2013) *O fotografii* [About photography]. Ad Marginem Press.

Tolmacheva, E. B. (2010) Metodologiya izuchenija fotografii s etnograficheskim soderzhaniiem // [Methodology of studying photography with ethnographic content], *Fotografija. Izobrazhenie. Dokument*, 1. 38–42. (In Russian)

Tret'yakov, C. (1929) Biografiya veshchi [Biography of a thing] In *Literatura fakta*. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa. M. 66–70.

Vasilyeva, E. (2022) Photography: To the Problem of Thing. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts 12 (2)*. 275–294. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.204> (In Russian).



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

Надежда Александровна КРЫЛОВА

Независимый исследователь  
ORCID: 0009-0003-3144-0850  
E-mail: nadinkru@gmail.com

Ольга Михайловна АННАНУРОВА

Независимый исследователь  
ORCID: 0009-0004-3956-0686  
E-mail: olga.annan@gmail.com

## МЕЖДУ ЭКОНОМИКОЙ И ОЩУЩЕНИЯМИ: МАТЕРИИ ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1990-х\*

В статье анализируются любительские фотографии 1990-х годов из нескольких домашних архивов. В рассматриваемое десятилетие в России фотографическая индустрия оказалась вовлечена в логику рынка. Централизованная структура системы фотослужб, сложившаяся в условиях советской плановой экономики, сменилась частной предпринимательской деятельностью, возникли новые типы потребления и новые технические процессы, на которых они основывались: способы проявки и печати, система фотолaborаторий. Большинство фотографических товаров, включая камеры, пленку и фотобумаги начали поставляться из-за рубежа. Усовершенствованные процессы съемки и изготовления фотографий позволили многократно расширить круг пользователей новых камер, но значимым при этом оказался не столько сам момент «упрощения», «доступности», «изменения качества», а то, что практики фотографирования переходили и одновременно формировали новую систему значений, связанную со свободным рынком, и соответственно с потреблением, скоростью, выгодой, перепроизводством. Вместе с техническими и экономическими изменениями трансформировались и практики ведения семейных архивов. Среди прочего это можно проследить на материале первых альбомов девяностых годов. Такие альбомы нередко включали в себя как новые, так и старые, советские фотографии, что позволяет зафиксировать определенный «переходный» период. Новые реалии раскрываются также в

материальности, запечатленной в рамках самого изображения – в новых фактурах, тканях, цветах, предметах обстановки, которые попадают в кадр. Эффекты фотографий этого времени также связаны с техническими возможностями и ограничениями, которые приводили к редукции изображения, новой условности, дефектам, неточностям. Рассматривая 1990-е годы как смену не только политической, но и фотографической эпох, авторы ставят вопрос о том, как в этих разных материальных характеристиках изображения проявляются значения «советского» и «несоветского». Цвет рассматривается в статье как важная техническая характеристика изображения, которая позволяет говорить о сложных соотношениях прошлого и настоящего, задает дистанцию по отношению к зрителю. При этом условность и изменчивость цвета как физического качества фотографии влекут за собой и трансформации эффектов восприятия.

**Ключевые слова:** 1990-е, семейный архив, компактные камеры, минилаб, цветная фотография, любительская фотография.

\* Материалом анализа статьи стали фотографии домашних архивов четырех московских семей. Выражаем благодарность семье Рывкиных-Романовых за помощь в проведении исследования и предоставленные материалы.

В 1990-е годы в России очередная фотографическая «эпоха» почти бук-



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

вально совпадает с политической. Новые визуальные каноны, представления о содержании изображений, и, конечно, небывалые технические возможности – все это появляется со сменой политических и экономических условий, но одновременно визуальные процессы сами становятся условиями дальнейших трансформаций. Именно наложение социальных и материально-технических изменений позволяет ставить вопрос о том, как значения «советского» и «несоветского» проявляются в материальных характеристиках изображения.

Если, глядя на передовую иллюстрированную прессу можно наблюдать смену визуальных канонов уже с середины 1980-х, то взгляд на любительскую фотографию дает менее определенную и последовательную картину. Те, кто фотографировал и собирал семейные альбомы в советское время, часто продолжают действовать по инерции, поэтому снимки до середины 1990-х нередко остаются привычными серебряно-желатиновыми отпечатками, заполнявшими альбомы и раньше. Для кого-то новые реалии становятся причиной перерыва в формировании архива. Но к середине 1990-х происходит настоящий переход в эпоху ярких цветных отпечатков, сделанных компактными фотоаппаратами, получившими народное название «мыльниц»<sup>1</sup>.

Компактные камеры не просто пришли на смену советским фотоаппаратам, их использование поменяло все практики взаимодействия с аппаратом, пленкой и отпечатком. «Зенит», «ФЭД», «Ленинград», «Киев», «Смена»<sup>2</sup> и дру-

гие камеры были плотно связаны с культурой советского фотолюбительства, которая, несмотря на название, была воплощением значений, связанных с профессиональной съемкой – от построения кадра до появления отпечатка: «фотолюбитель» в СССР умел не только вручную настраивать камеру, но и обращаться с проявителем, фиксажем и фотоувеличителем. Неслучайно с наступлением нового времени съемка на более сложный по настройкам аппарат, становится скорее признаком «элитарности»<sup>3</sup>, а манипуляции с отпечатком – эксперименты с реактивами, проявка, ручная печать, тонирование, раскрашивание, ретушь – воспринимаются как приметы «устаревшей», или «искусственной», фотографии<sup>4</sup>.

«Мыльницы» же были предельно простыми в эксплуатации и доступными по цене фотоаппаратами. Кроме разрекламированных брендов, таких как Kodak, Konica, Canon, Nikon, Olympus, Pentax, на российский рынок поставлялось много техники безымянных производителей, сконструированной часто из более дешевых материалов, но по тем же принципам. Хотя, были более сложные камеры, со стеклянной оптикой (например, Olympus IS-200), большинство самых распространенных фотоаппаратов (Pentax PC-100, Kodak Star Motor и др.) имели не только пластиковый корпус, но и пластиковый объектив и единственную кнопку «спуск» с автоматической (или фиксированной) фокусировкой и автоматической вспышкой и отсутствием каких-либо возможностей влиять на настройки выдержки и диафрагмы. Камеры были легкие и достаточно крепкие, чтобы носить

надлежат остальные советские, в том числе зеркальные, фотоаппараты.

<sup>3</sup> Нетусова, Т.М. Социокультурные функции любительской фотографии: диссертация ... кандидата социологических наук: 22.00.06 [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2015. – С. 139.

<sup>4</sup> Материалы опросов см.: Там же. С. 91.

<sup>1</sup> По основной версии такое название камеры получили благодаря пластмассовому корпусу, по форме напоминающему мыльницу. См. например: Волгин, А. Мыльница не из ванной // Наука и жизнь. – 1999. – № 5. – С. 66.

<sup>2</sup> Из перечисленных камер, «Смена» отчасти может быть сравнима по распространенности и широте использования с компакт-камерами. Однако практики использования делали ее частью того же контекста, к которому при-



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

их с собой, работали от стандартных батареек, конструкция катушки пленки позволяла заправлять пленку в любых условиях, причем камера часто сама определяла чувствительность пленки, считала кадры и перематывала пленку. Внутри автоматизированных настроек могли быть вариации (например, появлялись аппараты с автоматическим подавлением эффекта «красных глаз»<sup>5</sup>), но в целом автоматизация (в сочетании с увеличившейся на порядок чувствительностью пленки) вела к уменьшению манипуляций, упрощала большинство процессов, но и предельно сужала возможности вариаций при съемке и проявке<sup>6</sup>.

В этих процессах значим не столько сам момент «упрощения», «доступности», «изменения качества», а то, что практики фотографирования формировали новую систему значений, связанную со свободным рынком, и соответственно с потреблением, скоростью, выгодой, перепроизводством. Фотографические практики, в том смысле в каком они основаны на фотографической индустрии, были включены в контекст потребления с момента появления первых изображений, однако не для всех из них этот контекст является наиболее значимым.

В частности, производство фототехники и фотоматериалов в СССР не просто были включены в систему плановой экономики, но также были тесно связаны с военной и оборонной промышленностью, выпускались на заводах стратегического значения, а иногда были вторичной продукцией по отношению к воен-

ному производству. В повсеместном распространении практик фотолюбительства значимую роль сыграло то, что на основе оборудования и технологий, вывезенных из оккупированной Германии, в СССР было запущено массовое производство фотокамер, доступных большому количеству людей. Так, один из самых известных оптических заводов – Красногорский механический завод (КМЗ), работавший в годы войны на нужды военного производства<sup>7</sup>, по репарациям получил большое количество документации и оборудования с немецких оптических предприятий, а также немецких специалистов, работавших на предприятии. Именно там в 1946 году начинает выпускаться трофейная копия фотоаппарата «Zeiss Ikonta», получившего имя «Москва-1», а впоследствии обновленная версия фотоаппарата «ФЭД» (получившего имя «Зоркий») и «Зенит»<sup>8</sup>. В свою очередь, культура компактных фотоаппаратов-«мыльниц» (условным аналогом которых можно считать разве что пластмассовый советский «Школьник»<sup>9</sup>) – это изначально сфера коммерции и предпринимательства. В каком-то смысле переход с «Киева» на «Kodak Star» – это переход с камеры, сконструированной по «трофейным» технологиям<sup>10</sup>,

<sup>7</sup> См., например, Рапопорт, В.Л. Мастера оптики (Страницы истории ордена Ленина и ордена Трудового Красного знамени Красногорского механического завода). – М.: Московский рабочий, 1983.

<sup>8</sup> См.: 1200 фотоаппаратов из СССР. Каталог-классификатор / Отв. И. Вирковский. – Минск.: МедиаЛ, 2009.

<sup>9</sup> Аналогию можно провести благодаря пластмассовому корпусу «Школьника» и относительной простоте настроек, в том числе – фиксированному фокусу. Однако «Школьник» при этом был среднеформатной камерой с возможностью вручную настраивать экспозицию. Камера выпускалась с 1962 по 1969 год на Минском машиностроительном заводе (БелОМО). См.: <https://photohistory.ru/index.php?pid=1207248176099136>

<sup>10</sup> Начало выпуска серии «Киев» было положено в 1947 году, когда первые фотоаппараты создавались на оборудовании и из комплектующих компании Zeiss Ikon AG, вывезенных после войны из Германии в Киев на завод

<sup>5</sup> Например, модель Samsung ff-222.

<sup>6</sup> Мы приводим обобщенные данные об устройстве компактных фотоаппаратов, делая акцент на автоматизации процесса. На практике у камер, присутствовавших на российском рынке (особенно к концу 1990-х годов), существовали самые разные варианты комплектаций. См. например: Милославский, В. Компактные камеры. От примитива до совершенства // Наука и жизнь. – 1999. – № 5. – С. 66–72.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

на камеру, изобретенную благодаря постоянно-му стремлению к упрощению для получения прибыли. Выпускаемые и поставляемые на российский рынок камеры Kodak (а вслед за ним и других фирм) наследовали знаменитому лозунгу 1888 года первого компактного фотоаппарата Eastman Kodak camera: «Вы нажимаете на кнопку, мы делаем все остальное». Также как и век назад с первой компактной камерой, и как с появлением в 1970-х<sup>11</sup> годах компактных камер в сочетании с цветной негативной пленкой (Kodacolor II и ее аналогами), пришедшие в 1990-е годы на постсоветское пространство технологии еще раз меняют представление не только о связанных с фотографией коммерческих моделях и стратегиях, но и о том, каким может быть поток изображений.

Характерное название «мыльниц», подчеркивало их потребительскую, а не техническую основу, их носили часто на шнуре на руке или в сумочке. Реклама на телевидении и на страницах журналов (зарубежного производства, как и большинство рекламных кампаний первой половины 1990-х годов) популяризировала съемку на мыльницу и демонстрировала возможности новых пленок, показывая то, что фотография – такой же массовый товар, как и

многие другие, хлынувшие на российский рынок, средства бытовой химии или продукты питания, часть незнакомой пока картинке повседневности.

Значимой частью фотографической индустрии 1990-х было появление не только новых камер, но и цветной пленки и фотобумаги, а также возможностей проявки и печати. Меняется прежде всего основа изображения – большинство повседневных снимков делается теперь не на черно-белую, а на цветную (хромогенную) пленку. Новые типы цветных негативных пленок и фотобумаг обозначили очередной этап существования фотографии еще в 1970-е годы<sup>12</sup>, прежде всего в США, а затем везде, куда они могли доставляться в рамках международных экономических процессов<sup>13</sup>. До постсоветского пространства эти процессы дошли уже в 1990-е, в СССР закупать импортные материалы могли позволить себе только крупные государственные фотоагентства и кинокомпании, а цветные материалы производства СССР и ГДР, которыми пользовались фотолюбители, сильно уступали по качеству. К моменту попадания на российский рынок цветные фотоматериалы производили многие компании. Самыми распространенными фирмами, которые можно было встретить в фотографическом киоске, были Konica, Fuji, Agfa, и, конечно, Kodak. Основной

---

«Арсенал». См., например: Суглоб, В. П. Киевский завод «Арсенал» // 1200 фотоаппаратов из СССР. Каталог-классификатор / Отв. И. Вирковский. – Минск.: МедиаЛ, 2009. – С. 442–450.

<sup>11</sup> Резкий скачок в плане производства, потребления и повсеместного распространения повседневной фотографии в мире произошел именно в 1970-х годах вместе с ростом благосостояния и потребительских практик, которые совпадают с усовершенствованиями технологий фотокамер и фотоматериалов. См.: Sandbye, M. (2021). In 1973: Family Photography as Material, Affective History. In: Jacob W., Parry L.K. (Eds.), *Ubiquity: Photography's Multitudes*, 125–144, Leuven University Press. Несмотря на то, что техника и фотоматериалы в западных странах и СССР значительно отличались, в СССР также в 1970-е наступает время по-настоящему массового производства фотокамер. См.: Новоженова, А. Фотоаппарат отца // Художественный журнал. – 2015. – № 94. – С. 75.

<sup>12</sup> О любительской цветной фотографии 1970-х в Европе см.: Sandbye, M. (2021). In 1973: Family Photography as Material, Affective History. In: Jacob W., Parry L.K. (Eds.), *Ubiquity: Photography's Multitudes*, 125–144, Leuven University Press.

<sup>13</sup> До 1970-х годов цветные фотографии были крайне нестабильны. Многие из отпечатков с пленки Kodacolor первых десятилетий демонстрируют выцветание краски и окрашивание связующим веществом. Исследователи говорят о потерянном поколении отпечатков конца 1940-х – начала 1950-х годов и в целом отмечают хрупкость хромогенных фотоматериалов: Wilhelm, H. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Preservation Pub. Co.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

технологией их обработки был процесс С-41 (и его аналоги), как правило выполнявшиеся только в лабораториях. В целом, с момента выпуска на рынок первой пленки Kodacolor (1942) большинство цветных процессов долгое время осуществлялось преимущественно в специальных фотолабораториях. Проявка хромогенной пленки и печать не предназначались для исполнения в фотолабораториях любителей<sup>14</sup>, что усиливало значение экономических факторов в отношении цветной фотографии.

Таким образом с переходом на новые материалы, даже искушенные фотолюбители были вынуждены перейти из собственных лабораторий в централизованные. Но настоящая «революция» была связана, прежде всего, с появившимися технологиями быстрой печати, которые предоставляли так называемые минилабы – небольшие машины или системы для проявки и печати фотографий, ключевым качеством которых была автоматизация всех процессов, которые раньше осуществлялись вручную в фотолабораториях. Типичная минилаборатория состояла из двух машин: проявочной машины для пленки и бумажного принтера. Первая лаборатория Kodak Express открылась еще в 1989 году в Центре международной торговли<sup>15</sup>, однако только к 1994 году формирование сети стало действительно массовым, в лабораториях использовались машины японской компании Noritsu, на которые Kodak также получила права дистрибьютора и не только использовала, но

и продавала их оборудование<sup>16</sup>. Как и в случае с камерами, автоматизации сопутствовало увеличение скоростей, прибыли, и, конечно, количества изображений<sup>17</sup>.

В целом переход был радикальным: модель малого бизнеса сменила единую по всей стране централизованную систему предприятий, входивших в систему службы быта, где государство само планировало объем услуг, предоставляемых населению, финансировало закупку оборудования и материалов для фотостудий, занималось подготовкой и трудоустройством квалифицированных специалистов<sup>18</sup>. Отечественные производители контролировали рынок фотоматериалов и ввоз импортных товаров был строго лимитирован. В 1990-е годы большинство фототоваров стало поставляться из-за рубежа (к концу десятилетия из отечественных производителей на прилавках фотомагазинов оставались лишь фотоаппараты и объективы фирм «Зенит» и «Ломо», фотобумаги «Славич» и черно-белая пленка

<sup>14</sup> Тем не менее, например в СССР некоторые любители пытались проявлять в том числе цветную пленку, но чаще возможность самостоятельной работы с хромогенными материалами оставалась чисто теоретическим описанием, упорно повторяющимся в руководствах для фотолюбителей.

<sup>15</sup> Галкина, Г., Малюков В. Вам по-прежнему нужно лишь нажать на кнопку // Коммерсантъ. 04.05.1994 (<https://www.kommersant.ru/doc/7769>)

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Например, мини-лаборатория Кодак состояла из таких основных частей: проявочной машины для обработки пленок (производительность 26 стандартных пленок на 24 кадра в час), экспонирующей установки-принтера (378 отпечатков 10x15 в час). См. Федай, В. Выставки без сенсаций // Фотограф. – 1994. – № 4. – С. 37–39.

<sup>18</sup> О характере изменений в предоставлении фотоуслуг свидетельствуют следующие цифры: на 1989 год наибольший объем фоторабот по стране составляла художественная и документальная съемка в павильонах (40 %) и на выездных работах (17 %), а доля заказов от фотолюбителей – лишь 5 % (по Москве и Ленинграду – 10%). К 2000 году цифры перераспределились следующим образом: обслуживание фотолюбителей – 43%, документальная съемка – 32%, выездная фотография – 10%, художественная съемка – 3%. См.: Катель, Л.Я. (сост.) Организация обслуживания населения фотокинопредприятиями в условиях полного хозрасчета и самофинансирования. – М. ЦБНТИ МБОН РСФСР, 1989. – С. 10; Шевцов, М.Ю. Формирование и развитие рынка фотоуслуг: На примере г. Москвы: диссертация ... кандидата экономических наук: 08.00.05. – М., 2002. – С. 43, 45.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

«Тасма»<sup>19</sup>. Сети пунктов обработки фотографий появлялись повсеместно и часто были в шаговой доступности, а время выполнения заказа сократилось с пары дней или недель до срока менее одного часа, включая все процессы от проявки пленки до изготовления отпечатков, при этом часто лучше экспонированных и откорректированных по цвету, чем в профессиональных лабораториях еще несколькими годами ранее. Существовало несколько вариантов распечатки фотографий с пленки после проявки, которые предлагалось выбрать заказчику: распечатать «все хорошие снимки», распечатать «все подряд», или отсмотреть пленку и отметить, с каких кадров нужно сделать отпечаток и какого размера.

### Альбом: подвижность структуры

Ускорение и упрощение технологий создания цветных изображений, описанные выше, привели к тому, что количество производимых фотографий по сравнению с предыдущими эпохами в одной семье многократно увеличилось. В неформальных обсуждениях некоторые пользователи отмечают, что промежуток с середины 1990-х по середину 2000-х оказывается едва ли не наиболее представленным в аналоговой фотографии домашнего архива<sup>20</sup>. В это же время, в широкой продаже появилась масса разнообразных фотоальбомов. В зависимости от использованных материалов и размера, фотоальбом мог стоить достаточно дорого и считался хорошим подарком на день рождения, новый год или свадьбу.



Рис. 1 Обложки альбомов 1990-х гг. Фотография Н.А. Крыловой.

Производство альбомов предлагало широкую линейку размеров и вариантов оформления – от совсем простых, из мягкого прозрачного полимерного материала, куда помещалась одна отснятая пленка на 24 или 36 кадров<sup>21</sup> размером 9x13 или 10x15 см до большеформатных на 100 и более фотографий. Дизайн альбомов, пришедший на смену более скромным, часто одноцветным обложкам советских «томов»<sup>22</sup> размера А4, также был разнообразен: от массивных «аристократических» альбомов, обтянутых материалом «под кожу» с золочеными уголками до ярких разноцветных фотобложек с изображениями детей, животных, цветов (Рис. 1). Нередко такие обложки содержали сюжеты, отсылающие к самим практиками демонстрации фотографий, рассматриванию фотоальбомов. Домашние архивы 1990-х представляют собой пестрое собрание альбомов, разнообразное по качеству материалов, где ред-

<sup>19</sup> Шевцов, М.Ю. Формирование и развитие рынка фотослужб: На примере г. Москвы: диссертация ... кандидата экономических наук: 08.00.05. – М., 2002. – С. 70.

<sup>20</sup> См., например, обсуждение снимков, сделанных на «старые», пленочные «мыльницы» в комментариях к посту: <https://dzen.ru/a/YNIRUtRZZ1jVQDaV>

<sup>21</sup> В западных странах нередко напечатанные фотографии выдавали сразу в фирменных альбомах лаборатории. В России также встречаются альбомы с логотипами компаний, однако такая практика не была повсеместной.

<sup>22</sup> Советские альбомы тоже были разнообразны по исполнению и дизайну. Кроме того, нередко использовали альбомы для рисования как бланки для фотоальбомов.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

ко можно встретить два одинаковых экземпляра.

С точки зрения внутреннего содержания альбома произошла не меньшая революция. Шероховатые твердые серые картонные листы, предполагающие собственноручный монтаж на клеевую основу или уголки и произвольное расположение снимков на развороте, сменились белоснежными (реже – цветными) тонкими, перфорированными страницами, с аккуратно вмонтированной с двух сторон прозрачной, немного хрустящей пленкой, гладкой и прохладной на ощупь. Пластиковый «конверт» надежно сохранял фотографию, давал возможность легко и быстро добавить карточку в альбом, поменять снимки местами, спрятать менее удачный дубль за более привлекательным кадром.

Такая встроенная мобильность смещала фокус с рукотворности советского семейного альбома и строго последовательного рассказа (снимки часто вклеивались раз и навсегда) на подвижность и вариативность семейной истории как конструкции, готовой к изменению, к субъективной сборке едва ли не каждым членом семьи. При этом в рамках одного разворота возможность «высказывания» значительно сужалась, как в плане отсутствия средств для свободной комбинации, так и в плане ограниченности количества изображений заданным числом файлов (от двух до восьми на развороте в зависимости от размера альбома). Отдельная фотография приобретала большую самостоятельность, а выстраивание «рассказа» в большей степени происходило не посредством разворота, а в виде коротких линейных последовательностей.

Альбомы собирались, пересобирались, обновлялись с появлением новых снимков, с празднованием новых, значимых событий. Часто семьи заводили общий альбом и отдельный,

личный для каждого члена семьи<sup>23</sup>. Множество альбомов не составляли единого повествования, но нередко фрагменты одной съемки оказывались вложены в разные последовательности, включали «неудачные» снимки. Пополнялась и россыпь фотографий, не попадавших в альбомы, часто хранившаяся в пакетах и конвертах, в которых их принесли из пункта фотослуж.

Надписей, которые в советских альбомах обычно делали от руки на картонных листах под снимками, в новых альбомах стало значительно меньше, а если они появлялись, то выполнялись на отдельных листочках, которые вкладывались поверх снимка. С одной стороны, пластиковые страницы плохо удерживали чернила, с другой, сквозная надпись привязывала снимок к конкретному месту и могла затруднить возможную перегруппировку изображений в будущем. Так, подпись в альбоме перестает быть чем-то обязательным и играть какую-либо значимую навигационную роль. Такие изменения были связаны и с все возрастающим количеством напечатанных снимков и с многократно возросшим масштабированием момента: одному событию или встрече, поездке мог быть посвящен весь альбом целиком, а нередко и несколько. Далеко не каждая фотография нуждалась в текстовом пояснении (отдельные снимки могли быть надписаны с обратной стороны шариковой ручкой), вполне уточняясь и объясняясь визуальным комментарием соседних снимков. Изменилось и представление о том, какой временной период соответствует одной пленке: становится возможно зарядить пленку в фотоаппарат и «отщелкать» ее в тот же день.

В одном советском альбоме могли находиться черно-белые снимки, охватывающие

<sup>23</sup> Такая практика была и раньше, но легкость получения изображений и, как следствие, – многократное увеличение их количества в архивах – сделала ее более частой.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

## | Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

сразу три-четыре десятилетия, и уточнение хронологии съемок помогало ориентироваться во внешне достаточно однообразном по типу воспроизведения материале. В случае с новой цветной фотографией речь идет о периоде несравнимо меньшем: даже если все подобные изображения были собраны в один альбом, то его хронология примерно равна одному десятилетию. Некоторые модели автоматических камер позволяли выставлять настройки даты, тогда цифры становились полноценной частью изображения (Рис. 2).



Рис. 2 Фотография из архива Т.А. Романовой. 1996 г.

При этом черно-белые и цветные изображения продолжали сосуществовать в рамках семейного архива. С одной стороны, черно-белые снимки, которые печатали в первой половине 1990-х, пополняли начатые еще в 1980-е годы советские альбомы. С окончательным переходом на цветные фотографии к середине 1990-х годов, свободные страницы таких альбомов часто так и оставались незаполненными (Рис. 3, 4), создавая естественную прерывность, пустоту, подчеркивающую не только временной, но и смысловой разрыв между черно-белой

и цветной частями семейной истории<sup>24</sup>. Для многих эти незаполненные страницы стали частью естественного перерыва в любительской съемке и формировании семейного архива<sup>25</sup>.



Рис. 3 Последний разворот альбома. 1992 г. Архив Т.А. Романовой.



Рис. 4 Разворот «нового» альбома. 1991 г. Архив Н.А. Крыловой.

<sup>24</sup> Высказанные наблюдения опираются на материал, найденный в исследуемых архивах (найденно три таких «незаконченных» альбома).

<sup>25</sup> Исследовательница Т. М. Нетусова отмечает, что некоторые ее респонденты прекращали снимать в 1990-е годы, ссылаясь на занятость другими вещами, на то, что десятилетие не располагало к съемке. См.: Нетусова, Т.М. Социокультурные функции любительской фотографии: диссертация ... кандидата социологических наук: 22.00.06 [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2015. – С. 140.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |



Рис. 5 Разворот альбома 1980-1990-е гг. Архив Т. А. Романовой.

С другой стороны, монохромные снимки встраивались в новые альбомы 1990-х на правах воспоминаний, позволяя, например, делать визуальные ряды «было/стало» (Рис. 5). При этом за черно-белым изображением постепенно закрепляется значение «прошлого»<sup>26</sup>, а цвет таким образом помогал визуально оформить и проявить дистанцию по отношению к завершённому советскому времени, отделить прошлое от настоящего. Так, смена цвета обнаруживает присутствие «большой» истории в пространстве частной семейной памяти. Характерно, что след этот проявляется в технической основе едва ли не сильнее, чем в изобразительно-сюжетной<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Само деление на черно-белое (прошлое) и цветное (настоящее), конечно, условно. Нам не удалось найти достаточно примеров, которые бы говорили об устойчивости связей в советской визуальной культуре между наличием/отсутствием конкретных цветов и тем или иным временем. Здесь можно вспомнить «Пир опричников» режиссера С.М. Эйзенштейна и оператора А.Н. Москвина во второй серии «Ивана Грозного» (1945–1958) или цветовое решение фильма Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» (1973). В обоих фильмах соотношение черно-белых и цветных кадров отсылают не столько к семантической паре воспоминания/настоящее, сколько к значениям реального/фантастического (благодарим С. Пахомову за высказанные наблюдения).

<sup>27</sup> О том, как официальная история может быть представлена в семейной памяти на примере советской истории см.: Саркисова, О. Шевченко, О. В поисках советского

### Цвет: границы времени

Не являясь в прямом смысле «материей», цвет, тем не менее, – важная материальная составляющая фотографии: он представляет собой производное химических реакций на поверхности пленки и бумаги, технических характеристик используемой оптики, возможностей камеры, а также ручных или машинных манипуляций, выполняемых в процессе съемки, проявки и печати. Каждый материальный носитель проявляет цвет по-своему, будь то слайд, цветной негатив или сделанный с него отпечаток на бумаге. Большая часть известной нам советской любительской фотографии – черно-белая. Немногочисленные цветные снимки редко вклеивались в семейные альбомы, но в качестве более эксклюзивных экземпляров были доступны для портативного просмотра и просто вкладывались между страницами или размещались на полках или стенах<sup>28</sup>.

По-настоящему широкое распространение цветное любительское изображение 1960–1980-х годов получило в форме позитивного изображения на пленке – слайда. Вплоть до распада СССР качество и доступность производимого с помощью слайдов цветного любительского изображения было не сравнимо выше по отношению к цветным изображениям, полученным на бумаге позитивно-негативным способом – как по правильности цветопередачи, насыщенности и глубине цвета, так и по возможности сохранить эти цветовые характеристики без видимых изменений с течением времени<sup>29</sup>. Тру-

прошлого: Любительская фотография и семейная память // Новое литературное обозрение. – 2015. – №1. – С. 85–107.

<sup>28</sup> В рассмотренных нами архивах обнаружена только 1 вклеенная цветная фотография и более 20 вложенных.

<sup>29</sup> Предпочтение слайдам было связано с техническим несовершенством бумажных отпечатков. Фотолюбители и профессиональные фотографы отмечали, среди прочего, неравномерность качества негативной пленки и фото-



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |

доемкость и высокая стоимость процесса обработки цветного негативного изображения, по сути, делала процесс домашней проявки (практики так широко распространенной в случае черно-белой фотографии) недоступным для советского фотолюбителя<sup>30</sup>. Даже профессиональные лаборатории зачастую отказывались делать цветной отпечаток с негатива<sup>31</sup>, а общая доля цветных портретов в отдельных регионах не превышала 20% в общем объеме фотоуслуг<sup>32</sup>. В итоге, большинство дошедших до нас сегодня цветных снимков советского времени (многие из них из последнего десятилетия существования СССР), часто представляют собой отпечатки с сильно уходящими в розово-оранжевую гамму изображениями (Рис. 6). Такая особенность может быть связана как с химическим составом пленок и бумаг или с большим процентом брака при обработке изображений, так и с естественным выцветанием красителей, неизбежным при устаревшей к концу 1980-х годов технологии, которая применялась в советских материалах<sup>33</sup>.



Рис. 6 Фотография из архива Т. А. Романовой. 1990 г.

Сфера бытования слайда – просмотр на проекторе или в диаскопе, хранение в специальных коробочках, – затрудняла ведение наглядной семейной летописи и делала практику домашних просмотров диапозитивов пограничной для создания домашнего архива. Гораздо большую возможность для фиксации важных событий и значимых для семейной истории лиц давал фотоальбом, всегда готовый к просмотру и показу. Альбом также предоставлял пространство для творческого самовыражения при составлении подписей, оформлении, наклеивании карточек. Кроме того, формат слайда<sup>34</sup> (в отличие от фотокарточки) не подразумевал

бумаги, производимых в стране (Калентьев, В. Новые фотопленки. – Фотография. – 1994. – № 1 (январь). – С 36), а также несоответствие описываемого в советских справочниках и руководствах для фотографов разнообразия фотоматериалов (в том числе химических реактивов) для создания цветной фотографии и реального наличия указанных товаров в широкой доступности.

30 Проявка слайда, как правило тоже делалась в лабораториях, но иногда могла быть домашней процедурой. Например, немецкая фирма ORWO (ГДР) поставляла в СССР как обратимые (слайдовые) пленки, так и собственные наборы химических реактивов для самостоятельной обработки, которыми пользовались советские фотолюбители.

<sup>31</sup> Катель, Л.Я. (сост.) Организация обслуживания населения фотокинопредприятиями в условиях полного хозрасчета и самофинансирования. – М. ЦБНТИ МБОН РСФСР, 1989. – С. 10.

<sup>32</sup> Катель, Л.Я. Организация и планирование деятельности фотокинопредприятий. – М.: Промбытиздат, 1991. – С. 49.

<sup>33</sup> Технологии, полученные советскими разработчиками после войны, в СССР, совершенствовались незначи-

тельно и формально могут быть отнесены к первому поколению цветной негативной пленки 1930–1940-х годов, тогда как ведущие западные производители в 1980-х годах уже начали производство четвертого поколения пленок с очень высокой светочувствительностью и с улучшенным качеством изображения за счет использования новых типов эмульсии, содержащих новые цветообразующие компоненты. См.: Редько, А.В. Основы черно-белых и цветных фото процессов. – М.: Искусство, 1990. – С. 188.

<sup>34</sup> Следует отметить не только небольшой размер и необходимость специального устройства для просмотра, но и принципиально нетиражный, единичный характер изображения, создаваемого слайдом. Изготовить копию было возможно, но на практике это делали редко.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

того, чтобы его носили с собой, дарили на память или размещали в рамке.

Слайд, прежде всего в формате пленки Kodachrome, был популярен среди фотолюбителей и в других частях мира, особенно в США. Но в целом, ориентация на массовый рынок развернула мировую фотографическую промышленность в сторону разработки цветного негативно-позитивного цветного процесса и облегченных камер с автоматическими настройками гораздо раньше, слайд же оставался наиболее востребован в области профессиональной съемки и рекламной полиграфии<sup>35</sup>.

К 1990-му году западные разработки в области создания цветных фотоматериалов намного обогнали технологии, которыми пользовались советские фотолюбители в конце 1980-х годов. Привезенные из-за рубежа в постсоветское пространство, цветные фотоматериалы задали новый стандарт качества в характеристиках светочувствительности, цветопередачи, разрешения, резкости, прочности и стабильности цветного изображения. К цветным пленкам Kodak, Fuji, Konica и их аналогам обратились все – и бывшие искушенные советские фотолюбители и новые потребители: 35-мм стандарт пленки позволял использовать их в большинстве советских фотоаппаратов. Проявлять пленку, отснятую на советском фотоаппарате, также носили в пункты приема при минилабах.

Но даже фотографы, умевшие обращаться с более сложной техникой, нередко прибегали к сочетанию простой «мыльницы» и цветной пленки для создания цветного изображения. В исследовании о социокультурных аспектах фотографирования Т.М. Нетусова приводит воспоминания одного из своих информантов:

<sup>35</sup> Wilhelm, H. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Preservation Pub. Co. P. 25.

«Честно обидно [переходить с настраиваемого Зенита на мыльницу] (смеется). Приятнее работать, естественно, профессиональной аппаратурой. А тут “просели”, но зато цветная фотография. Есть свои плюсы и минусы. А так, на любительском уровне – да, Господи, ради Бога!»<sup>36</sup>

Таким образом, разговор о массовой любительской фотографии 1990-х годов в России – это *по умолчанию* разговор о цветной фотографии. В своей статье «Цвет времени: заметки о цветной фотографии и ее восприятии» Оксана Гавришина предлагает размышлять о границе «советского» в том числе в терминах цвета: «...появление в семейных альбомах снимков кодаковской цветной печати, знаменует начало новой эпохи»<sup>37</sup>.

В свою очередь цвет захватывал не только фотографию, но и все остальные сферы повседневности. В исследовании потребительских практик 1990-х, Татьяна Дашкова отмечает, что в это время покупатели при выборе предметов одежды больше всего ценили в вещах их «импортность», но не за качество или модность, а за «несоветский вид»<sup>38</sup>. При этом наличие *ярких цветов* в одежде было само по себе важным маркером, транслирующим именно такое понимание импортности: «...ходить в дешевых и ярких импортных вещах было гораздо престижнее, чем в добротной, но блеклой и унылой (пост)советской одежде»<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Нетусова, Т.М. Социокультурные функции любительской фотографии: диссертация ... кандидата социологических наук: 22.00.06 [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2015. – С. 91.

<sup>37</sup> Гавришина, О.В. «Цвет времени: заметки о цветной фотографии и ее восприятии» // Гавришина О.В. Империя света. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 113.

<sup>38</sup> Дашкова, Т. Постсоветские вещевые рынки: опыт антропологического описания // Алябьева Л. и др. (Сост.) В защиту мейнстрима. – М.: V-A-C Press, 2021. – С. 94.

<sup>39</sup> Там же.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

Можно предположить, что новые возможности в цветопередаче при создании цветной фотографии также служили свидетельством встречи с новой, другой, несоветской реальностью, но встреча эта происходила внутри и средствами самого изображения. В первой половине 1990-х годов речь не просто шла об уточнении цветовой палитры, а о радикальной, количественной смене монохромного изображения на цветное, о новом визуальном опыте, делающим цвет самоценным объектом разглядывания.

Говоря о том, что в это время за «новым» цветом закрепляются значения «современного» (в противопоставлении «советскому»), мы вменяем цвету важную способность придавать предмету – в нашем случае изображению – временное измерение. Так, значения советского/несоветского оказываются не столько зафиксированы за конкретными сюжетами или предметами материальной культуры, но и в меньшей степени – за техническими характеристиками (здесь уместно называть не только цветную или черно-белую палитру, но и такое следствие комбинации цветного изображения и встроенной вспышки, как эффект «красных глаз»; композиционные особенности, обусловленные настройками и возможностями камеры, например, стандартным фокусным расстоянием «мыльниц»<sup>40</sup> и др.).

Заметим, что появление нового, «кодаковского» цвета позволяет говорить и о нали-

чий в советской и постсоветской визуальной культуре цвета *другого* качества. Характерный цвет многих позднесоветских снимков, о котором мы упоминали выше, как правило ушедших в красноватый, или пурпурный, оттенок, был «цветом времени» – и в смысле непосредственной связи с советскими практиками и технологиями, и в смысле его «проявленности», происходившей по прошествии определенного срока. Такой цвет непосредственно связан с технической, материальной основой фотографии как артефакта своей эпохи, физическая оболочка которого изменяется под воздействием влаги, света и температуры.

В этой связи интересно рассмотреть представленный ниже снимок (Рис. 7), во многом благодаря цвету, проявляющему границу времени. С приходом 1990-х советское не исчезает, но продолжает длиться, окрашиваясь новыми цветами. Только цвет в этом случае начинает работать иначе. Постановочный прием съемки, отсылающий к репортажам об образцовых сотрудниках на предприятиях, как и вся обстановка в этом номере гостиницы при Академии наук – атрибуты своего времени. Цветное изображение, уходящее в теплые тона, только усиливает и закрепляет ощущение «советского», проявляя лакированную желтую поверхность мебели, практически рельефные узоры на обоях, красное знамя на «доске бригады». Кажется, что мы узнаем колорит советских интерьеров, которым цвет только придает завершающую достоверность. Однако цвет, в свою очередь, и ставит герметичность этой конструкции под вопрос, проявляя неожиданную доминанту – импортный голубой настенный календарь 1989 года с диснеевским персонажем – деталь, едва учтенную при постановке композиции, но хорошо видимую стороннему наблюдателю.

<sup>40</sup> Большинство «мыльниц» имели фокусное расстояние 28 или 35 мм, в то время как фотоаппараты в СССР как правило оснащались 50 или 58-миллиметровыми объективами. Кроме того, на части мыльниц были фиксированные значения базовых настроек. Например, камеры Pentax PC-100и Kodak Star Motor Kodak Star имели фиксированную фокусировку и минимальная дистанция съемки 1,3–1,5 м. См.: Милославский, В. Компактные камеры. От примитива до совершенства // Наука и жизнь. – 1999. – № 5. – С. 66–72.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |



Рис. 7 Фотография из архива Н. А. Крыловой. 1989 г. Цветной отпечаток на фотобумаге Kodak.

Формально относясь к советскому периоду, этот снимок иначе транслирует значение «советского»: не через изменчивые качества самой фотографии, результатом которых становится особый цвет, но через проявление фактур предметов. Цвет становится качеством вещей внутри фотографии, делая ее собственной материальностью почти «прозрачной»<sup>41</sup>. Насыщенные и «реалистичные» *новые* цвета (эффект технологий, воспринимаемый в постсоветском пространстве как *новый*) создают дистанцию по отношению к советскому: зритель ощущает различие между цветом новым и старым, привычно опознаваемым как «позднесоветский»<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Речь идет о «прозрачности» не как о качестве, объективно присущем фотографии, а как о конструкте, эффекте, возникающем благодаря «реалистичности» цветопередачи по сравнению с советскими цветными отпечатками и качеству поверхности фотографии.

<sup>42</sup> Фотографии с цветом, уходящим в красноватый оттенок, не специфичны для Советского Союза. До перехода на более совершенные материалы выцветание отдельных красочных слоев, появление желтоватых пятен были характерным признаком бумажных фотографий 1960–1980-х годов и в других странах (см. об этом, например: Wilhelm, H. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Preservation Pub. Co. P. 16). Однако нам кажется возможным использовать в контексте нашего исследования понятие «позднесоветский»

Так, восприятие цвета отделяется от технических качеств самой фотографии, становясь инструментом проявления внутренней материальности, представляя качества советского как объект для разглядывания, фокусировки, наблюдения.

### Изображение: поверхности и фактуры

Фотография, часто ассоциирующаяся с непроницаемым отпечатком на бумаге, парадоксальным образом связана с идеей прозрачности: пленка, линза объектива, хрупкий слой эмульсии представляют богатую основу для метафор. Множество цветных отпечатков 1990-х годов имело глянцевую поверхность, создававшую отражения на снимках, напоминающие по своим свойствам зеркало или стекло. Эта поверхность – место встречи зрителя и изображения, часто происходившей посредством прикосновения. Прохладные и гладкие свойства покрытия усиливают ощущение «прозрачности» цветной фотографии. Эти качества поверхности создаются и схожими со стеклом эффектами глянца, которые как бы делают эту прозрачность видимой – бликами, вынуждающими поворачивать изображение при просмотре, а также легко оставляемыми на ней отпечатками пальцев. Отдавая пленку в проявку и печать в 1990-е, на стандартном конверте нужно было выбрать тип бумаги – глянцевую или матовую. Матовая бумага имела характерную фактурную поверхность и, хотя отпечатки на ней были более практичными с точки зрения использования, их количество уступает глянцевым в домашних архивах<sup>43</sup>. Вероятно, одной из

цвет, имея в виду, что в характерных оттенках цветных фотографий проявляются технологические, потребительские и социально-политические значения, специфичные именно для культуры позднего СССР.

<sup>43</sup> В рассмотренных нами архивах количество глянцевых снимков превышает количество матовых в несколько раз.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

причин такой популярности глянца являются характеристики цвета, который ощущается на глянцевой поверхности как более насыщенный и контрастный.

Помимо глянца и матовости самих отпечатков, не менее значимы были фактуры и поверхности внутри изображений. Вместе с материальностью отпечатка, часто покрытого дополнительным слоем пластиковой страницы альбома, они позволяют не столько узнавать 1990-е в видимых приметах времени и деталях, сколько физически ощущать, улавливать присущий этому специфическому смысловому порядку опыт: видимые элементы, проявляясь на поверхности фотографического изображения, преобразуются для зрителя в «осязаемые».

То, что до этого оставалось относительно незаметным на домашних снимках или скрытым графичностью черно-белого кадра, выступает теперь в качестве равноправных объектов внимания. В частности, это фактуры ткани и обивка мебели – блеск кожаных кресел, усиленный эффектом вспышки, плюшевая обивка диванов, яркость синтетических пледов. Настойчивое присутствие вспышки в кадре – было и результатом активного использования новых доступных технических возможностей, и того, что во многих камерах вспышка срабатывала автоматически. Если в большинстве советских аппаратов использование вспышки требовало выставления экспозиции вручную под каждый кадр, а зачастую, из-за необходимости подключать вспышку к сети, буквально приковывало фотографа к розетке<sup>44</sup>, то автоматические вспышки, встроенные в новые импортные камеры, работавшие на батарейках, давали мобильность в передвижении, в то же время, часто

лишая снимавшего возможности контролировать и отключать эту функцию. Техническое нововведение расширяло возможности, позволяя снимать достаточно четкие кадры даже в темных помещениях и ночью и одновременно меняло представление пользователей о качестве изображений, которые нарушали привычные для советских фотолюбителей стандарты «хорошего» кадра (рис. 8). Несоблюдение простых правил съемки (например, игнорирование правил оценки расстояния до объекта) создавало чрезмерно высвеченное и контрастное изображение, выбеленные лица, неожиданно проявляло объекты и поверхности на ближнем плане, присутствие которых не имело отношения к сюжету съемки.



Рис. 8. Фотография из архива Т. А. Романовой. 1996 г.

Так, цвет и вспышка подсвечивают не только эффекты только что появившихся тканей, но и «советские» фактуры, например, покрывал и ковров, до этого узнаваемых скорее своими орнаментами, добавлявшими графичности черно-белым кадрам. То же касается и других «советских» поверхностей – лакированных шкафов и сервантов, обоев, облупившейся или, напротив, свежей краски школьных классов, деревянных парт – все, что существовало скрыто

<sup>44</sup> Панфилова, Н.Д., Фомина, А.А. (Сост.) Краткий справочник фотолюбителя. – М.: Искусство, 1982. – С. 136–147.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

то, было «фоном», становится теперь значимой и очень заметной частью содержания.

Сочетание новых и советских фактур заметно и в попадающей в кадр одежде. Это период сосуществования неброских шерстяных вещей и новых синтетических тканей, нередко появлявшихся в гардеробе в ярко-розовых, оранжевых или салатных оттенках, блестках, пайетках. Если цвет отпечатков уверенно отсылает к современному порядку вещей, то ощущение времени через внутренние объекты и фактуры при таком сочетании сбивчиво: отдельные материи подтверждают для зрителя соотношение времени, другие настойчиво проявляют «прошлое», несмотря на все уловки поверхности отпечатка.

Отдельное указание на принадлежность к тому или иному времени имеют «неудачные» фотографии или те или иные дефекты снимка и отпечатка. При нормальных условиях хранения изображение серебряно-желатиновых черно-белых отпечатков очень стабильны<sup>45</sup>. Зато царапины на эмульсии, утраты бумажной основы, эффекты металлического блеска на поверхности снимка – приметы разрушения, связанные с физическим бытованием карточки, – встречаются очень часто. В данном случае, как и черно-белая цветовая гамма, такие механические повреждения способствуют установлению дистанции зрителя по отношению к изображению, наделяют снимок значениями времени, «прошлого».

Цветной отпечаток 1990-х годов, напротив, даже тридцать лет спустя как правило имеет достаточно хорошую физическую сохранность благодаря прочному покрытию и лакированной подложке бумаги. А вот эффек-

ты цвета оставляют зрителя в пограничном положении. С одной стороны, их уже можно увидеть как принадлежащих к определенной эпохе, но, все же, обманчивая яркость и, казалось бы, непроходящая новизна материальной основы изображения настойчиво удерживают их в современности. Однако функция свидетельства о времени передается и другим маркерам. Здесь знаками времени становятся для нас всевозможные «дефекты» внутри фотографии: неровное кадрирование, красные глаза, попадающие в объектив «пальцы», засвеченные зоны, неправильный фокус, смазанные или фрагментарные сюжеты, получившиеся в результате случайного нажатия кнопки спуска. Тогда не в отсылке к конкретной дате (не в подписи), не в видимой руинированности снимка (здесь отсутствующей), но в этих несовершенствах, присутствующих в кадре, локализуется значение прошлого.

В документальных фильмах, посвященных политическим и социальным трансформациям рассматриваемого периода<sup>46</sup>, прослеживаются два подхода к построению визуального повествования. Первый нацелен на вовлечение зрителя с помощью динамичного монтажа видеоматериалов и включения игровых постановочных сцен. Для второго, наравне с видео, характерно использование фотографий и слайдов с акцентированным показом качеств их поверхности – пленки или бумаги, размера, способов оформления. В этом случае использование фотографий – прием, позволяющий сделать паузу, замедлить рассказ, остановить взгляд, а демонстрация материальности отпечатка или пленки усиливает ощущение исторической дистанции. Прошлое локализуется в этой материальности

<sup>45</sup> Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках. – СПб.: Росфото, 2013. – С. 31–35.

<sup>46</sup> См., например, «Черный август» (реж. М. Файтельберг, 2011), «Мавроди. Миф и человек» (реж. А. Уржанов, И. Садреев, 2022), «Непрошедшее время» (реж. Я. Винзберг, 2024) и др.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

(как *внутренней*, связанной со всевозможными дефектами и «неудачами» при съемке, так и *внешней* – оформлением, вещностью отпечатка) до тех пор, пока цвет признается нами как «естественный», «реалистичный», «самоочевидный», не вызывающий чувства странности, и, как следствия, дистанции.

\* \* \*

Цветная фотография передает не столько сами цвета, а соотношения цветов, и наше восприятие нередко достраивает нужный оттенок при виде изображения того или иного предмета, создавая эффект узнавания «той самой» вещи<sup>47</sup>. Зачастую на примере черно-белых фотографий, «вспомнить» цвета предметов оказывается затруднительно<sup>48</sup>.

Многие цветные снимки 1990-х, которые хранятся сегодня в домашних архивах, позволяют пробудить личную память, благодаря хорошей устойчивости цветов и цветопередаче, все еще воспринимаемой нами близкой к «натуральной». Цвет в этом случае максимально приближает, сглаживает дистанцию между зрителем и изображением<sup>49</sup>. Сьюзен Сонтаг отмечает, что «холодная схожесть цвета как будто бы не дает образоваться патине»<sup>50</sup> времени, тем самым, подчеркивая, что сходство цвета изоб-

ражения с цветом наших воспоминаний не позволяет установить дистанцию.

Однако цвет оказывается не только условной, но достаточно изменчивой характеристикой, связанной с перспективой собственного времени фотографии, химических процессов, которые происходят в каждом конкретном материальном отпечатке. В 1992 году американский исследователь, автор авторитетного труда по вопросам истории и сохранения цветной фотографии, Г. Вильгельм констатировал: «При длительном экспонировании ни один современный цветной материал с изображением, полученным с помощью красителей, не может даже приблизиться к стабильности серебряного изображения тщательно обработанной черно-белой фотографии на бумаге»<sup>51</sup>. Такая уязвимость цветного отпечатка в случае профессиональных фотоматериалов была относительно преодолена, но «возраст» более массовых, дешевых аналогов оказывается сравнительно небольшим (при воздействии света в случае отдельных, наиболее качественных бумаг Fuji, Г. Вильгельм определяет срок угасания примерно в 50 лет, для отпечатков на более бюджетной бумаге Kodak Ectacolor этот срок может уменьшиться до 12 лет)<sup>52</sup>.

В некотором смысле вся история производства коммерчески успешной, массовой фор-

47 Артюшин, Л.Ф. Цветная фотография. – М.: Искусство, 1986. – С. 3–4.

48 Мы разговаривали с владельцем одного из домашних архивов и его родственниками в процессе изучения фотографий. О сложности воспоминания цветов см. Артюшин Л.Ф. Там же.

49 О личной памяти и ее соотношении с цветом фотографии на примере более ранних фотографических техник см.: Гавришина, О.В. «Опыт прошлого»: «Уникальное» в современной теории истории // Гавришина, О.В. Империя света. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 126–127.

50 Сонтаг, С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 186.

51 Имеется в виду фотобумага, имеющая именно бумажную, а не синтетическую основу. См.: Wilhelm, H. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Preservation Pub. Co. P. 49.

52 Riper, F.V. Watching the colors fade // The Washington post. – 1995. 23 November (<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1995/11/24/watching-the-colors-fade/79d8c917-4bf6-44b5-bcb2-0a39bea93db2/>). При хранении в темноте некоторые авторы оценивают долговечность цветного изображения 1990-х годов в 100 лет. См.: Редько, А.В. Основы черно-белых и цветных фото процессов. – М.: Искусство, 1990. – С. 192.



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

мы цветной фотографии, начало которой было положено в конце 1930-х – начале 1940-х годов, оказалась неразрывно связана с осознанием хрупкости материальной основы цветной фотографии, изменчивости ее характеристик, подверженности влиянию времени.

Цвет снимков 1990-х, местами все такой же яркий и стабильный, местами тронутый временем, обнаруживает неровности, расхождения, стыки с нашей личной памятью, приоткрывая очередную границу эпох. Как и в случае советского, когда такой границей стало появление цветной «кодаковской» фотографии, в нашем случае граница – на этот раз между аналоговой эпохой и цифровой – вновь прочерчивается по территории цвета. Желание перенести его характеристики на современные изображения, как и увлечение ретро техникой, съемкой на «мыльницы»<sup>53</sup>, возвращает изображениям качества несовершенства и случайности. При принципиально иных материальных основаниях цифрового образа, именно цвет – след материального, – нередко описываемый сегодня как «ламповый» цвет 1990-х<sup>54</sup>, становится объектом ностальгического чувства. Он наделяется значениями комфорта, уюта, «честности» и правдивости, становится краеугольным камнем альтернативной истории – настоящего, увиденного на расстоянии, сквозь цветные «фильтры» прошлого. Так, вслед за техническими качествами фотографий эпохи, «лихие 90-е» получают се-

годня совсем иную интерпретацию – «ярких», «искренних», «хрупких». Такое внимание к фотографическим материям недавнего прошлого, как и постоянное возвращение к его политическим и социальным процессам в публичном поле, часто непроблематично «продлевает» российские девяностые, но одновременно становится одной из возможностей со временем установить необходимую дистанцию.

**Список литературы**

- Артюшин, Л.Ф. Цветная фотография. – М.: Искусство, 1986. – 207 с.
- Гавришина, О.В. «Опыт прошлого»: «Уникальное» в современной теории истории // Гавришина, О.В. Империя света. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 107–118.
- Гавришина, О.В. «Цвет времени»: заметки о цветной фотографии и ее восприятии // Гавришина, О.В. Империя света. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 119–134.
- Дашкова, Т. Постсоветские вещевые рынки: опыт антропологического описания // Алябьева Л. и др. (Сост.) В защиту мейнстрима. – М.: V-A-C Press, 2021. – С. 34–46.
- Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках. – СПб.: Росфото, 2013. – 48 с.
- Катель, Л.Я. Организация и планирование деятельности фотокинопредприятий. М.: Промбытгиздат, 1991. – 222 с.
- Катель, Л.Я. (Сост.) Организация обслуживания населения фотокинопредприятиями в условиях полного хозрасчета и самофинансирования. – М.: ЦБНТИ МБОН РСФСР, 1989. – 15 с.
- Нетусова: Т.М. Социокультурные функции любительской фотографии: диссертация ... кандидата социологических наук: 22.00.06 [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2015. – 221 с.
- Новоженова, А. Фотоаппарат отца // Художественный журнал. – 2015. – № 94. – С. 73–80.

<sup>53</sup> 36 кадров ностальгии. Фотопрогулка с плёночным фотоаппаратом <https://tatitata.com/blog/fotoprogulka-s-plenochnym-fotoapparatom>

<sup>54</sup> «...я обожаю теплые, ламповые фотографии, отдающие 90-ми» // <https://dzen.ru/a/YLxv73f08xQ-UyOg?ysclid=m7hgpf7qq878748568>; Ламповые фотографии прямоком из «Лихих девяностых» // <https://dzen.ru/a/YhJDgkF6fwFBsRku?ysclid=m7hghx6bbp325367082>; Пленочный цвет в цифре [https://pikabu.ru/story/plenochnyiy\\_tsvet\\_v\\_tsifre?ysclid=m7hgmfgka2143212327](https://pikabu.ru/story/plenochnyiy_tsvet_v_tsifre?ysclid=m7hgmfgka2143212327).



Надежда Александровна КРЫЛОВА, Ольга Михайловна АННАНУРОВА

**| Между экономикой и ощущениями: материи любительской фотографии 1990-х |**

Панфилова, Н.Д., Фомина А.А. (Сост.) Краткий справочник фотолюбителя. – М.: Искусство, 1982. – 367 с.

Рапопорт, В.Л. Мастера оптики (Страницы истории ордена Ленина и ордена Трудового Красного знамени Красногорского механического завода). – М.: Московский рабочий, 1983. – 207 с.

Редько, А.В. Основы черно-белых и цветных фото-процессов. – М.: Искусство, 1990. – 256 с.

Саркисова, О. Шевченко, О. В поисках советского прошлого: Любительская фотография и семейная память // Новое литературное обозрение. – 2015. – №1. – С. 85–107.

Сонтаг, С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.

Суглоб, В. П. Киевский завод «Арсенал» // 1200 фотоаппаратов из СССР. Каталог-классификатор / Отв. И. Вирковский. – Минск.: Медиал, 2009. – С. 442–500.

Шевцов, М.Ю. Формирование и развитие рынка фотоуслуг: На примере г. Москвы: диссертация ... кандидата экономических наук: 08.00.05. [Место защиты: Моск. гос. ун-т сервиса], 2002. – 140 с.

1200 фотоаппаратов из СССР. Каталог-классификатор / Отв. И. Вирковский. – Минск.: Медиал, 2009. – 565 с.

Sandbye, M. (2021). In 1973: Family Photography as Material, Affective History. In. Jacob W., L.K. Parry (Eds.), Ubiquity: Photography's Multitudes. Leuven University Press.

Wilhelm, H. (1993). The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures. Preservation Pub. Co.



Nadezhda A. KRYLOVA, Olga M. ANNANUROVA

**| Between Economy and Feelings: Matters of Amateur Photography in the 1990s |****Nadezhda A. KRYLOVA**Independent Researcher  
E-mail: nadinkru@gmail.com.  
ORCID: 0009-0003-3144-0850**Olga M. ANNANUROVA**Independent Researcher  
E-mail: olga.annan@gmail.com.  
ORCID: 0009-0004-3956-0686**BETWEEN ECONOMY AND FEELINGS:  
MATTERS OF AMATEUR PHOTOGRAPHY IN THE 1990s**

The article analyzes amateur photographs from the 1990s in several home archives. In the decade under review, the photography industry in Russia was drawn into the logic of the market. The centralized structure of the photo service system that had developed under the Soviet planned economy was replaced by private entrepreneurial activity organized according to the model of Western societies; new types of consumption and new technical processes on which they were based emerged: methods of developing and printing, a system of photo laboratories. Most photographic goods, including cameras, film and photo papers began to be supplied from abroad. In these processes, what was significant was not so much the moment of “simplification”, “accessibility”, “change in quality”, but the fact that photography practices were transitioning to and simultaneously forming a new system of meanings associated with the free market, and accordingly with consumption, speed, profit, overproduction. Along with technical and economic changes, the practices of maintaining family archives were also transformed. Among other things, this can be traced in the material of the first albums of the nineties. Such albums often included both new and old Soviet photographs, which allowed capturing a certain “transi-

tional” period. New realities are also revealed in the materiality captured within the image itself – in new textures, fabrics, colors, and furnishings that appear in the frame. The effects of photographs from this time are also associated with technical capabilities and limitations that led to a reduction in the image, new conventionality, defects, and inaccuracies. Considering the 1990s as a change not only between the political but also the photographic eras, the authors raise the question of how the meanings of “Soviet” and “non-Soviet” are manifested in these different material characteristics of the image. Color is considered in the article as an important technical characteristic of the image, which allows us to talk about complex relationships between the past and the present and sets a distance in relation to the viewer. At the same time, the conventionality and variability of color as a physical quality of photography entail transformations of the effects of perception.

**Key words:** 1990s, family archive, compact cameras, minilab, color photography, amateur photography.



Nadezhda A. KRYLOVA, Olga M. ANNANUROVA

**| Between Economy and Feelings: Matters of Amateur Photography in the 1990s |****References**

- Artyushin, L.F. (1986). Tsvetnaya fotografiya [Color Photography]. Iskusstvo, 1986. (In Russian).
- Gavrishina, O.V. (2011). «Opyt proshlogo»: «Unikal'noe» v sovremennoj teorii istorii ["The Experience of the Past": "Unique" in Contemporary Theory of History] In Gavrishina O.V. Imperiya sveta. Novoe literaturnoe obozrenie. 119–134. (In Russian).
- Gavrishina, O.V. (2011). «Cvet vremeni: zametki o cvetnoj fotografii i ee vospriyatii» ["The Color of Time": Notes on Color Photography and Its Perception] In Gavrishina O.V. Imperiya sveta. Novoe literaturnoe obozrenie. 107–118. (In Russian).
- Dashkova, T. (2021). Postsovetskie veshchevye rynki: opyt antropologicheskogo opisaniya In Alyabyeva L. et al. (Eds.) V zashchitu mejnstrima, V-A-C Press, 2021. (In Russian).
- Identifikaciya, hranenie i konservaciya fotootpechatkov, vypolnennyh v razlichnyh tehnikah (2013) [Identification, storage and conservation of photographic prints made in various techniques]. Rosfoto, 2013. (In Russian).
- Katel', L.Ya. (1991). Organizaciya i planirovanie deyatel'nosti fotokinopredpriyatij [Organization and Planning of Activities of Photo and Film Enterprises]. Prombytizdat, 1991. (In Russian).
- Katel', L.Ya. (Ed.) (1989). Organizaciya obsluzhivaniya naseleniya fotokinopredpriyatiami v usloviyah polnogo hozrascheta i samofinansirovaniya [Organization of Public Services by Photo and Film Enterprises under Conditions of Full Cost Accounting and Self-Financing]. CBNTI MBON RSFSR, 1989. (In Russian).
- Netusova, T.M. (2015). Sociokul'turnye funkcii lyubitel'skoj fotografii: dissertaciya ... kandidata sociologicheskikh nauk [Sociocultural Functions of Amateur Photography: PhD thesis]: 22.00.06. RSUH. (In Russian).
- Novozhenova, A. Fotoapparat otca [Father's camera], *Khudozhestvennyj Zhurnal*, 94. 73–80. (In Russian).
- Panfilova, N.D., Fomina, A.A. (Sost.) Kratkij spravochnik fotolyubitelya. – M.: Iskusstvo, 1982. (In Russian).
- Rapoport, V.L. (1983). Mastera optiki (Stranicy istorii ordena Lenina i ordena Trudovogo Krasnogo znamenija Krasnogorskogo mekhanicheskogo zavoda) [Masters of Optics (Pages from the History of the Order of Lenin and the Order of the Red Banner of Labor of the Krasnogorsk Mechanical Plant)]. Moskovskij rabochij, 1983. (In Russian).
- Red'ko, A.V. (1990). Osnovy cherno-belyh i cvetnyh fotoprocessov [Basics of Black and White and Color Photo Processes]. Iskusstvo, 1990. (In Russian).
- Sarkisova, O. Shevchenko O. (2015). V poiskah sovet'skogo proshlogo: Lyubitel'skaya fotografiya i semejnaya pamyat' [In Search of the Soviet Past: Amateur Photography and Family Memory], *Novoe literaturnoe obozrenie*, V.1. 85–107. (In Russian).
- Sontag, S. O fotografii [On Photography]. Ad Marginem Press, 2013. (In Russian).
- Suglob, V.P. (2009). Kievskij zavod «Arsenal» [Kyiv plant "Arsenal"]. In Virkovskij I. 1200 fotoapparatov iz SSSR. Katalog-klassifikator. Medial, 2009. (In Russian).
- Shevcov, M.Yu. (2002). Formirovanie i razvitie rynka fotouslug: Na primere g. Moskvy: dissertaciya ... kandidata ekonomicheskikh nauk [Formation and Development of the Photo Services Market: On the example of Moscow: PhD thesis]: 08.00.05. Russian State University of Tourism and Service (RSUTS). (In Russian).
- Virkovskij, I. 1200 fotoapparatov iz SSSR. Katalog-klassifikator [1200 Cameras from the USSR. Catalogue-classifier]. Medial, 2009.
- Sandbye, M. (2021). In 1973: Family Photography as Material, Affective History. In Jacob W., L.K. Parry (Eds.), *Ubiquity: Photography's Multitudes*. Leuven University Press.
- Wilhelm, H. (1993). The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures. Preservation Pub. Co.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс |

Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

Санкт-Петербургский государственный университет  
199034 Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская набережная 7–9  
Старший преподаватель Института истории  
Кандидат искусствоведения  
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458  
E-mail: d.o.martynova@gmail.com

## МАТЕРИАЛИЗАЦИЯ ПОГРАНИЧНОГО В ФОТОГРАФИЯХ И ИНСТАЛЛЯЦИЯХ АНН ВЕРОНИКИ ЯНССЕНС И КЭТРИН ЯСС

В статье проанализирована материальность пограничного в творчестве современных художниц Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс. Объектом исследования являются фотографии и инсталляции Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс, а предметом – взаимоотношения репрезентативного и нерепрезентативного, материального и нематериального в их творчестве. Снимки Янссенс сравниваются с ее инсталляциями, вызывающими зрительные галлюцинации у зрителя. В результате проведенного анализа было установлено, что как в инсталляциях, так и в фотографиях Анн Вероника Янссенс и Кэтрин Ясс используют свет для трансформации и анализа пространства и его восприятия зрителем. Янссенс стремится развенчать окуляроцентричность визуального медиума, а также использовать возможности психологии зрения для непартиципаторного воздействия на посетителя. Свет в ее произведениях становится лиминальным, пороговым, очищающим, а фотодокументации как манифестируют телесность субъекта в пространстве, так и показывают уничтожение

Объектом настоящего исследования являются фотографии и инсталляции современных фотохудожниц Анн Вероники Янссенс (род. 1956) и Кэтрин Ясс (род. 1963), а предметом – взаимоотношения видимого и невидимого, материального и нематериального в их творчестве. Научная проблема настоящей статьи связана с тем, что в 2010–2020-е гг. все чаще появляются перформансы, инсталляции и фотопроекты, в которых авторы стремятся за-

его самости внутри туманного пространства. Инсталляции Янссенс основаны на распределении света и цвета в пространстве, на сильных стробоскопических импульсах, раздражающих зрение, уничтожающих объекты, а фотография выступает как индекс, собирающий самость индивида и привязывающий его к *locus agendi*. Фото выступает в этом контексте как сетчатка. В случае с Кэтрин Ясс материальность фотографии манифестируется с помощью обращения к материалам: фотография в её творчестве – своеобразная скульптура, которую меняет либо сама фотограф, либо среда, в которую она помещает снимок.

**Ключевые слова:** Анн Вероника Янссенс, Кэтрин Ясс, фотография, материальность в визуальной культуре, пограничность в искусстве, световые инсталляции, искусство XX века, визуальные коммуникации.

фиксировать ускользящие от глаза феномены, при этом используя невизуальные способы. Достаточно вспомнить проект бруклинской художницы Хизер Дьюи-Хагборг (род. 1982), во время которого она реконструировала облик людей, чьи ДНК она обнаружила на улице, создала их «фотороботы»<sup>1</sup>. Конечно, такие по-

<sup>1</sup> Heather Dewey-Hagborg. Probably Chelsea. — URL: <https://deweyhagborg.com/projects/probably-chelsea> (Accessed: 17.02.2025).



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

**| Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс |**

пытки не новы: можно вспомнить экспериментальные фотографии сюрреалистов, например рэйографии Ман Рэя, в которых он «лепит» светом объекты, лишая их привычной бытовой или социальной функций. Все приведённые произведения – объекты вмешательства, чья материальность манифестировалась пространственными ограничениями галерей или медиумов. Кроме того, все работы подчёркивают важность детализации и материализации предметности изображения. Однако в современных научных работах тема взаимосвязи материального и нематериального в инсталляциях не находит отклика, как и тема роли фотографии в таких процессах. В связи с этим целью автора этой публикации является изучение воплощения материальности невидимого с помощью фотографии в творчестве А.В. Янссенс и К. Ясс.

В 2020-е гг., в связи с социальными и поколенческими изменениями, пограничность стала одной из важных тем: цифровизация «дематериализует» окружающее, уничтожая их достоверность и вещественность. В какой-то степени любой цифровой объект становится ярким примером «обрядов перехода»<sup>2</sup>: «открытым пространством для игры мысли, чувства и воли», своеобразными «моделями миропонимания»<sup>3</sup>. Однако в 1970–1990-е гг. наблюдался иной подход к пороговым темам. Так, Диана Арбус в цикле фотографий «Без названия» 1970–1971 гг. пытается отразить безумие, заставить ощутить его посредством изображения. Однако в случае с этим циклом речь идет, скорее, о попытках заставить зрителя почувствовать то, что запечатлено на носителе, то есть эмоции и телесные ощущения материализуются посредством за-

фиксированного образа. Однако ряд мастеров XXI века, напротив, стремятся передать ощущение перехода посредством самого медиума. К таким мастерам относится британско-бельгийская художница Анн Вероника Янссенс, начавшая свой творческий путь в 1980-е гг. С помощью фотографии Янссенс стремится сделать невидимое видимым, обнажить скрытые от глаза явления, то есть, сами ее работы являются медиаторами между видимым и невидимым. Это связано с тем, что художница начинала свою деятельность с создания световых конструкций, пытаясь с помощью света изменить отношение зрителя к самому себе и окружающему пространству. Во многом подобный метод совпадает с методами других фотографов поколения Янссенс, например лондонского фотографа Кэтрин Ясс, которая с помощью медицинских лайтбоксов и манипуляций с пленкой и негативами пытается продемонстрировать скрытые пространственные явления. Так, в серии «Списанные» 2011 года Ясс фотографирует автомобильный салон и танцевальную студию перед их сносом. После разрушения построек, Ясс разместила фотографии вокруг мест, где они до этого были, и забрала их только через несколько недель. На фотографии активно воздействовала окружающая среда, и их поверхность материализовала произошедшие со зданиями и местностью изменения; сами снимки подверглись разрушению, как и здания.

Российскому зрителю Янссенс известна благодаря биеннале Манифеста-10, проходившей в 2014 году в Санкт-Петербурге. В рамках биеннале Янссенс представила публике скульптуры-«аквариумы», которые были частью ее световых проекций. Наполненные парафиновым маслом и дистиллированной водой, они вызывали дифракцию и рефракцию света, что позволяло мерцать бликам на стенах музея. По

<sup>2</sup> van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. The University of Chicago Press. P. 10–12.

<sup>3</sup> Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Transaction Publishers. P. 128–129.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

**| Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс |**

выражению самой Янссенс, она стремится избежать в своем творчестве «тирании объектов» и «властной материальности»<sup>4</sup>, в связи с чем она с конца 1990-х гг. стала работать с довольно эфемерными средствами: потоками света и облаками пара, создавая своеобразные «туманные скульптуры». «Туманные скульптуры» – плотный, подсвеченный в пустом зале пар. Такая среда становится для посетителя опасной, дестабилизирует его и может вызывать тревогу в силу того, что зритель дезориентирован в пространстве и его сенсорное восприятие меняется. Янссенс пытается изменить окуляроцентричное восприятие действительности зрителем, заставляя его вполне визуальными средствами обратиться к осязательному и аудиальному познаниям пространства. Самое яркое произведение из «туманных скульптур и инсталляций» – “yellowbluepink”, выполненная в 2015 году для выставки лондонского музея Wellcome под названием «Состояния души: прослеживание границ сознания». В этой работе основным средством Янссенс также был свет, с помощью которого она будто бы лишала зрителя зрения, заставляя его пережить тревожное состояние. Свет и пар в работе Янссенс были настолько яркими и плотными, что проблемы со зрительным восприятием во время нахождения в сконструированном пространстве ощущались некоторыми как временная слепота, чему даже была посвящена статья в журнале “Lancet”<sup>5</sup>.

В 1999 году Янссенс создала такую же дестабилизирующую среду у ворот ремонтиру-

емой церкви<sup>6</sup> (работа называется «Агорафобия»): она установила большие зеркала у них и предложила зрителям изучить пространство посредством зеркал, что дезориентировало и порой даже вызывало головокружение. Дезориентация – это, конечно, пороговое состояние, в котором субъект стремится пересобратить себя, найти точку опоры, но из-за световых и пространственных раздражителей не может. Сама Янссенс так писала об этом важном для понимания ее творчества состоянии: «Сознание, рефлекс, значения, психология – вот темы, составляющие ядро моих экспериментов. Расширяя границы восприятия, делая видимым невидимое, эти эксперименты служат переходом из одной реальности в другую. В центре их – вопрос о пороге между двумя состояниями восприятия, между тенью и светом, определенным и неопределенным, тишиной и взрывом»<sup>7</sup>. Задача Янссенс – посредством не визуальных способов уничтожить привычное восприятие того или иного образа, если не подвергнуть его материальность разрушению, то хотя бы вызвать сомнения насчет реальности, физического воплощения этого объекта.

В работе 2020 года «Закат Б» Янссенс представляет панели, изготовленные из двух слоёв ребристого стекла, включающего в себя комбинацию цветных ПВХ-фильтров. Такое сочетание создаёт эффект переливания и глубокой игры света и цвета внутри стекла. Таким способом Янссенс стремится подчеркнуть материальность света, его пространственность,

<sup>4</sup> Ann Veronica Janssens: Illuminating the Masses // AnOther. URL: <https://www.anothermag.com/art-photography/8215/ann-veronica-janssens-illuminating-the-masses> (дата обращения: 21.12.2024).

<sup>5</sup> Martin, C. Ann Veronica Janssens: yellowbluepink // Lancet. – 2016. – Vol. 15. – № 9. – P. 908.

<sup>6</sup> Pontégnie, A. Ann Veronica Janssens. Superspace // ArtForum. – 1999. – Vol. 38. – № 4. – P. 156–157.

<sup>7</sup> Анна Вероника Янссенс // Манифеста 10 = Manifesta 10. The European Biennial of Contemporary Art: Европейская биеннале современного искусства. Государственный Эрмитаж: каталог. – СПб.: Фонд «Эрмитаж-XXI», 2014. – С. 142.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

**| Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс |**

зависимость от материальных объектов. В 2013 году Янссенс создаёт серию из четырех цифровых фотоотпечатков под названием «Светофильтры». В ней она анализирует неуловимую и неосязаемую природу света. На каждом отпечатке фотограф запечатлела тёмное окружение, на котором появляются яркие круговые свечения, окружённые аурами из разных цветов. Такие снимки похожи, скорее, на медицинские таблицы, созданные специальным прибором: будто своеобразным анализатором света на сетчатке. Подобными образами Янссенс демонстрирует материальную форму света, заставляя зрителя задуматься о качествах света, его формах и тонких вариациях, насколько по-разному воспринимает цвет камера и человеческий глаз (не говоря о том, что разные глаза по-разному видят те или иные цвета).

Со временем Янссенс пытается материализовать свет, как основной источник человеческого зрительного восприятия, совмещая свои инсталляции с собственными же фотографиями. Так, в 2001 году она совмещает две работы: «Велосипеды» и «Фосфену», которые по сей день экспонируются вместе. Получившаяся инсталляция представляет собой пять велосипедов со светоотражающими вставками на колесах, на которых могут прокатиться посетители, и фотографии людей с закрытыми пальцами глазами. Во время катания на велосипеде колеса отражают свет на стены, пол и фотографию. Использование именно такого сюжета в фотографии не случайно. Его можно сравнить с циклом фотографий Софи Калль «Слепые» 1986 года, посвященным детям с нарушениями и потерей зрения. В этом цикле Калль, как и всегда, совместила нарратив и изображение. Всех детей она спрашивала о том, что для них идеал красоты, текстово и фотографически демонстрируя их ответы. Калль заострила в этой серии вни-

мание наблюдателей на том, что и она, и зритель крадут это изображение у представленных на фотографии детей, а сама идея красоты не имеет буквального воплощения. С помощью этой серии французенка рассуждает со зрителем о сущности зрения и его важности в познании мира, а также о сущности «фотоглаза» и его значения для тех, кто не может зрительно познавать мир.

В черно-белой фотографии «Фосфена» с изображением двух мужчин, давящих пальцами на свои глаза, Янссенс также рассуждает о важности зрения. Как и в своих инсталляциях, где с помощью пара и дыма она создает ощущение небытия, здесь визуально представлено нарушение формулы «я вижу, следовательно, я понимаю». Буквально фосфены – это цветные пятна различных конфигураций, которые появляются в темноте при закрытых глазах. Фосфены можно вызвать искусственно: достаточно легко нажать на глазные яблоки, когда веки закрыты, что и делают мужчины на фотографии Янссенс. Как и Калль, она показывает зрителю на фотографии феномен, который на самом носителе не запечатлен, мы можем только предполагать, что речь идёт о нём благодаря визуализации и тексту. Однако Янссенс идёт дальше французской коллеги: она материализует предполагаемые фосфены с фотографии в пространстве галереи. Катаясь по залу на велосипедах, зрители видят блики света разной формы, не осознавая, что они сами являются причиной этих материализованных фосфен. В подобном решении художницы можно увидеть и отсылки к ранним фотографическим техникам: аналоговая фотография запечатлевала следы солнечного света, который отражался объектами из реального мира. В этом ключе фотография часто понималась как инструмент для углубления человеческих знаний и контроля



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

**| Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс |**

над материальным миром. С помощью собственного тела люди также контролировали материализацию фосфенов с фотографий в пространстве галереи. Таким образом, феномен с фотографии материализовался в пространстве, а сама фотография из объекта превратилась в активного соучаствующего телесным процессам зрителя субъекта.

Ещё одна инсталляция Янссенс, в которой использована фотография, – «Голубой блеск» 2020 года<sup>8</sup>, подготовленная специально для выставки «Ярко-розовая бирюза». Инсталляция представляет собой россыпь из отражающих голубых блёсток, хаотично разбросанных по полу галереи и напоминающих прибрежные волны. Работа «играет» только при освещении, которое заставляет блёстки мерцать, отбрасывать блики на стены и менять оттенки вокруг себя. Рядом с блёстками Янссенс разместила фотографию повернутого спиной человека, опирающегося на белую стену. Таким образом, Янссенс показывает свершенный акт: от подобного размещения объектов в пространстве создается ощущение, что это сфотографированный контролирует поток блёсток, именно он – причина исходящего от них сияния. Таким образом, выявляется материальность и фото, и сияния, исходящего от рассыпанных блёсток<sup>9</sup>. В своих работах с фотографиями Янссенс специально подчёркивает роль фотографии как средства репрезентации по сравнению с неуловимыми явлениями, создаваемыми ее инсталляциями. Шаткость, изменчивость света, его зави-

симось от ряда факторов стабилизируется присутствием фото, таким образом, фото становится своеобразным «гарантом спокойствия» в таких нестабильных, шатких, пороговых художественных произведениях. Увидев оптические игры, зритель легко может объяснить их природу, взглянув на визуальные и материальные «улики» – фотографии. Таким образом, в случае с Янссенс фотография не теряет свои сингулярность и достоверность, а напротив, становится единственным объектом, подтверждающим то, что увидел зритель, позволяющим ему пересобрать себя. Здесь Янссенс в какой-то степени обращается к приему, напоминающему прием из кинематографа: в кино, когда героя показывают крупным планом, зритель понимает, что это своеобразное проникновение в душу героя, близкое знакомство с его сущностью. Однако часто, напротив, иррациональной мимикой и словами герой отталкивает зрителя. Создается эффект «далёкого-близкого»: интимное приближение, прямой взгляд героя не гарантируют понимания его характера и роли в фильме. Снимки физически связаны с пространством и светом и расшифровывают происходящее, ими можно манипулировать, обмениваться, то есть они стимулируют акт репрезентации в пространстве галереи, создавая для каждого зрителя индивидуальную историю. Снимки создают смысл, передающийся в процессе взаимодействия с ними и элементами инсталляций, сделанных специально для них. То есть фото, вроде бы, объясняет происходящее, но при этом сами световые инсталляции вновь и вновь могут дезориентировать зрителя из-за физического воздействия, раздражения его сетчатки.

Этот же прием характеризует фотодокументации инсталляций Янссенс. Чаще всего документируют взаимодействие зрителя или самой художницы с паром и светом. Так, во время

<sup>8</sup> Ann Veronica Janssens // Mennour. URL: <https://mennour.com/artists/ann-veronica-janssens/exhibition-view-of-hot-pink-turquoise-louisiana-museum-of-modern-art-denmark> (дата обращения: 23.12.2024).

<sup>9</sup> Подробнее о материальности подсветки: Давыдова, О.С. Материальность фотографического образа: поврежденные негативы, индексальность, тело зрителя // *Studia Culturae*. – 2018. – Вып. 4 (34). – С. 121.



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

## | Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс |

выставки «Сентябрь» 2007 года была сделана фотография «Сентябрь. Купание в красном цвете». В рамках экспозиции Янссенс предлагала зрителю погрузиться в пространство, окутанное красным туманом. Блуждание без ориентира по пространству с размытыми границами заставляло зрителя переосмыслить свой сенсорный опыт. Кроме того, плотность тумана приводила к головокружению и ощущению погружения в бесконечность. Параллельно демонстрировалась серия коротких видеороликов: абстрактных изображений, визуальных эффектов, которые являлись попытками уловить скрытое как от глаза, так и от камеры. Аудиодорожка из видео была ориентиром для зрителей, своеобразной помощью в определении границ пространства. На фотографии было запечатлено путешествие девушки по красному туману. Зритель видит лишь нечёткий контур её тела, туман, окутывающий комнату, еле различим. Таким образом, фотодокументации как манифестируют телесность субъекта в красном мареве, так и показывают уничтожение его самости внутри туманного пространства.

В случае же с Ясс можно также наблюдать развитие визуализации скрытых от глаза феноменов, но другими средствами. На протяжении всего своего творческого пути Ясс исследует с помощью фотофиксации влияние архитектуры на психологические состояния человека. Для этого она экспериментирует с цветовой обработкой и способами экспонирования снимков. Так, Ясс создаёт изображения путём наложения негатива и позитива одного и того же объекта, снятого с интервалом в несколько секунд. Такой приём позволяет показать своеобразные «сумеречные зоны» помещений, что вызывает эмоциональный отклик у зрителя. Например, в серии «Коридоры» 1994 года, в которой Ясс запечатлела коридоры психиатриче-

ской больницы в Лондоне, она пытается показать в пространстве между позитивом и негативом, по её собственным словам, то, что позволит зрителю понять своё отношение к больницам<sup>10</sup>. Помимо этого, расфокус, вибрирующее стены создали эффект движения помещения. Эти фотографии она выставляла в световых коробах, которые подсвечивали негативные, будто бы скрытые от глаза части запечатлённых коридоров, а также «материализовывали», связывали изображённое с окружающим пространством и зрителем. Такими способами Ясс показывает, что фотография часто неспособна передать многое в окружающем мире, ставя под вопрос объективность зрительного восприятия и, в то же время, акцентируя объектность самой фотографии. Ведь подобные манипуляции с фото показывают, что это уже больше предмет, а не обычный снимок, сделанный с помощью камеры. Такая фотография не просто демонстрирует какой-то образ, она заявляет о себе как о независимом объекте, способном меняться. Подобный постконцептуальный подход к исследованию среды связан с идеей скульптурности фотографии. Ясс специально манипулирует снимком словно Големом, часто ухудшая качество изображений, подчёркивая его материальность трёхмерность, объектность и активность. По этим же причинам она намеренно использует аналоговые процессы, устраивая мастер-классы и демонстрируя свою студию и специфические способы создания различных фотографий для галереи Тейт. В связи с этим снимки Ясс, как и дагерротипы, уникальны, это зачастую единичные изображения (Ясс контролирует даже вторичное использование своих работ: с 2014 года она просит роялти за любое их ис-

<sup>10</sup> Manchester, E. Catherine Yass “Corridors” // Tate. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/yass-corridors-t07069> (Accessed: 02.02.2025)



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

## | Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс |

пользование). Например, в сериях «Ларёк» (1996) и «Камера» (1998) фотограф фиксирует испещрённые граффити, пятнами и следами времени стены мясного рынка и тюрьмы, намеренно деформируя и царапая плёнку. Таким же деформациям Ясс подвергла и киноплёнку в видеоработе «Спуск» 2002 года, которая была снята на подъёмном кране, медленно опускающегося вдоль стены здания в лондонском районе Кэнэри-Уорф. Она снимала её на плёнку Super 16 для лучшей передачи текстуры бетона и намеренно выпустила работы на DVD. В процессе показа DVD царапается, собирает пыль, деформируется, а следовательно, каждый раз фильм другой, он сам становится объектом, меняющимся с течением времени. Такой же приём был использован Ясс в серии снимков «Выведенный из эксплуатации» 2011 года. Она сфотографировала автосалон и танцевальную студию до их сноса. После разрушения зданий она разместила их снимки до по всему участку с руинами и забрала снимки оттуда спустя несколько недель. В этом контексте снимок стал самоценным материалом, которым манипулирует даже не художник, а сама среда. Тем самым Ясс показывает, что любая среда – форма коммуникации, любой, даже искусственный объект предельно материален и меняется от любого воздействия.

Таким образом, инсталляции и фотографии Янссенс связаны с концепцией стирания как означающего жеста, своеобразной эстетикой безмолвия<sup>11</sup>. Инсталляции Янссенс основаны на распределении света и цвета в простран-

<sup>11</sup> Dekker, E. The Aesthetics of Silence: A Matter of Spatial Critique in the The Aesthetics of Silence: A Matter of Spatial Critique in the Works of Marcel Broodthaers // Contemporary Aesthetics. – 2018. – Vol. 16. URL: [https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=liberalarts\\_contempaesthetics](https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=liberalarts_contempaesthetics) (дата обращения: 25.12.2024).

стве, на сильных стробоскопических импульсах, раздражающих зрение, уничтожающих объекты, а фотография выступает как индекс, собирающий самость индивида и привязывающий его к locus agendi. Фото становится в этом контексте своеобразной сетчаткой<sup>12</sup>. В случае с Кэтрин Ясс материальность фотографии манифестируется с помощью обращения к материалам: фотография в её творчестве – своеобразная скульптура, которую меняет либо сама фотограф, либо среда, в которую она помещает снимок. В сериях, посвящённых анализу влияния пространств на человека, Ясс стремится с помощью совмещения позитива и негатива материализовать невидимые человеку «слепые зоны» в окружающих его пространствах. Таким образом, материальность никогда не определяется как нечто стабильное, предопределённое или чисто физическое, она всегда возникает в результате сенсорного контакта с воспринимающим субъектом.

### Список литературы

Heather Dewey-Hagborg. Probably Chelsea. URL: <https://deweyhagborg.com/projects/probably-chelsea> (Accessed: 17.02.2025).

van Gennep, A. (1960). The Rites of Passage. The University of Chicago Press.

Turner, V. (1969). The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Transaction Publishers.

Ann Veronica Janssens: Illuminating the Masses. Another. <https://www.anothermag.com/art-photography/8215/ann-veronica-janssens-illuminating-the-masses> (Accessed: 21.12.2024).

<sup>12</sup> О дематериализации в работах Янссенс писал Фредерик Мофра, см.: Мофра, Ф. Неокитч // Художественный журнал. – 2005. – № 60. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/677> (дата обращения: 15.01.2025).



Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

**| Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс |**

Martin, C. (2016). Ann Veronica Janssens: yellowbluepink. *Lancet*. Vol. 15. № 9. 908.

Pontégnie, A. (1999). Ann Veronica Janssens. *Super-space*. *ArtForum*. Vol. 38. № 4. 156–157.

Анна Вероника Янссенс // Манифеста 10 = Manifesta 10. The European Biennial of Contemporary Art : Европейская биеннале современного искусства. Государственный Эрмитаж: каталог. – СПб.: Фонд «Эрмитаж-XXI», 2014. – 224 с.

Ann Veronica Janssens. Mennour. <https://mennour.com/artists/ann-veronica-janssens/exhibition-view-of-hot-pink-turquoise-louisiana-museum-of-modern-art-denmark> (Accessed: 23.12.2024).

Давыдова, О.С. Материальность фотографического образа: поврежденные негативы, индексальность, тело зрителя / О.С. Давыдова // *Studia Culturae*. – 2018. – Вып. 4 (34). – С. 118–127.

Manchester E. Catherine Yass “Corridors” // Tate. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/yass-corridors-t07069> (Accessed: 02.02.2025)

Dekker, E. (2018). The Aesthetics of Silence: A Matter of Spatial Critique in the The Aesthetics of Silence: A Matter of Spatial Critique in the Works of Marcel Broodthaers. *Contemporary Aesthetics*. Vol. 16. [https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=liberalarts\\_contempaesthetics](https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=liberalarts_contempaesthetics) (Accessed: 25.12.2024).

Мофра, Ф. Неокитч / Ф. Мофра // *Художественный журнал*. – 2005. – № 60. – URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/677> (дата обращения: 15.11.2025).



Daria O. MARTYNOVA

| **The Materialization of the Borderline in photographs and installations by Ann Veronica Janssens and Catherine Yass** |

Daria O. MARTYNOVA

Saint Petersburg State University  
 7-9, Universitetskaya Embankment (Universitetskaya naberezhnaya), Saint Petersburg, 199034, Russian Federation  
 Senior Lecturer at the Institute of History  
 PhD (in Art Studies)  
 ORCID ID: 0000-0003-0426-6458  
 E-mail: d.o.martynova@gmail.com

## THE MATERIALIZATION OF THE BORDERLINE IN PHOTOGRAPHS AND INSTALLATIONS BY ANN VERONICA JANSSENS AND CATHERINE YASS

This article analyzes the concept of the borderline in the works of contemporary artists Ann Veronica Janssens and Catherine Yass. The focus of the study are the photographs and installations created by these artists, and the main topic is the relationship between the representational and non-representational, tangible and intangible elements in their works. Janssens's images will be compared to her installations, which create visual hallucinations for the viewer.

As a result of the analysis, it has been found that both Janssens and Yass use light in their installations and photographs to transform and explore space and how it is perceived by the viewer. They aim to challenge the ocular-centric nature of the visual medium and to utilize the possibilities of visual psychology to create a non-judgmental interaction with their audience. The light in her work becomes liminal, threshold, purifying, and the photographic documentation both manifests the

physicality of the subject in space and shows the destruction of their self within a foggy environment. Janssens' installations are based on the distribution of light and color in space, strong stroboscopic pulses that disturb vision and destroy objects. Photography acts as an index that captures the individual's identity and binds them to a specific location. In this context, the photo acts as a retina.

In the case of Catherine Yass, the physicality of photography is evident through the use of materials. Photography in her work acts as a kind of sculpture, changed either by the artist herself or the environment in which she places the image.

**Key words:** Ann Veronica Janssens, Catherine Yass, photography, materiality in visual culture, borderline in art, light installations, art of the twentieth century, visual communications.

97

### References

Dewey-Hagborg, H. Probably Chelsea. <https://deweyhagborg.com/projects/probably-chelsea>

van Gennep, A. (1960). *The rites of passage*. The University of Chicago Press.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Transaction Publishers.

Janssens, A. V. (2016, January 15). Illuminating the Masses. *AnOther*. <https://www.anothermag.com/art-photography/8215/ann-veronica-janssens-illuminating-the-masses>

Martin, C. (2016). Ann Veronica Janssens: yellowbluepink. *Lancet*, 15 (9): 908.

Pontégnie, A. (1999). Ann Veronica Janssens. Super-space. *ArtForum*, 38 (4): 156–157.

Anna Veronika Janssens. (2014). *Manifesta 10 = Manifesta 10. The European biennial of contemporary art: Evropejskaja biennale sovremennogo iskusstva*. Gosudarstvennyj Ermitazh: katalog. Fond "Jermitazh-XXI". (In Russian).

Janssens, A. V. *Mennour*. URL: <https://mennour.com/artists/ann-veronica-janssens/exhibition-view-of-hot-pink-turquoise-louisiana-museum-of-modern-art-denmark>



Daria O. MARTYNOVA

**| The Materialization of the Borderline in photographs and installations by Ann Veronica Janssens and Catherine Yass |**

Davydova, O. S. (2018). Material'nost' fotograficheskogo obraza: povrezhdennye negativy, indeksal'nost', telo zritelja [The materiality of the photographic image: damaged negatives, indexicity, the viewer's body]. *Studia Culturae*, 4 (34): 118–127. (In Russian).

Manchester, E. Catherine Yass “Corridors”. *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/yass-corridors-t07069>

Dekker, E. (2018). The Aesthetics of silence: A matter of spatial critique in the aesthetics of silence: A matter of spatial critique in the works of Marcel Broodthaers. *Contemporary Aesthetics*, 16: 8. [https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=liberalarts\\_contempaesthetics](https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=liberalarts_contempaesthetics)

Mofra, F. (2005). Neokitch [Neokitch]. *Hudozhestvennyj zhurnal*, 60. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/677> (In Russian).



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

Петрозаводский государственный университет  
185910, Российская Федерация, г. Петрозаводск, пр. Ленина, д. 33  
Институт филологии, Кафедра классической филологии, русской литературы и журналистики  
Кандидат филологических наук, доцент  
ORCID ID: 0000-0001-6593-5526  
E-mail: san19770@mail.ru

## «ГЕНИЙ ТВОРИТ, УМ ВООБРАЖАЕТ»: ВОПРОС О СООТНОШЕНИИ ПОНЯТИЙ ГЕНИЙ И УМ В РУССКОЙ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

В статье исследуется понятие *гений*. Заимствованное из античности в европейской теории литературы оно стало важным объектом осмысления как само по себе, так и через другие эстетические понятия. Так, французские просветители часто сопоставляли понятие *génie* (гений) с понятием *esprit* (ум / дух), тем самым объясняя природу гениальности и вдохновения. Цель статьи – на примере русских публикаций начала XIX в. выявить семантические трансформации понятия *гений* в контексте его сопоставления с понятием *ум*. В основу исследования положен сравнительно-сопоставительный метод, позволяющий определять семантические и типологические сближения в призме исторического изменения. В ходе исследования было обнаружено, что уже в начале XIX в. русские издатели проявляют интерес к теме гения, публикуя переводы французских статей, обращаясь к сравнению *гения* и *ума*. Переводные публикации, с одной стороны, актуализируют проблему перевода на русский язык понятий *génie* и *esprit*, сложных и многозначных во французском языке, а с другой, – инициируют у русских литераторов самостоятельное осмысление сущности гения через сопоставление его с понятием *ум*. Параллельно с переводными появляются оригинальные публикации, осмысливающие природу

Рубеж XVIII–XIX веков – важнейший этап в формировании национальной русской словесности. Именно в этот период во многом уже внешняя ориентация на европейскую традицию начинает претерпевать качественные изменения: западные образцы все ча-

творчества, в которых понятия гений и ум соседствуют и (видимо, по аналогии с французским языком) синонимически сближаются. Так, арахайсты пробуют найти русские эквиваленты заимствованию *гений*, используя в своих работах понятия *остроумие* и *высокий ум*. Однако большинство авторов, среди которых и приверженцы консервативных взглядов, употребляют *гений* как самостоятельное понятие. Уже с начала второго десятилетия *ум* и *гений* приобретают терминологическую самостоятельность, хотя и находятся в одном семантическом поле: русские теоретики, придерживающиеся разных идеологических принципов, пробуя определить природу гениальности, декларируют ее непосредственную связь с умом. По-разному определяя соотношение ума и гения, русские публицисты сходятся в одном: именно гений наделен творческой потенцией, в то время как ум – инструмент оценки как своего, так и чужого творчества.

**Ключевые слова:** гений, ум, литературный журнал, национальная литература, эстетическое понятие.

ще становятся не готовой для заимствования формой, а материалом для перенесения на русскую почву. По замечанию Т. Г. Мальчуковой, попытавшейся обобщить историко-теоретические концепции развития русской литературы в контексте европейских литератур и предше-



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

ствующей им греко-римской словесности, последние десятилетия XVIII века и несколько первых десятилетий века XIX стали особым периодом совмещения обеих установок: «осознанного традиционализма и осознанного новаторства»<sup>1</sup>. Это касается не только самой литературы, но и литературной мысли: критики, публицистики, эссеистики, теории литературы и искусства.

Один из способов определения идейно-художественных траекторий литературного процесса – выявление смысловых трансформаций базовых эстетических понятий<sup>2</sup>, к которым, без сомнения, относится понятие *гений*. Именно на рубеже XVIII–XIX вв. слово *гений*, заимствованное из античной традиции, начинает прирастать дополнительными смыслами и укрепляться в статусе идеологема<sup>3</sup>, активно входя в поэтический лексикон и становясь объектом литературоведческого осмысления. Показательно, например, что в первом толковом словаре русского языка – «Словаре Академии Российской» (1789–1794) – слово *гений* отсутствует, однако можно обнаружить понятие *ГЕНИЙ* в уже «Новом словотолкователе...» Н. Яновского, изданного в Санкт-Петербурге в 1803 г.: здесь помимо первоначального мифологического («дух добрый или злой») дается и новоевропейское значение – «природное остроумие, высочайший дар природы»<sup>4</sup>. Вместе с тем

художественное освоение понятия *гений* проходит более активно на литературной (чаще – поэтической) почве: оно разнообразно представлено в идиостиле многих авторов рубежа веков, о чем свидетельствуют этимологические и толковые словари<sup>5</sup>, современные словари поэтических образов<sup>6 7</sup>, а также имеющиеся в настоящее время словари поэтического языка отдельных авторов<sup>8</sup>.

Помимо поэтического освоения понятия *гений* русская словесность осмысливает его в идейно-эстетическом ключе. Это осмысление во многом ориентировано на европейскую практику, к концу XVIII в. накопившую различные трактовки *гения* в духе существующих философско-литературных течений. Трансляторами идейных поисков становятся интенсивно развивающиеся в это время журнальные издания. В связи с этим эволюция национальной литературной мысли наиболее наглядно просматривается в публицистике.

Объектом нашего интереса стали публикации российских литературных журналов, обращенные к теме *гения*. Из-за обилия мате-

ке встречающиеся иностранные речения и технические термины ... . – СПб: Тип. Академии Наук, 1803. – Ч. 1. – Стб. 566.

<sup>5</sup> См.: Бесолова, Ф. К. Лексема гений в словарях русского языка, художественных и публицистических текстах: первые фиксации и словоупотребления // Гуманитарные и юридические исследования. – 2018. – № 4. – С. 207–209.

<sup>6</sup> Иванова, Н. Н., Иванова, О. Е. Словарь языка поэзии: образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в. – М.: АСТ: Астрель: Русские словари: Транзит-книга, 2004. – С. 618.

<sup>7</sup> Павлович, Н. В. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII–XX веков. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – Т. 2. – С. 858.

<sup>8</sup> См. обзор словарей в: Опарина, Е. О. Словари языка русских поэтов XIX в. (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. – Сер. 6. Языкознание: Реферативный журнал. – 2018. – № 2. – С. 173–178.

<sup>1</sup> Мальчукова, Т. Г. Классицизм и неоклассицизм в поэзии А. С. Пушкина. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. – С. 16.

<sup>2</sup> Непременным условием утверждения научности понятия является его «общепризнанность и всеобщепотребительность» (Курилов, А. С. Литературоведение в России XVIII века. – М.: Наука, 1981 – С. 12).

<sup>3</sup> См.: Матюшова, М. П. Гений как эстетическая категория // Вестник РУДН. Серия: Философия. – 2012. – №2. – С. 56–66.

<sup>4</sup> Яновский, Н. М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: содержащий разные в русском языке



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

риала в рамках настоящей статьи мы сосредоточимся на сопоставлении *гения* и *ума*. Это примечательно тем, что, согласно Национальному корпусу русского языка, именно на первые два десятилетия XIX в. приходится рост употреблений слова *гений*<sup>9</sup>: за период с 1800 по 1825 гг. корпус фиксирует 92 художественных текста, содержащих 132 употребления лексемы *гений*; среди семантических ассоциаций самые частотные – *творение, создание, дарование*. Встречается только один пример семантического сближения *гения* с понятием *ум* (А.С. Пушкин: «Где верный ум, где гений мы найдем?»). Между тем семантические сближения и сопоставления *гения* и *ума* обнаружены нами во многих публицистических сочинениях этого периода: этот ракурс был заимствован русскими теоретиками литературы из европейского опыта и с течением времени приобрел собственное национальное наполнение.

Понятие *ум / дух (esprit)* наряду с понятием *гений* вводит в активный оборот французское Просвещение, системно подошедшее к осмыслению и научному определению ключевых понятий философии и культуры. Так, в знаменитой французской энциклопедии «Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers» (Энциклопедия, или толковый словарь наук, искусств и ремесел), 1751–1780 гг. представлены статьи «*Génie* (гений)» и «*Esprit* (ум/дух)», которые семантически пересекаются друг с другом. В «Предварительном рассуждении издателей» авторы энциклопедии в лице д'Аламбера определяют *гений (génie)*, *вкус (goût)* и *ум (esprit)* в качестве основных условий для создания истин-

ного произведения искусства, в котором находили бы отклик различные оттенки ощущений: «mais aussi ne faut-il pas espérer que ces nuances soient démêlées par un talent ordinaire. Saisies par l'homme de génie, sentries par l'homme de goût, aperçûes par l'homme d'esprit, elles sont perdues pour la multitude»<sup>10</sup>.

Определяя *ум / дух (esprit)* как понятие философское и литературное Вольтер, автор соответствующей статьи в «Encyclopédie...», отмечает его неясность (un de ces termes vagues), проистекающую из многозначности, и, в частности, сопоставляет с понятиями *гений* и *вкус*: «Il exprime autre chose que jugement, génie, goût, talent, pénétration, étendue, grace, finesse; & il doit tenir de tous ces mérites: on pourroit le définir, *raison ingénieuse*»<sup>11</sup> (курсив автора – А. С.)»<sup>12</sup>.

Рассмотренное в ракурсах различных наук (теология, химия, фармакология, геральдика) понятие *esprit* остается незавершенным в своих границах, так как представлено через со-

<sup>9</sup> Портрет слова «гений» // Национальный корпус русского языка ([ruscorpora.ru](https://ruscorpora.ru)). URL: <https://ruscorpora.ru/s/b6xON> (дата обращения: 02.03.2024)

<sup>10</sup> Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: Textedel'éditionde 1751. – Vol. 1. – P. XII. «...Не нужно надеяться, что эти оттенки могли бы быть открыты обыкновенным талантом. Улавливаемые гением, чувствуемые человеком вкуса, замечаемые человеком большого ума, они утеряны для толпы». – Пер. И. А. Шапиро. Русский перевод приводим по изданию: Философия в «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера / [Российская акад. наук, Ин-т философии ; отв. ред. и авт. вступ. ст. В. М. Богуславский]. – М.: Наука, 1994. – С. 143.

<sup>11</sup> «Оно (слово *esprit / ум – А. С.*) выражает нечто отличное, иное, чем гений, разумение, талант, вкус, пронизательность, общий охват, изящество или тонкость; однако нечто ото всех названных качеств ум должен иметь в себе; его можно определить как изобретательный ум» (Философия в «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера / [Российская акад. наук, Ин-т философии ; отв. ред. и авт. вступ. ст. В. М. Богуславский]. – М.: Наука, 1994. – С. 588).

<sup>12</sup> Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: Textedel'éditionde 1751. – Vol. 5. – P. 973.



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

вокупность входящих в него значений: «определяя дух/ум французские просветители не вычленили его сущностные коренные черты, а перечисляют элементы, которые он в себя включает»<sup>13</sup>. Более конкретно ум определяется в статье, посвященной вкусу (авторы – Монтескье, Вольтер, д'Аламбер). Прочитаем ее в переводе на русский язык с указанием французских важных терминов: «Об уме вообще. Ум (*l'esprit*) – это род, имеющий несколько видов: гениальность (*le génie*), здравый смысл (*le bon sens*), рассудительность (*le discernement*), справедливость (*la justesse*), талант (*le talent*), вкус (*le goût*). <...>Если ум в высшей степени своеобразен, его называют талантом; если он больше связан с неким утонченным наслаждением светских людей, его называют вкусом; если такая своеобразная вещь, как талант, присуща целому народу, ее называют духом (*esprit*), например, искусство войны и земледелия у римлян, охота у дикарей и т.д.»<sup>14</sup>.

Рассуждения французских просветителей, их последователей и оппонентов, проникают в российскую публицистику и переосмысливаются русскими теоретиками и практиками.

В контексте дискуссии о связи гения и вкуса интересна публикация в одном из первых номеров журнала «Московский Меркурий» (1803), издаваемого И. Мартыновым и позиционирующего себя журналом, адресованным, прежде всего, женской аудитории<sup>15</sup>. Обозна-

ченная как «перевод с французского» публикация называется «Об Уме и Вкусе» и является вольным переводом из Ж.-А. П. де Сегюра – автора трехтомника «О женщинах, их состоянии у различных народов и влиянии их на общественный порядок»<sup>16</sup>. В духе своего журнала, внешне ориентированного на социально активных и творческих женщин, Мартынов адаптирует философский материал под актуальную тематику – связывает проблему соотношения ума и вкуса в современном обществе с модой, нормами светских приличий. В конце рассуждений автор подходит к понятию гений, но не объясняет его, а иллюстрирует рядом примеров (Вольтер и Корнель, Аполлон Бельведерский и Лаокоон), демонстрирующих величие гения перед вкусом. Статью завершает утверждение в сентименталистском духе: «Чувство господствует... Рассудок преклоняет колена!...»<sup>17</sup>. Декларативный финал не только устанавливает принадлежность гения чувственной сфере, но и провозглашает его превосходство над разумом.

Семантические сближения понятий гений и ум, актуализированные просветителями во французском языке, создают трудности при попытке перевода этих понятий на русский язык. Так, с разницей в год в журналах «Патриот» (1804) и «Вестник Европы» (1805), придерживающихся прокарामзинских идейных позиций, вышли переводы публикации из французского журнала «La Décade philosophique, littéraire et politique» (1794–1807), популяризовавшего гуманистические ценности, респуб-

<sup>13</sup> Соломеин, А. Ю. О некоторых аспектах границы и структуры понятия «l'esprit» в философии истории Вольтера // *Credo New* [журнал]. – 2020. – № 3 (103). URL: <https://credo-new.ru/archives/2198> (дата обращения: 03.03.2024)

<sup>14</sup> Философия в «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера / [Российская акад. наук, Ин-т философии; отв. ред. и авт. вступ. ст. В. М. Богуславский]. – М.: Наука, 1994. – С. 130.

<sup>15</sup> Подробно гендерная проблематика журнала исследована в: Дементьева А. С. Литературная позиция журнала

П. И. Макарова «Московский Меркурий» (1803). Дисс. .... канд. филол. н.: 10.01.01. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006. – 136 с.

<sup>16</sup> Ségur, A. J. P. de. *Les femmes. Leur condition et leur influence dans l'ordre social chez différents peuples anciens et modernes*. Paris, Treuttelet Wurtz, 1803.

<sup>17</sup> Мартынов, И. Об уме и вкусе // *Московский Меркурий*. – 1803. – Ч. 1. Февраль. – С. 142.



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

ликанские идеи и философию просвещения<sup>18</sup>. Статья представляет собой описание разговора двух приятелей, один из которых, «холодный софист», транслирующий рациональный взгляд на жизнь, в частности, объясняет смысл слова *гений*. Приведем варианты перевода этого объяснения.

«Патриот»: «Мы согласились называть Гением способность творческого ума»<sup>19</sup>.

«Вестник Европы»: «Все согласились *способность творить* (курсив автора – А. С.) называть Гением»<sup>20</sup>.

Сугубо рационалистическая оценка, отказывающая человеку в праве именоваться Гением, отталкивается от понимания гения как творческой потенции, которая в полной мере свойственна только настоящему Творцу – Богу. Такое развитие мысли во многом обусловлено логикой французского языка, в котором *génie* обозначает «aptitude particulière, accompagnée d'une grande puissance créatrice dans une activité de l'esprit»<sup>21</sup>. Творческая способность (*génie*) рождается внутри более широкого явления – *esprit*. Таким образом, *ум* есть у всех, а *гений* – только у избранных. Перевод Измайлова, в по-

нятии *гений* соединяющий ум и творческие способности, близок французскому языку<sup>22</sup>. Анонимный перевод «Вестника Европы» демонстрирует укрепившуюся тенденцию, восходящую к И. Канту и йенским романтикам, напрямую связывать гений с творческим, созидательным началом<sup>23</sup>.

Интересный ракурс сопоставления *гения* и *ума* находим в переводной статье «Ум и гений», включенной в VII часть журнала «Цветник» за 1810 г. В качестве источника автор статьи, П. А. Никольский<sup>24</sup>, указывает французского писателя Л. А. ла Бомеля<sup>25</sup>, идейного оппонента Вольтера, замечая, что не смотря на некоторые его «заблуждения», переводимое сочинение содержит «много хороших мыслей»<sup>26</sup>.

<sup>18</sup> Подробный анализ издания см. в: Tiran André. Les idéologues, la Décade philosophique politique et littéraire et Jean-Baptiste Say // Journal of Interdisciplinary History of Ideas [Online]. – 2020. – № 17. – URL: <http://journals.openedition.org/jihi/1116> (дата обращения: 03.03.2024)

<sup>19</sup> Измайлов, В. Новый спор о вопросе старом // Патриот. – 1804. – Т. 1. – Кн. 3. – С. 72.

<sup>20</sup> Новый спор о старой задаче // Вестник Европы. – 1805. – Ч. 21. – № 9. – С. 26.

<sup>21</sup> Wartburg Walther von, et al. Französisches Etymologisches Wörterbuch [Le dictionnaire étymologique et historique du galloroman (français et dialectes d'oïl, francoprovençal, occitan, gascon)]. – Vol. 4. – Basel: Helbing und Lichtenhahn, 1952. – P. 105. URL: <https://lecteur-few.atilf.fr/index.php/page/view> (дата обращения: 03.03.2024) (Особые способности, сопровождаемые великой творческой силой в деятельности ума – перевод А. Скоропадской).

<sup>22</sup> Ср. толкование слова *гений* во французском языке в Русско-французском словаре Ф. И. Рейфа, вышедшем в свет в типографии Н. Греча в 1835 г.: «ГЕНИЙ (лат. genius), genie, talent de l'esprit, imagination (гений, талант ума, воображение)» (Рейф, Ф. И. Русско-французский словарь, в котором русские слова расположены по происхождению, или Этимологический лексикон русского языка... – Санкт-Петербург: тип. Н. Греча, 1835–1836. – Т. 1. – С. 168). Связь *genie* с умом утрачивается к концу XIX века, о чем свидетельствует, например, словарная статья в популярном издании Н. П. Макарова, где GENIE объясняется как «гений, дух, ангел || дарование, талант, склонность || свойство (языка), характер, дух (народа)» (Полный французско-русский словарь / сост. Н. П. Макаров. – Санкт-Петербург: Наследники Н.П.Макарова, 1904. – С. 527).

<sup>23</sup> См. об этом: Горохов, А. А. Учение о творчестве в раннем немецком романтизме // Вестник Воронежского государственного университета. – 2020. – № 3. – С. 13–22.

<sup>24</sup> Авторство в журнале не указано, но оно восстанавливается из Протоколов заседаний ВОЛСНХ за 1810 г.: Протоколы заседаний ВОЛСНХ за 1810 г. // Протоколы заседаний Вольного общества любителей словесности, наук и художеств: указатель. – 1810. – Д. 204. [сайт]. URL: <http://lib.pu.ru/rus/Volsnx/prot/prot10.html>. (дата обращения: 03.03.2024)

<sup>25</sup> L'Esprit, par M. de La Beaumelle, ouvrage posthume. Paris, an XI. 1802.

<sup>26</sup> Никольский, П. Ум и гений // Цветник. – 1810. – Ч. VII. – С. 215.



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

Русская публикация начинается с тезиса: «Гений творит: Ум воображает». Творческие потенции Гения обусловлены его непосредственной связью с Природой, Ум же, хоть и дается Природой, в большей степени зависит от культуры: он обогащается достижениями науки и искусства, и при создании собственных произведений подражает им. «Гений господствует в науках: искусства кажутся принадлежащими Уму»<sup>27</sup>. Вслед за Бомелем Никольский актуализирует творческую силу гения, но относит ее не к искусствам, а к науке. Искусства же, подчиненные больше уму (*esprit*), связаны с воображением и, следовательно, наполнены чувствами, эстетическими удовольствиями. Гений, делая открытия высоких истин и улавливая Мысль, удаляется от всего чувственного: «чем более обработан разум, тем менее чувствителен он к вещам, принадлежащим воображению»<sup>28</sup>. Гений чужд внешней красоте, поэтому украшательство речи (острословие) не является признаком гениальности, а «происходит от слабости нашего разума»<sup>29</sup>. Таким образом, становится явным различие между *гением* и *блистательностью / остроумием*: природная первооснова гения полна глубины, но лишена изящества, свойственного остроумию, а именно последнее, к сожалению автора статьи, ценится больше в современной ему словесности.

Особое внимание к понятию *гений* в русской литературной мысли было приковано в связи с распространением идей Ж. Ф. Лагарпа, чье многотомное издание «*Lycée, ou Cours de la littérature ancienne et moderne*» (1799–1805) имело огромную популярность в России начала XIX в. Во введении к своему труду французский теоретик подробно останавливается на по-

нятии *génie / гений*, критикуя, в частности, его абстрактность, неясность и неопределенность. *Esprit / ум* Лагарпа называет одним из признаков гения: «*mot de génie, qui dans l'usage universel désigne aujourd'hui la plus grande supériorité en fait d'esprit et de talent*»<sup>30</sup>. Русские переводы «*Lycée...*»<sup>31</sup> иллюстрируют стремление переводчиков максимально точно передать понимание Лагарпом слова *génie / гений* (являющегося для французского языка заимствованием) и подобрать для него наиболее точный эквивалент. Так, П. Карабанов, переведивший по заданию Российской Академии первый том «*Ликей*», в предварительных замечаниях оговаривает следующее: «Слово *гений* в сем введении остается без перевода для того, что употребление одного рассматривается во французской словесности и тем самым открываются разные его знаменования»<sup>32</sup>. Причина такого переводческого подхода подкреплена позицией самого Лагарпа, рассуждающего о французском понятии *génie* следующим образом: «...наиболее соответствующее оному Греческое или Латинское *vous, ingenium*, выражает только ум, разумение во всех оного смыслах, а не изъясняет, как сие видно, нашего понятия»<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> La Harpe J.-F. de. *Lycée, ou, Cours de littérature ancienne et moderne*. – Paris: Didier, Libraire-Editeur, 1834. – V. 1. – P. VI. (Слово *гений*, которое во всеобщем употреблении сегодня обозначает величайшее фактическое превосходство ума и таланта. Перевод А. Скоропадской).

<sup>31</sup> Подробно об истории переводов см.: Кочеткова, Н. Д. Перевод книги Ж.-Ф. Лагарпа «*Ликей, или круг словесности древней и новой*», осуществленный российской академией // Чтения Отдела русской литературы XVIII века. – 2009. – № 5. – С. 132–140.

<sup>32</sup> *Ликей, или Круг словесности древней и новой*. Сочинение И. Ф. Лагарпа. Ч. 1. Переведенная Императорской Российской академией членом Петром Карабановым, и оною Академиею изданная. В Санкт-Петербурге: В типографии В. Плавильщикова, 1810. С. I–II.

<sup>33</sup> Там же. С. XXXVII.

<sup>27</sup> Там же. С. 223.

<sup>28</sup> Там же. С. 225.

<sup>29</sup> Там же. С. 226.



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

А. Шишков, за два года до издания перевода Карабанова опубликовавший собственный перевод двух глав из «Лицея», в своих теоретических изысканиях ориентировался на критическое отношение Лагарпа к французскому языку и в русле выбранной переводческой стратегии старался всем приводимым в французском трактате терминам подобрать славянские эквиваленты, ни разу не используя, например, слово *гений*. Так, в комментарии к своему переводу Шишков отмечает: «сколько найдем мы в них (переводах – А. С.) безобразия, которое привыкшие к чужому и не вникающие в свой язык писатели начинают называть *вкусом* и *остроумием* (курсив автора – А. С.)»<sup>34</sup>. Вслед за Лагарпом, различавшим и критически осмысливавшим понятия *génie / гений* и *gout / вкус* (во введении к «Lucsee...» понятийная связка *génie – gout* встречается более двадцати раз) и объяснявшим *génie* в том числе через *esprit*, Шишков делает своеобразную смысловую выжимку, выводя понятие *остроумие*.

Переводные публикации подготовили споры о природе гениального на русской почве. Так, понятие *гений* активно входит в понятийный аппарат отечественных теоретиков литературы. Наиболее ярким примером кажется использование понятия традиционалистами, достаточно критично относящимися к иностранным словам в русском языке.

В качестве иллюстрации приведем выдержку из фундаментальной статьи Г. Р. Державина «Рассуждения о лирической поэзии», вошедшей в первые номера печатного органа архаистов – «Чтений в Беседе любителей русского слова»: «Вкус есть судия и указатель приличия, любитель изящности, провозглаша-

<sup>34</sup> Шишков, А. С. Перевод двух статей из Лагарпа с примечаниями переводчика. – Санкт-Петербург: Морская типография, 1808. – С. IX–X.

тель в рассуждении чувств красоты, а в рассуждении разума истины. – О нем, как о счастье (фортуна), как о сострастии (симпатии), как о вышнем уме (Гении), говорить много можно, а определить его с ясностью, для всех понятною, едва ли кто возьмется»<sup>35</sup>. Используемые Державиным двойные номинации (*счастье / фортуна*, *сострастие / симпатия* и т.д.), с одной стороны, свидетельствуют о намерении автора продемонстрировать терминологический потенциал русского языка («все поэтологические понятия выразить русскими словами»<sup>36</sup>, а с другой – показывают иноязычный источник термина. Однако относительно пары (*высокий*) *ум / гений* даже в рамках «Рассуждения...» оставаться на позициях следования только русским номинациям у Державина не получается: так, говоря о видах вдохновения, автор, в частности, замечает: «оно может быть у всякого свое и по временам отличное <...> по настроению лиры, или по наитию Гения»<sup>37</sup>. Слово *гений* у Державина всегда соотносится с вдохновением – непременным условием любого творчества, а не только высокого искусства<sup>38</sup>.

Сопоставление *гения* и *ума* ложится в основу ряда статей А. Ф. Мерзлякова, опубликованных в разделе «Изящные искусства, науки и литература» «Вестника Европы». Исследуя природу творческого (и уже – поэтического) акта в русле классицистической эстетики, Мерзляков пытается разобраться в сущности

<sup>35</sup> Державин, Г. Р. Рассуждения о лирической поэзии // Чтение в беседе любителей русского слова. – 1811. – Кн. 2. – С. 99–100.

<sup>36</sup> Махов, А. Е. Державинская теория лирики в европейском контексте // Литературоведческий журнал. – 2016. – № 39. – С. 15.

<sup>37</sup> Державин Г. Р. Рассуждения о лирической поэзии // Чтение в беседе любителей русского слова. – 1811. – Кн. 2. – С. 17.

<sup>38</sup> Там же. С. 16–17.



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

поэтической одаренности и замечает следующее: «Итак ум глубокий, дальновидный столь же много свойствен поэту, как философу, историку и оратору»<sup>39</sup>. Ум, по мнению исследователя, «есть глаз гения; воображение и чувство – его крылья»<sup>40</sup>. Среди всех перечисленных способностей, свойственных гению, «ум везде действует»<sup>41</sup>. Подробно описывая и разъясняя таланты стихотворца в одноименной статье, Мерзляков приходит к выводу, который в журнальной публикации выделяется курсивом и абзацными отступами:

*«Искусство мыслить ключ к искусству сочинять»*<sup>42</sup>.

Продолжая свои изыскания в статье «О гении, об изучении поэта, о высоком и прекрасном», напечатанной в следующем номере «Вестника Европы», Мерзляков также тесно связывает понятие гения с понятием ума: «Он (гений – А. С.) не означает особенной, одной какой-нибудь способности ума; но заключает их все»<sup>43</sup>. Развиваемые Мерзляковым классицистические установки, тем не менее, подвергаются влиянию сентиментализма и романтизма<sup>44</sup>, что, отчасти, сказывается и на определении гения: «Гений есть как бы некое вдохновение частое, но временное»<sup>45</sup>. Таким образом, по Мерзлякову, ум есть один из талантов гения, а

сам гений – творческое начало, обусловленное природой и проявляющееся в чувстве вдохновения.

Понимание гениальности, как только творческого начала, оторванного от мысли, подвергается ироническому осмеянию в публикации «Листки, вырванные из Парнасских ведомостей», принадлежащей перу кн. В. Ф. Одоевского и напечатанной в первой книжке журнала «Мнемозина» (1824). Аллегорическая сатира автора направлена на затхлую атмосферу «пресмыкательства перед литературными знаменитостями»<sup>46</sup> в современных ему литературных кругах и на порочную практику «раздавать дипломы на звание “гениев”»<sup>47</sup>. Одоевский создает следующее определение Гения: «Гений (здесь и далее курсив автора – А. С.) есть человек, одаренный чем-то *необыкновенным, неизъяснимым, новым*; для того, чтобы быть *Гением*, не требуется ни обширных познаний, ни ума высокого; потребно только чтобы он всем от других был отличен»<sup>48</sup>. Любопытно, что Одоевский гротескно высмеивает не понятие гения вообще, а его однобокое понимание современным обществом, которое в качестве главных признаков гениальности видит новизну и неординарность, но никак не внутреннюю глубину (умственную и духовную).

Интересно сопоставление гения и ума в публикации С. П. Шевырева «Разговор о возможности найти единый закон для изящного», вошедшей в первую часть «Московского вестника». Построенная как беседа двух товарищей, Евгения и Лициния, статья явно обыгрывает

<sup>39</sup> Мерзляков, А. О талантах стихотворца // Вестник Европы. – 1812. – Ч. 65. – № 19–20. – С. 235.

<sup>40</sup> Там же. С. 207.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Там же. С. 237.

<sup>43</sup> Мерзляков, А. О гении, об изучении поэта, о высоком и прекрасном // Вестник Европы. – 1812. – Ч. 65. – № 21–22. – С. 30.

<sup>44</sup> См. об этой особенности метода Мерзлякова: Косякова, С. А. А. Ф. Мерзляков – исследователь литературы и поэт: автореф. дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. – Тамбов, 1995. – С. 7.

<sup>45</sup> Мерзляков, А. О гении, об изучении поэта, о высоком и прекрасном // Вестник Европы. – 1812. – Ч. 65. – № 21–22. – С. 31.

<sup>46</sup> Константинов, М. К. О принадлежности Рылееву рецензии на «Мнемозину» // Литературное наследство. – Т. 59: Декабристы-литераторы. I. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 278.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Одоевский, В. Листки, вырванные из Парнасских Ведомостей // Мнемозина. – 1824. – Ч. 1. – С. 179.



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

жанр платоновского диалога: основная цель приводимой беседы – найти единый эстетический закон. Евгений, в частности, так наставляет своего друга: «Если человек силою своего гения и фантазии может творить, то силою разума самопознающего может открыть закон, по которому он творит»<sup>49</sup>. Отстаивая «рационалистическую сущность эстетики»<sup>50</sup>, герой, являющийся alter ego автора, относит творческие потенции гениальности к природной, внечеловеческой, стихии, а ум определяет как имеющийся у человека инструмент познания природы творчества.

Подтверждением окончательного вхождения слова *гений* в философско-эстетическое понятийное поле русского языка может служить появление статьи «Гений» в «Энциклопедическом лексиконе» А. Плюшара. Статья была включена в 14 том (1838 г.) «Лексикона», а затем продублирована в журнале «Библиотека для чтения» О. И. Сенковского. Участие Сенковского в издании «Лексикона», в котором он отвечал, в том числе, за древнюю и новую историю<sup>51</sup>, а также авторитарный стиль его редакторства в «Библиотеке для чтения»<sup>52</sup> позволяют предположить его авторство статьи. Начав с экскурса в историю появления понятия в ан-

тичности и трансформаций его понимания в последующие эпохи, Сенковский останавливается на развернутом объяснении природы гениальности, указывая, в частности: «способность быстро обнимать дело и, силою хорошо развитого, неиспорченного, неискривленного ума, угадывать остальное, составляет именно то, что нынче называют Гением»<sup>53</sup>. Критикуя романтическую, мистическую трактовку *гения* как способности к наивысшему вдохновению и угадыванию неизвестного, Сенковский первой «ступенью» гения называет здравый смысл и декларирует рационалистическое понимание его сущности: «Для того чтобы душа могла действовать в полной силе своего божественного начала, чтобы она могла проявлять своей дальновидностью, своим творчеством, совершенною верностью своих соображений, свойства мирового Разума, из которого она проистекает, ей должно обитать в самой совершенной, сильной, здоровой, *чисто-оделанной* (курсив автора – А. С.), нигде не расстроенной организации, владеть самыми отличными органами <...>. В чьей голове, в чьем теле <...> случится это редкое совершенство внутреннего устройства, там и проявляется ум беспредельно выше обыкновенного человеческого. Это и есть всеобъемлющий Гений»<sup>54</sup>.

Приведенные примеры демонстрируют устойчивую смысловую связь понятий *гений* и *ум* в русской литературной мысли первых десятилетий XIX в. Во многом эта связь заложена европейской (в первую очередь – французской) традицией, в которой *гений* и *ум* в силу своего лексического значения принадлежат общему семантическому полю: во французской теории искусства понятие *génie* зачастую неразрывно

<sup>49</sup> Шевырев, С. П. Разговор о возможности найти единый закон для изящного // Московский вестник. – 1827. – Ч. 1. – С. 47.

<sup>50</sup> Лаппо-Данилевский, К. Ю. Шевырев и Винкельман (статья первая) // Русская литература. – 2002. – № 2. – С. 5.

<sup>51</sup> Лучинский, Ю. В. «Энциклопедический лексикон» Плюшара: специфика цензурных ограничений. Часть первая // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. – Филологические науки. – 2022. – № 2. – С. 87.

<sup>52</sup> Самсонова, Н. А. Особенности редакционно-издательской политики журнала «Библиотека для чтения» в «смирдинский период» (1834–1848 гг.) // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2015. – №1 (9). – С. 61.

<sup>53</sup> Энциклопедический лексикон: в 17 тт. – Санкт-Петербург: в тип. А. Плюшара, 1835–1841. – Т. 4. – С. 18.

<sup>54</sup> Там же. С. 19.



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

связывалось с понятием *esprit* / ум. Видимо этим объясняются попытки на русской почве явному заимствованию *гений* подобрать русский эквивалент с корнем -ум-: *высокий ум* (Державин), *остроумие* (Шишков). Однако подобный подход не закрепился. *Гений* уверенно входит в понятийный дискурс русского языка и становится самостоятельным понятием. Русские теоретики искусства сосредотачиваются на определении связи между умом и гением. Единогласно признавая ум и гениальность даром природы, литераторы по-разному соотносят эти понятия. Так, ум может трактоваться как свойство гения (Мерзляков), а гений – как свойство ума (Сенковский). Семантическая составляющая французского *esprit* – дух подкрепляет еще один ракурс трактовки *гения* – как наивысшего вдохновения, внешней силы, которая не подвластна воле человека (Державин, Мерзляков, Одоевский, Шевырев). Продолжением этой линии рассуждения станет романтическая теория *безумия* гения (гений и безумство), требующая, однако, отдельного рассмотрения. Все приведенные в статье попытки осмысления *гения* объединяет одна общая установка: именно гений наделяется творческой потенциальностью, в то время как ум – инструмент восприятия, оценки творчества как своего, так и чужого.

### Список литературы

Мальчукова, Т. Г. Классицизм и неоклассицизм в поэзии А. С. Пушкина. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. – 336 с.

Курилов, А. С. Литературоведение в России XVIII века. – М.: Наука, 1981. – 264 с.

Матюшова М. П. Гений как эстетическая категория // Вестник РУДН. Серия: Философия. – 2012. – № 2. – С. 56–66.

Яновский Н. М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: содержащий разные в россий-

ском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины. – СПб: Тип. Академии Наук, 1803. – Ч. 1. – 868 стб.

Бесолова, Ф. К. Лексема *гений* в словарях русского языка, художественных и публицистических текстах: первые фиксации и словоупотребления // Гуманитарные и юридические исследования. – 2018. – №. 4. – С. 207–214.

Иванова, Н. Н., Иванова, О. Е. Словарь языка поэзии: образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в. – М.: АСТ: Астрель: Русские словари: Транзит-книга, 2004. – 666 с.

Павлович, Н. В. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII—XX веков. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – Т. 1–2.

Опарина, Е. О. Словари языка русских поэтов XIX В. (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6, Языкознание: Реферативный журнал. – 2018. – № 2. – С. 173–178.

Соломеин, А. Ю. О некоторых аспектах границы и структуры понятия «l'esprit» в философии истории Вольтера // Credo New [журнал]. – 2020. – № 3 (103). URL: <https://credo-new.ru/archives/2198> (дата обращения: 01.11.2023).

Дементьева А. С. Литературная позиция журнала П. И. Макарова «Московский Меркурий» (1803). Дисс. .... канд. филол. н.: 10.01.01. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2006. – 136 с.

Tiran André. Les idéologues, la *Décade philosophique politique et littéraire* et Jean-Baptiste Say // Journal of Interdisciplinary History of Ideas [Online]. 2020. No. 17. URL: <http://journals.openedition.org/jihi/1116> (Accessed: 01.11.2023).

Wartburg Walther von, et al. Französisches Etymologisches Wörterbuch [Le dictionnaire étymologique et historique du galloroman (français et dialectes d'oïl, francoprovençal, occitan, gascon)]. Vol. 4. Basel: Helbing und Lichtenhahn, 1952, 855 p. [online]. In: <https://lecteur-few.atilf.fr/index.php/page/view> (Accessed: 03.03.2024)

Рейф, Ф. И. Русско-французский словарь, в котором русские слова расположены по происхождению, или Этимологический лексикон русского языка... –



Анна Александровна СКОРОПАДСКАЯ

| «Гений творит, ум воображает»: вопрос о соотношении понятий гений и ум в русской публицистической мысли первой половины XIX в. |

Санкт-Петербург: тип. Н. Греча, 1835-1836. – Т. 1. – 648 с.

Полный французско-русский словарь / сост. Н. П. Макаров. – Санкт-Петербург: Наследники Н. П. Макарова, 1904. – 1150 с.

Горохов, А. А. Учение о творчестве в раннем немецком романтизме // Вестник Воронежского государственного университета. – 2020. – № 3. – С. 13–22.

Протоколы заседаний ВОЛСНХ за 1810 г. // Протоколы заседаний Вольного общества любителей словесности, наук и художеств: указатель. – 1810. – Д. 204. [сайт]. URL: <http://lib.pu.ru/rus/Volsnx/prot/prot10.html> (дата обращения: 01.11.2023)

Кочеткова, Н. Д. Перевод книги Ж.-Ф. Лагарпа «Лицей, или круг словесности древней и новой», осуществленный российской академией // Чтения Отдела русской литературы XVIII века. – 2009. – № 5. – С. 132–140.

Махов, А. Е. Державинская теория лирики в европейском контексте // Литературоведческий журнал. – 2016. – №39. – С. 7–31.

Косякова, С. А. А. Ф. Мерзляков – исследователь литературы и поэт: автореф. дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. – Тамбов, 1995. – 20 с.

Константинов, М. К. О принадлежности Рылееву рецензии на «Мнемозину» // Литературное наследство. – Т. 59: Декабристы-литераторы. I. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 273–284.

Лаппо-Данилевский, К. Ю. Шевырев и Винкельман (статья первая) // Русская литература. – 2002. – № 2. – С. 3–27.

Лучинский, Ю. В. «Энциклопедический лексикон» Плюшара: специфика цензурных ограничений. Часть первая // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2022. – № 2. – С. 83–89.

Самсонова, Н. А. Особенности редакционно-издательской политики журнала «Библиотека для чтения» в «смирдинский период» (1834–1848 гг.) // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2015. – №1 (9). – С. 56–63.



Anna A. SKOROPADSKAYA

## | "Genius Creates, Mind Imagines": The Question of the Relation Between the Concepts of Genius and Mind in Russian Journalism of the First Half of the XIX Century |

Anna A. SKOROPADSKAYA

Petrozavodsk State University  
 33 Lenin St, 185910 Petrozavodsk, Russian Federation  
 Associate Professor of the Institute of Philology  
 PhD (in Philology)  
 ORCID ID: 0000-0001- 6593-5526  
 E-mail: san19770@mail.ru

**"GENIUS CREATES, MIND IMAGINES": THE QUESTION OF THE RELATION BETWEEN  
 THE CONCEPTS OF GENIUS AND MIND IN RUSSIAN JOURNALISM  
 OF THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY**

The article explores the concept *genius*. Borrowed from antiquity, it has become an important object of comprehension in the European theory of literature, both by itself and through other aesthetic concepts. For example, French enlighteners often compared the concept of *génie* (genius) with the concept of *esprit* (mind/spirit), thereby explaining the nature of genius and inspiration. The purpose of the article is to identify semantic transformations of the concept *genius* in the context of its comparison with the concept *mind* using the example of Russian publications. The research is based on a comparative-comparative method that allows determining semantic and typological convergence in the prism of historical change. In parallel with the translated ones, original publications appear that comprehend the nature of creativity, in which the concepts *genius* and *mind* are adjacent and (apparently, by analogy with the French language) synonymously converge. For example, archaists are trying to find Russian equivalents to the borrowing *genius*, using the concepts *wit* and *high intelligence* in their works. However, most authors, including adherents of conservative views use *genius* as

an independent concept. Since the beginning of the second decade, the mind and genius have acquired terminological independence, although they are in the same semantic field: Russian theorists who adhere to different ideological principles, trying to determine the nature of genius, declare its direct connection with the mind. The study revealed that already at the beginning of the XIX century Russian publishers showed interest in the topic of genius, publishing translations of French articles referring to the comparison of *genius* and *mind*. Translated publications, on the one hand, actualize the problem of translating into Russian the complex and polysemantic French concepts of *génie* and *esprit*, and on the other hand, they initiate independent comprehension by Russian writers of the essence of genius through comparing it with the concept of mind. Defining the relationship of mind and genius in different ways, Russian publicists agree on one thing: it is genius that is endowed with creative potency, while the mind is an instrument for evaluating creativity both of its own and someone else's.

**Keywords:** genius, mind, literary magazine, national literature, aesthetic concept.

## References

- Mal'chukova, T. G. (2012) *Klassitsizm i neoklassitsizm v poezii A. S. Pushkina* [Classicism and neoclassicism in the poetry of A. S. Pushkin]. Petrozavodsk: PetrSU Publishing House (In Russian)
- Kurilov, A. S. (1981) *Literaturovedeniye v Rossii XVIII veka* [Literary studies in Russia in the 18th century]. Moscow: Science (In Russian)

Matyushova, M. P. (2012) Geniy kak esteticheskaya kategoriya [Genius as an aesthetic category]. *Vestnik RUDN. Seriya: Filosofiya*, 2, 56–66. (In Russian)

Besolova, F. K. (2018) Leksema geniy v slovaryakh russkogo yazyka, khudozhestvennykh i publitsisticheskikh tekstakh: pervyye fiksatsii i slovopotrebleniye [The lexeme genius in Russian language dictionaries, literary and journalistic texts: first fixations and word



Anna A. SKOROPADSKAYA

## | "Genius Creates, Mind Imagines": The Question of the Relation Between the Concepts of Genius and Mind in Russian Journalism of the First Half of the XIX Century |

usage]. *Gumanitarnyye i yuridicheskiye issledovaniya*, 4, 207–214. (In Russian)

Ivanova, N.N., Ivanova, O.Ye. (2004) *Slovar' yazyka poezii: obraznyy arsenal russkoy liriki kontsa XVIII – nachala XX v.* [Dictionary of the language of poetry: figurative arsenal of Russian lyric poetry of the late 18th – early 20th centuries]. Moscow: ACT: Astrel': Russkiye slovari: Transit-kniga (In Russian)

Pavlovich, N. V. (1999) *Slovar' poeticheskikh obrazov: na materiale russkoy khudozhestvennoy literatury XVIII–XX vekov* [Dictionary of poetic images: based on the material of Russian fiction of the 18th–20th centuries]. Moscow, Editorial URSS, (Vol. 1–2). (In Russian)

Oparina, Ye. O. (2018) *Slovari yazyka russkikh poetov XIX V. (obzor)* [Dictionaries of the language of Russian poets of the 19th century (review)]. *Sotsial'nyye i gumanitarnyye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 6, Yazykoznanie: Referativnyy zhurnal*, 2, 173–178. (In Russian)

Solomein, A. Yu. (2020) O nekotorykh aspektakh granitsy i struktury ponyatiya "l'esprit" v filosofii istorii Vol'tera [On some aspects of the border and structure of the concept "l'esprit" in Voltaire's philosophy of history]. *Credo New* [magazine], 3 (103). URL: <https://credo-new.ru/archives/2198> (Accessed: 01.11.2023). (In Russian)

Demytyeva, A. S. (2006) Literaturnaya pozitsiya zhurnala P. I. Makarova "Moskovskiy Merkurii" (1803) [Literary position of P. I. Makarov's magazine "Moscow Mercury" (1803)]. Candidate's thesis, Moscow (In Russian)

Tiran, André (2020) Les idéologues, la *Décade philosophique politique et littéraire* et Jean-Baptiste Say. *Journal of Interdisciplinary History of Ideas* [Online], 17. URL: <http://journals.openedition.org/jihi/1116> (Accessed: 03.03.2024). (In Fr.)

Wartburg, Walther von, et al. (1952) *Französisches Etymologisches Wörterbuch* [Le dictionnaire étymologique historique du galloroman (français et dialectes d'oïl, francoprovençal, occitan, gascon)]. Basel: Helbing und Lichtenhahn. (Vol. 4). [website]. URL: <https://lecteur-few.atilf.fr/index.php/page/view> (Accessed: 03.03.2024). (In Fr.)

Kochetkova, N. D. (2009) *Perevod knigi ZH.-F. Lagarpa "Likey, ili krug slovesnosti drevney i novoy"*, osushchestvlenyy rossiyskoy akademiyei [Translation of the book by J.-F. Laharpe "Lyceum, or the circle of ancient and modern literature", carried out by the Russian Academy]. *Chteniya Otdela russkoy literatury XVIII veka*, 5, 132–140. (In Russian)

Makhov, A. Ye. (2026) *Derzhavinskaya teoriya liriki v yevropeyskom kontekste* [Derzhavin's theory of lyrics in the European context]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 39, 7–31. (In Russian)

Kosyakova, S. A. (1995) *A. F. Merzlyakov – issledovatel' literatury i poet* [A. F. Merzlyakov – literature researcher and poet]. Extended abstract of candidate's thesis. Tambov. (In Russian)

Konstantinov, M. K. (1954) O prinadlezhnosti Ryleyevu retsenzii na "Mnemosinu" [About Ryleev's review of "Mnemosyne"]. *Literaturnoye nasledstvo. Vol. 59: Dekabristy-literaturnoye*. Moscow, Publishing House of the USSR Academy of Sciences. (In Russian)

Lappo-Danilevskiy, K. (2002) YU. Shevyrev i Winkel'man (stat'ya pervaya) [Shevyrev and Winkelman (article one)]. *Russkaya literatura*, 2, 3–27. (In Russian)

Luchinskiy, YU. V. (2022) "Entsiklopedicheskiy leksikon" Plyushara: spetsifika tsenzurnykh ogranicheniy. Chast' pervay [“Encyclopedic Lexicon” by Plushar: the specifics of censorship restrictions. Part one]. *Uchenyye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Filologicheskiye nauki*, 2, 83–89. (In Russian)

Samsonova, N. A. (2015) Osobennosti redaktsionno-izdatel'skoy politiki zhurnala "Biblioteka dlya chteniya" v "smirdinskiy period" (1834-1848 gg.) [Features of the editorial and publishing policy of the magazine "Library for Reading" in the "Smirda period" (1834-1848)]. *Mirovaya literatura na perekrest'ye kul'tur i tsivilizatsiy*, 1 (9), 56–63. (In Russian).



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве  
Максимилиана Волошина |

Сергей Владимирович ПАХОМОВ

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена  
197046 Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Малая Посадская, 26

Институт философии человека

Доцент кафедры философской антропологии и истории философии

Кандидат философских наук, доцент

ORCID 0000-0001-5263-2526

E-mail: sarga68@mail.ru

## «ЭТО ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНО»: РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА\*

Целью настоящей статьи является рецепция и интерпретация поэтом Максимилианом Волошиным образов, понятий, мифологем, сюжетов индийской духовной культуры. Эта область еще недостаточно разработана в науке. Восприятие Индии Волошиным менялось в течение его жизни, оно не было однородным. Несколько раз Волошин собирался отправиться на Восток, в том числе в Индию, однако этим планам не суждено было сбыться. Вместо Индии он оказался на Западе, в Париже, где погрузился в изучение различных учений, включая те, что были связаны с Индией (например, в буддизм). На восприятие Индии, которой Волошин интересовался с ранней юности, наложились три фактора: идущий с древнерусской литературы привлекательный образ «праведной страны»; романтическое противопоставление «чудесной Индии» «бездушному Востоку»; наконец, теософско-антропософская интерпретация Индии как центра эзотерической мудрости, страны, где живут «посвященные». Статья рассматривает особое влияние теософии и антропософии Р. Штайнера на мировоззрение Волошина. В статье также подробно анализируется интерпретация Во-

лошиным таких индийских понятий, как «дхарма», «карма», «реинкарнация». Отдельное место отводится «Бхагавадгите» как книге, которая из всей индийской литературы оказала наибольшее влияние на поэта. Хотя в целом Индия и не была в фокусе интересов М. Волошина на протяжении всей жизни, все же она сыграла важную роль в период его становления как поэта и духовного искателя на раннем этапе творческой карьеры. Волошин использует индийские понятия, образы, притчи, легенды для осмысления собственной жизни, размышления над судьбами России и всего мира, пытается обнаружить в индийской традиции нечто родное, свое, творчески трансформируя индийскую тематику.

**Ключевые слова:** Волошин, Восток, Запад, Россия, Индия, культура, философия, теософия, антропософия, Блаватская, Штайнер, буддизм, карма, дхарма, «Бхагавадгита».

\* Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда, проект № 23-28-01093.

### Вместо введения: волошинские грезы об Индии

Настоящая статья посвящена анализу восприятия и истолкования крупным русским поэтом Максимилианом Волошиным (1877–1932) индийских идей, образов, мифологем, сюжетов. Несмотря на то, что различные аспек-

ты темы «Волошин и Восток» в последние десятилетия в той или иной мере изучаются отечественной и мировой наукой<sup>1</sup>, она по-

<sup>1</sup> См., например: Смирнов, И.С. «Все видеть, все понять...» (Запад и Восток Максимилиана Волошина) // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – Вып. 2. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. – С. 170–188; Грякалова, Н.Ю. Война на Востоке и кризис европейских ценностей (евро-азиатский маршрут



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

прежнему является перспективным полем для исследований, в том числе и потому, что индийский «сектор» этого поля все еще остается настоящей terra incognita. Полноценные научные исследования, касающиеся воззрений Волошина на Индию, отсутствуют. В этой связи наша статья представляет собой вклад в заполнение этой лакуны.

Восприятие Волошиным Индии не было однородным в течение его творческой жизни: оно меняло свою окраску, направленность и интенсивность, то ослабевая, то усиливаясь в разные периоды времени. Хотя в творчестве Волошина (будь ли то его стихотворения, статьи, автобиографии, дневники или письма) Индия не дана как единый, цельный образ, – он дробится на различные, порой слабо связанные друг с другом элементы, – тем не менее, их можно реконструировать и собрать в нечто целостное на основе сочинений самого поэта. Индия представлена здесь прежде всего как страна древнего знания, мудрости, богатой культуры, позитивно влияющей и на Запад, и на Россию. Поэт обращается к индийской теме при осмыслении

эпизодов собственной жизни и жизни других людей, а также в русле размышления о народах, странах, континентах, мире в целом, ищет глубинные родственные связи между индийским образно-символическим строем и его аналогом в западной культуре.

Различные представления об Индии складываются на Руси еще с домонгольских времен. В некоторых переводных произведениях древнерусской литературы («Сказание об Индийском царстве», «Слово о рахманах») описывалась труднодоступная и экзотичная страна, манящая своими сокровищами, пряностями и диковинными обитателями. Упоминались в них и праведные люди, которые живут счастливо и спокойно, не зная бед, словно в земном раю, чего порой так не хватало в реальной жизни простому русскому человеку. В этой стране, «Гиндустане», правит великий христианский царь Иоанн, могущественный, щедрый, благочестивый и мудрый, внимательно следящий за тем, чтобы не было в ней ни преступности, ни болезней, ни ересей. Е. В. Фисковец замечает, что «Индия в древнерусской литературе – земной рай, изобилующий драгоценностями и с идеальным социальным строем, восхищающий не только бесчисленными богатствами, но и духовным образом жизни индийцев»<sup>2</sup>.

Этот «волшебный» образ Индии вдохновлял русских интеллектуалов в течение многих столетий. В период Серебряного века русской культуры он вспыхнул с новой силой. Обращение, и порой довольно частое, к индийским образам и мотивам прослеживается в творчестве А. Блока, К. Бальмонта, Н. Клюева, Н. Гумилева и многих других мастеров пера. Намеренно или нет, они следовали древнерус-

Максимилиана Волошина) // Русская литература. – 2004. – №3. – С. 29–39; Пинаев, С.И. Ориентализм в творчестве М. А. Волошина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Литературоведение. Журналистика». – 2012. – №4. С. 36–43; Koltsova, D. Maximilian Voloshin's Japanese Print Collection in the Context of European Orientalism // Journal of Education Culture and Society. – 2013. – N. 2. – P. 316–324; Бернюкевич, Т.В. Буддизм в судьбе и творчестве М. Волошина: «моя первая религиозная ступень» // Ученые записки ЗабГУ. Культурология. – 2015. – № 4(63). – С. 77–85; Шунейко, А.А., Чибисова, О.В. Поэтическое наследие Максимилиана Волошина и буддизм // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2018. – №4 (32). – С. 156–163; Шахматова, Е.А. Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. – М.: Академический проект, 2020. Появилась кандидатская диссертация на эту тему: Шабашов, Д.В. Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина / Автореф. дисс.. соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – М., 2007.

<sup>2</sup> Фисковец, Е.В. Образ Индии в русской литературе: между реальностью и мечтой / Дисс... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2011. – С. 42.



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

скому представлению об Индии как благодатной, счастливой стране, в которой живут добрые и мудрые праведники.

Такое представление прекрасно коррелировало с мировоззрением европейской культуры XIX в., прежде всего романтической традицией, в которой Индия и Восток в целом идеализировались, противопоставляясь «бездушному» и слишком «рациональному» Западу<sup>3</sup>. Так один из выдающихся немецких писателей рубежа XVIII–XIX вв. Фридрих Шлегель (1772–1829) очень высоко оценивал достижения восточного духа, видел в Востоке, и особенно в Индии, средство обновления излишне рассудочной, утилитарной западной культуры, размышлял о необходимости «синтеза Греции и Индии». Вслед за И. Г. Гердером он рассматривал Индию как родину языков, мифологии, поэзии, философии. В письме Л. Тику от 15 сентября 1803 г. Шлегель писал: «Здесь, собственно, источник всех языков, всех мыслей и поэтических созданий человеческого духа; все, все без исключения происходит из Индии»<sup>4</sup>. Взгляды немецких романтиков на Восток были широко известны в России, оказывая влияние на отечественных поэтов и писателей.

Максимилиан Волошин тоже не остался в стороне от этого распространенного в России интереса, хотя у него он был неравномерен в разные периоды жизни. Особенно сильным было его увлечение индийской (и шире, восточной) тематикой в ранний период его творческой деятельности. Начиная с 1914 г., года начала Первой мировой, этот интерес отходит на зад-

ний план, хотя и продолжает периодически проявляться впоследствии, вплоть до конца его жизни.

Исследователь И. С. Смирнов проницательно заметил, что «Восток – несбывшаяся мечта Волошина»<sup>5</sup>. В начале XX в. поэт несколько раз (как минимум трижды) порывался отправиться на Восток. Впервые такая мысль пришла ему в голову во время пребывания в Средней Азии в 1900 г., где он работал в изыскательской партии по строительству железной дороги от Ташкента до Оренбурга, писал статьи в местных газетах и «водил караваны верблюдов». Как потом оказалось, это было очень важное время для Волошина – начало его духовных «университетов»... Тогда он размышлял о том, чтобы «отправиться пешком через Памир и Гималаи в Индию»<sup>6</sup>. Вместо этого, однако, он поехал в Париж учиться, думая, среди прочего, также поучиться у Сильвена Леви (1863–1935), тогдашнего маститого французского индолога. Покидая Туркестан, Волошин, конечно, не мог знать, что пребывание в Средней Азии станет не только первым, но и последним его восточным путешествием ...

Уже находясь во французской столице, он опять намеревался поехать на Восток, и в декабре 1902 г. сообщал своей подруге А. М. Петровой (1871–1921), что осенью следующего года отправится в Сибирь, в буддийские монастыри, а затем в Японию – учиться

<sup>3</sup> Шабашов, Д.В. Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина / Автореф. дисс. соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – М., 2007. – С. 6.

<sup>4</sup> Попов, Ю.Н. Философско-эстетические воззрения Ф. Шлегеля // Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. – Т. I. – М.: Искусство, 1983. – С. 28.

<sup>5</sup> Смирнов, И.С. «Все видеть, все понять...» (Запад и Восток Максимилиана Волошина) // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – Вып. 2. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. – С. 177.

<sup>6</sup> Волошин, М.А. Стихотворения и поэмы. 1899–1926 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. – Т. 1. – М.: Эллис Лак, 2003. – С. 474.



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

рисовать<sup>7</sup>. Намерения эти были вполне серьезными: Волошин даже заручился рекомендательными письмами к главе бурятских буддистов, хамбо-ламе Чойнзон-Доржи Ирелтуеву (1843–1811), а также другим буддийским священнослужителям. Три восточные страны занимали его в то время: он пишет школьному товарищу А. М. Пешковскому (1878–1933), что едет «искать вне-европейской точки опоры, чтобы иметь право и возможность судить Европу. Япония мне даст вне-европейскую точку для искусства, Китай – для государства, Индия – для философии»<sup>8</sup>. Пожалуй, именно эта вторая волошинская попытка совершить восточный поход выглядела наиболее основательной. К. Бальмонт даже рисует на него шаржи в образе тибетского мудреца. Тем не менее на Восток поэт опять не поехал, и, проведя в Крыму время с апреля по ноябрь 1903 г., он ... снова едет в Париж, опять отложив восточное путешествие. Иронизируя над собой, он пишет, что «в Москве весной я был настолько человеком, едущим в Японию, что мне теперь по дороге в Париж стыдно туда показаться»<sup>9</sup>.

В 1904 г. Волошин давал клятву своему другу К. Бальмонту поехать в Индию, даже приглашал его с собой, но все опять сорвалось, и Бальмонт через несколько месяцев упрекал приятеля за отказ от совместной поездки, нарушивший его планы<sup>10</sup>. Впрочем, в отличие

от Волошина, Бальмонт все-таки впоследствии побывает в Индии, а также посетит множество других восточных стран.

Но и в дальнейшем мечта увидеть Восток не оставляла поэта. 24 ноября 1908 г. он пишет А. М. Петровой (опять из Парижа!): «Если уйду в странствие, то лишь на восток. Малая Азия, Персия – они одни лишь манят меня теперь»<sup>11</sup>. Эти намерения тоже не были претворены в жизнь, хотя уже в следующем году произошло событие, которое как бы намекнуло на перспективы восточного путешествия. В августе 1909 г. Волошин вместе с поэтессой Елизаветой Дмитриевой (1887–1928) посетили в Феодосии некоего «доктора арабских наук», Гассана-Байрама-Али, который предсказал ему поездку на Восток: «Он говорил <...> о том, что я буду в Персии»<sup>12</sup>. Этим предсказанием «доктор» невольно отразил затаенное желание самого Волошина наконец-то добраться до центра мудрости, знаний и сокровенного духа, которым представлялся Восток его поэтическому воображению.

Любопытно, что вместо Востока он всякий раз оказывался в Париже. Именно в этом городе протекали тогда волошинские путешествия, но путешествия иного рода – духовные, внутренние, связанные с самопознанием. Именно там укрепляется мотив странничества, столь важный для его творчества. Находясь в Париже, поэт погружается в различные оккультные, ми-

<sup>7</sup> Волошин, М.А. Письма. 1893–1902 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 8. – М.: Эллис Лак, 2009. – С. 763.

<sup>8</sup> Там же. – С. 766.

<sup>9</sup> Волошин, М.А. Письма. 1903–1912 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 9. – М.: Эллис Лак, 2010. – С. 26.

<sup>10</sup> Волошин, М.А. Журнал путешествия. Дневник 1901–1903. История моей души // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при

участии Р.П. Хрулевой. – Т. 7. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2006. – С. 401.

<sup>11</sup> Волошин, М.А. Письма. 1903–1912 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 9. – М.: Эллис Лак, 2010. – С. 399.

<sup>12</sup> Волошин, М.А. Журнал путешествия. Дневник 1901–1903. История моей души // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 7. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2006. – С. 316.



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

стические движения, принимает масонское посвящение. Современник Волошина А. В. Амфитеатров (1862–1938) в своих воспоминаниях насмешливо замечал: «Кем только не перебивал чудодеев в своих поисках проникновения в сверхчувственный мир? Масон Великого Востока, спирит, теософ, антропософ, возился с магами белыми и черными, присутствовал при сатанических мессах, просвещался у иезуита Пирлинга»<sup>13</sup>. В этих же воспоминаниях Амфитеатров пишет, что в Париже Волошина прозвали «господин “это очень интересно”», поскольку он живо всем интересовался, во все вникал, со всем пытался познакомиться на практике. «Все, решительно все было тогда ему “очень интересно”, за исключением политики»<sup>14</sup>. На самом деле политика также волновала молодого Волошина, который незадолго до начала интенсивных парижских «самоисканий» пострадал из-за своих излишних общественно-политических интересов и на какое-то время был выслан за пределы Москвы.

**Теософско-антропософская Индия Волошина**

В вышеупомянутом перечне увлечений своего приятеля Амфитеатров упоминает теософию и антропософию – и в самом деле, больше всего воображение Волошина на фоне всего прочего захватили именно эти два учения.

С теософией его познакомила известная деятельница теософского движения, переводчица Анна Рудольфовна Минцлова (1865–1910?), которая оказывала на мировоззрение Волошина немалое влияние в течение ряда лет. «Она путешествовала с ним и его спутницей-художницей Маргаритой Сабашниковой, на ко-

торой убедила его жениться. Для Волошина, который тоже был художником, знакомство с Минцловой оказалось стимулирующим <...>. Самым важным из всего, пожалуй, было то, что она объяснила, кем он был на самом деле и какие великие задачи его ждали»<sup>15</sup>. Они, в частности, вместе побывали на парижской лекции лидера Теософского общества Анни Безант (1847–1933) в июне 1905 г., что повлекло за собой рост интереса Волошина к этому направлению.

Теософия Елены Петровны Блаватской (1831–1891) и ее сторонников была очень популярна в странах Запада и в Индии в конце XIX – начале XX вв. Многие выдающиеся деятели культуры и науки (например, Томас Эдисон, Уильям Крукс, Уильям Батлер Йейтс, Пит Мондриан и др.) интересовались теософией, вступали в Теософское общество, использовали теософские идеи в своих трудах. В начале XX вв. теософское движение начало развиваться и на территории Российской империи. В 1908 г. в России появилось Российское теософическое общество, которое возглавила Анна Алексеевна Каменская (1967–1952).

Теософское учение во многом было пропитано индийскими мотивами, идеями, образами, особенно это усилилось после приезда Блаватской и ее друга Г. С. Олкотта (1832–1907) в Индию в феврале 1879 г. Уже находясь на Индостане, Блаватская стала само основание современной теософии связывать с деятельностью загадочных «махатм», великих духовных и высокоразвитых существ, обитающих где-то в Тибете и незримо руководящих эволюцией человечества. Главный теософский текст, «Тайная доктрина», стремительно написанный Блаватской методом «автоматического письма» и

<sup>13</sup> Амфитеатров, А. Чудодеев // Воспоминания о Максимилиане Волошине / Сост. и комм. В.П. Купченко, З.Д. Давыдова. – М.: Советский писатель, 1999. – С. 138.

<sup>14</sup> Там же. С. 133, 139.

<sup>15</sup> Ljungreen, M. Poetry and Psychiatry: Essays on Early Twentieth-Century Russian Symbolist Culture / Tr. by Ch. Rougle. – Boston: Academic Studies Press, 2014. – P. 46.



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

опубликованный в 1888 г., был переполнен индийскими терминами, которые ее автор активно смешивала с понятиями, происходившими из иных культур и регионов. Эти термины («карма», «акаша», «нирвана» и др.), обработанные теософами, ставшие «теософизированными», уверенно вошли в пространство западного эзотеризма и, шире, западную массовую культуру. Отнюдь не случайно, что в сознании Волошина теософия и Индия оказались нераздельно соединены: такими они представлялись едва ли не всем поклонникам теософии.

Волошин принимается за изучение теософии. Исследователь-библиотековед Н. Н. Зубков отмечает, что «... никакие книги он не штудировал так тщательно, как теософские»<sup>16</sup>. Волошин жадно глотает труды Е. П. Блаватской, А. Безант, Р. Штайнера, М. Коллинз и др. Вскоре знаний о теософии у него оказывается достаточно для того, чтобы составить обзорную статью «О теософии» (1907; впервые опубликована только в 1990 г.), в которой он освещает недавно вышедший труд «Вопросы теософии». Волошин высоко оценивает «честность, добросовестность и популярность» изданных обществом книг и указывает, что теософы «дают прекрасные переводы классических индусских книг, служащих первоисточниками “тайного знания”»<sup>17</sup>.

Живо интересуясь теософией, поэт ищет в ней нечто родственное для себя, то, что отвечало порывам его души. В принципе, такой подход к теософии, антропософии, Индии (и

Востоку в целом) он исповедовал практически всегда. Прочитав одно из произведений А. Безант в октябре 1905 г., он был поражен ее описанием такого онтологического уровня, как «плана Будди», имевшем, по его мнению, большое сходство с написанным им чуть раньше стихотворением «И с каждым мгновеньем, как ты отдалялась...», написанном им в августе того же года: «И не было мыслей, ни дум, ни желаний / И не было граней меж “я” и “не я”, / И рос нераздельный, вне слов и сознаний, / Великий и цельный порыв бытия...»<sup>18</sup>.

И все же полного принятия теософской доктрины, согласия со всеми без исключения ее положениями у него никогда не было. Сомнения оставались, мешая окончательно стать ревностным сторонником теософии. Так, изучая запутанное теософское учение о мировом развитии, он пишет своей возлюбленной М. В. Сабашниковой (1882–1973) 17 сентября 1905 г., что «это все очень отрывочно, смутно и как-то не основано <...> Эта вся математика ужасно смущает меня и многое компрометирует...»<sup>19</sup>.

Постепенно Волошин разочаровывается в теософии и отходит от нее. Позже он вспоминал в письме Ю. Оболенской (10 ноября 1913 г.): «Я тоже этого никогда не мог принять и, чувствуя конечную истинность индусской теософии, против воли и желания отвергал эти пути. И был вполне прав, потому что пути европейские, пути христианские совсем иные. Штейнер дает именно христианский путь»<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Зубков, Н.Н. Рукописные пометы М. А. Волошина на иностранных книгах из его коктебельской библиотеки // Библиотековедение. – 2015. – № 2. – С. 47.

<sup>17</sup> Волошин, М.А. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 6. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2008. – С. 241.

<sup>18</sup> Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903–1905 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2013. – С. 652.

<sup>19</sup> Там же. С. 430.

<sup>20</sup> Волошин, М.А. Письма 1913–1917 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко],



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

Волошин с его склонностью все «пропускать» через себя тяготился мудреными теоретическими теософскими конструкциями, которые требовалось принимать на веру просто потому, что их открыли загадочные махатмы. Он упрекает теософию за «догматичность»: «Знания, дающиеся ею (и не пережитые), слишком догматичны и поэтому теряют всякий смысл, когда их слышишь из вторых уст, а не от самого Штейнера»<sup>21</sup>. Однако, как можно видеть из двух этих цитат, отказываясь от «официальной» теософии в трактовке А. Безант, Волошин все-таки останавливается на той ее версии, которая проповедуется Рудольфом Штайнером в виде антропософии.

С учением Штайнера (Штейнера) (1861–1925) Волошин познакомился в 1905 г. в пору своих духовных исканий и поначалу не отделял его от теософии Блаватской-Безант. Но по мере того, как школа Штайнера все больше отдалялась от Теософского общества, росло отчуждение и Волошина от теософии. В этом противостоянии теософов и антропософов симпатии Волошина, несомненно, лежали на стороне Штайнера, которого он с уважением называл просто «Доктором». Поэт несколько раз встречался и разговаривал с ним, принимал Штайнера в своей парижской квартире, присутствовал на его лекциях, а позже, в 1914 г., полгода работал в штаб-квартире антропософского общества в Дорнахе на строительстве духовного центра Гетеанум. Возлюбленная же Волошина, а впоследствии и его жена в 1906–1907 гг. Маргарита Сабашникова оказалась увлечена идеями немецкого антропософа настолько, что в 1911 г. приняла «решение посвятить жизнь делу антро-

пософии», а еще позже, в 1915 г., полагала, что «миссия Германии» связана с антропософией<sup>22</sup>.

В своем учении Штайнер гораздо реже прибегает к индийской терминологии, чем теософы, поскольку старался опираться на западный эзотеризм, в частности, на своеобразно понятое им христианство и розенкрейцерство. Он не принял теософского «мессию» в лице юного индийца Джидду Кришнамурти (1895–1986), и его учение не настолько глубоко пропитано индийскими идеями, как у теософов. Тем не менее терминов индийского происхождения в антропософии все же немало, и вслед за «доктором» Волошин их также активно применяет.

Так, в письме Ю. Оболенской (6–7 декабря 1913 г.) он увлеченно цитирует Штайнера, приводит «теософско-индусское» деление на семь тел, упоминая такие понятия, как «манас, будди, атма». По своему обыкновению Волошин занят сопоставлениями – на сей привлекает неоплатонические аналоги<sup>23</sup> – и утверждает, что наше «Я» работает над астральным, эфирным, физическим телами, которые впоследствии в переработанном виде станут чем-то божественным. В настоящую эпоху, по его мнению, актуальна трансформация астрального (страстного)

А. В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 10. – М.: Эллис Лак, 2011. – С. 61.

<sup>21</sup> Там же. С. 190.

<sup>22</sup> Варга, П. «Русская идея» в историософии Маргариты Сабашниковой-Волошиной // *Quaestio Rossica*. – 2020. – Т. 8 – №1. – С. 105, 106.

<sup>23</sup> Проведение подобных аналогий не лишено основания. Исследователь Б. О. Куценко утверждает сильное влияние индийской философии на родоначальника неоплатонизма: «Развивая онтологическое учение Платона и находясь под большим влиянием индийской философской мысли, он (Плотин – С. П.) приходит к собственной метафизической картине создания мира». – Куценко, Б.О. Ранний неоплатонизм как проявление синкретизма индийской и греческой философии // *Международный журнал исследований культуры*. – 2018. – Вып. #4 (33). – С. 38–39.



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

тела в манас – сознание<sup>24</sup>; эту идею он также почерпнул из учения Штайнера.

Вошедший в лексикон Волошина благодаря теософии комплекс «теософско-индусских» понятий не исчез и впоследствии. Например, с грустью размышляя в сентябре 1917 г. над «жертвенным порывом» А. Керенского (1881–1970), он отмечает, что у него «нет практического ясновидения и свободы духа – и отсюда ряд непростительных исторических ошибок. Его воля – воля революционной эмоциональности, она вся из астрала, а не из манаса <...> Керенский считает себя ответственным перед органами астрального тела революции (эсерами и социал-демократами – С. П.). А поскольку манас не очищен от астральных влияний, он ведет организм к самоуничтожению»<sup>25</sup>. Так, используя эзотерический язык описания, поэт прозревает печальную судьбу председателя Временного правительства.

**Значение «Бхагавадгиты» в творчестве М. Волошина**

Для человека, который не занимался профессионально Индией, Волошин был сравнительно неплохо осведомлен в индийской литературе и культуре; он читал и индийские книги (в переводах на европейские языки), и книги по Индии, как научные, так и популярные. В частности, читал он «Жизнь Будды» индийского поэта I в. н. э. Ашвагхоши, «Шесть систем индийской философии» немецкого ученого Ф. М. Мюллера, упанишады, веды и мн. др. Волошин часто упоминает в своих трудах, письмах, дневниках индийские притчи, образы,

названия, термины, связанные с этой страной. При этом достаточно часто он обыгрывает богатое индийское наследие своим творческим воображением, в результате чего индийская культура начинает сверкать у него новыми, необычными красками.

Например, по совету К. Бальмонта Волошин с интересом читает древнеиндийский эротологический трактат «Кама-сутру» (и называет его «прекрасной книгой»); в его кокетельской библиотеке имелось французское издание этого произведения. «Кама-сутру» Волошин упоминает в своей работе «Пути Эроса», где он достаточно вольно интерпретирует ее содержание, говоря, что в «тайной индусской Кама Сутра» есть 666 фигур любви<sup>26</sup>: вероятно, это очередная творческая волошинская переделка, на сей раз 64 видов соединения, которые упоминаются в трактате<sup>27</sup>.

Но, пожалуй, самая важная для становления Волошина-поэта индийская книга – знаменитая «Бхагавадгита», которая высоко ценилась и в теософском движении. Впоследствии он неоднократно вспоминал, что среди книг, которые повлияли на него, была и «Бхагавадгита»<sup>28</sup>. Эта «индийская Библия», как ее иногда метафорически называют, была хорошо известна Волошину по французскому переводу Э. Бюрнуфа; в Доме-музее Волошина сохранились второе и третье издание этого перевода с

<sup>24</sup> Волошин, М.А. Письма 1913–1917 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А. В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 10. – М.: Эллис Лак, 2011. – С. 86.

<sup>25</sup> Там же. С. 677.

<sup>26</sup> Волошин, М.А. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А. В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 6. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2008. – С. 225.

<sup>27</sup> Ватсьяна Малланага. Камасутра / Пер. с санскр. А. Я. Сыркина. – М.: Восточная литература, 1993. – С. 64.

<sup>28</sup> Волошин, М.А. Дневники 1891–1932. Автобиографии. Анкеты. Воспоминания // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А. В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 7. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2008. – С. 213.



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

## | «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |

его пометами<sup>29</sup>. Он неоднократно обращается к тексту «Гиты» в своем творчестве, упоминает его, например, в связи с политическими событиями Первой мировой войны и революций 1917 г. Его впечатляет образ Кришны, «повеление» Арджуна. В письме Сабашниковой от 21 марта 1906 г. он размышляет над судьбой расстрелянного лейтенанта Шмидта и вспоминает Кришну: «Да, я думаю, что, когда Кришна говорит “убей”, надо убить. Но этот голос должен быть ясный и повелительный. Шмидт действовал в пароксизме жалости и не убил, когда Кришна приказал ему “убей”, и принесен радостной жертвой, потому что я уверен, что смерть ему была радостна, а жизнь тяжела была бы»<sup>30</sup>. Находясь во главе флота, Шмидт «ослушался» Кришны, действовал нерешительно, и теперь Кришна «ходит» по России и заставляет людей мстить<sup>31</sup>.

Волошин причудливо связывает заповеди Кришны с изгибами подсознания. Так, уже на следующий день, 22 марта, он пишет тому же адресату: «Кто не прислушивается к своим инстинктивным порывам, тот режет лучшие побегі возможной жизни. Теперь я говорю и пишу: “Не убий”. Но если Кришна скажет “убей”, то надо убить»<sup>32</sup>. Впоследствии Волошин станет убежденным противником насилия, однако прежняя любовь к «Гите» и своеобразное отношение к ее героям в нем сохранится.

Волошин считал, что «Бхагават-Гита – это одно из величайших Евангелий Человечества»<sup>33</sup> и даже пытался участвовать в продвижении ее перевода на русский язык М. Эртелем. О «Гите» он пишет также в своей статье «О теософии»: там указывается, что в сборник «Вопросы теософии» был внесен «самый драгоценный вклад» – «прекрасный перевод» 11 главы «Бхагавадгиты»<sup>34</sup>. Это «самая экстагическая часть» поэмы, в которой преображенный Кришна является перед Арджуной. В этой главе, по словам Волошина, «для прославления божества найдены самые пламенеющие слова, когда-либо звучавшие на человеческом языке»<sup>35</sup>.

Идеи «Бхагавадгиты» используются Волошиным и в контексте отрицания им утилитаризма, утверждения «нецелесообразности» прекрасного. В незаконченном тексте «О городской архитектуре» он приводит слова Кришны: «Только то деяние ценно, которое совершено без мысли о его результате»<sup>36</sup>, и добавляет: «Одинаково принимай и победу и поражение, но будь всею душой в борьбе»<sup>37</sup>. По мнению автора, «эта древняя мораль Бхагават Гиты сто-

<sup>29</sup> Мемориальная библиотека М. А. Волошина в Коктебеле. Книги и материалы на иностранных языках. – М.: Центр книги Рудомино, 2013. – С. 99–100.

<sup>30</sup> Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1906–1924 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2015. – С. 103.

<sup>31</sup> Там же. С. 108.

<sup>32</sup> Там же. С. 106.

<sup>33</sup> Волошин, М.А. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 6. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2008. – С. 242.

<sup>34</sup> Там же. С. 244.

<sup>35</sup> Там же. С. 245.

<sup>36</sup> Ср. в «Бхагавадгите»: «Лишь на действие будь направлен, / от плода же его отвращайся» (II. 47). – Бхагавадгита / Пер. с санскр. В.С. Семенцова. – М.: Восточная литература, 1999.

<sup>37</sup> Волошин, М.А. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 6. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2008. – С. 688. Ср. в «Бхагавадгите» (II. 38): «Уравняв с пораженьем победу, / с болью – радость, с потерей – добычу, / начиная свою битву, кшатрий! И тогда к тебе грех не пристанет».



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

ит на несравненно большей научной основе, чем наше требование целесообразности поступков. Она требует, чтобы ни одна причина не осталась без своего ростка, чтобы поле, засеянное причинами, возшло пышным урожаем. Всякая же преднамеренная целесообразность подразумевает безжалостное истребление тех ростков, которые не растут в надлежащем направлении»<sup>38</sup>. Поэт видит в этом поощрение творческого разнообразия, отказ от сведения всего произведенного к каким-то единым стандартам и подчинения жесткому контролю – видит своего рода «цветущую сложность», если воспользоваться терминологией К. Леонтьева. Такая «безрезультатная» позиция Волошину по душе, и в другом своем тексте («Откровения детских игр», 1907) он, снова опираясь на «Гиту», отмечает, что «жизнь – игра, что ценно только то действие, что совершено без мысли о его результатах», и сравнивает призыв «Гиты» с евангельским девизом «будьте как дети»<sup>39</sup>. Индуистская практика «карма-йоги» с ее отказом от эгоистического «я» индивида становится у Волошина свободной творческой игрой, уклоняющейся от преднамеренного целелеполагания.

Волошин часто обращается к отношениям Кришны и Арджуны. Он упоминает апокрифическую легенду о том, как Кришна проводит своего ученика через испытания, с тем чтобы тот убил нечестным образом своих друзей (Бхишму и Дрону) и в конечном счете предал бы самого Кришну, привязав к дереву и пустив в него стрелу. Впоследствии Арджуна нисходит в ад и остается там. Для Волошина этот мотив, который не встречается в классической «Ма-

хабхарате» (куда входит составной частью «Гита»), является поводом сравнить Арджуна с Иудой, ну а сам Кришна оказывается Христом, самого себя превращающего в жертву. Это «подвиг высшего смирения» («Некто в сером», 1907). Арджуна становится «истинным козлищем отпущения вселенской очистительной жертвы»<sup>40</sup>, и в этом ракурсе он сближается с героем повести Леонида Андреева «Иуда Искариот», в котором сочувственно описывается незавидная, трагическая судьба гонимого Иуды, ученика Христа, непонятого людьми. Такое весьма вольное обращение с образом Арджуны, в котором переплетается много граней, почерпнутых из разных источников, необходимо Волошину в контексте его собственного учения о страдании, через которое человеку необходимо пройти для последующего восхождения к свету.

Размышления Волошина о Первой мировой войне также протекают на фоне вольной трактовки образа Кришны. В письме А. М. Петровой 26 октября 1915 г. он замечает, что вера в победу – «одна из опасных лжей наших дней»<sup>41</sup>. И в подтверждение своих слов снова приводит свое любимое изречение Кришны: «Не думай ни о победе, ни о поражении, но будь всею душой в борьбе», но при этом под «борьбой» понимается нейтральная позиция уклонения от принятия той или иной враждующей стороны. Только в этом он видит истину, и задача таких «нейтралов» – любить и друзей, и врагов, стоять вне насилия, вне войны. Эту тему он рассматривает в связи с таким важным понятием индийской мысли, как «дхарма».

<sup>38</sup> Там же. С. 688–689.

<sup>39</sup> Волошин, М.А. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 6. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2007. – С. 193.

<sup>40</sup> Там же. С. 174.

<sup>41</sup> Волошин, М.А. Письма 1913–1917 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 10. – С. 448.



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |

**Представления М. Волошина о дхарме, карме, перевоплощениях**

В «Бхагавадгите» много говорится о дхарме – религиозном законе, долге, предписаниях. Например, Кришна изрекает, что «лучше плохо свершать свою дхарму, / чем в чужой преуспеть, Арджуна»<sup>42</sup>. Вполне в духе индуистской традиции Волошин понимает дхарму как «высший религиозный долг»<sup>43</sup>. Для него дхарма – не отвлеченное понятие, но некий стержень, которого следует придерживаться несмотря ни на что. Волошин привлекает понятие дхармы, в частности, размышляя над тем, какую позицию должен занимать деятель культуры в современной ему жестокой действительности. Так, например, в статье «Судьба Верхарна» (1917) он рассказывает о бельгийском поэте Эмиле Верхарне (1855–1916), который рассматривал статуя, олицетворявшую Дхарму, и рассуждает о том, какова актуальная «дхарма поэта» в эпоху всеобщего ожесточения, «когда на земле происходит битва, разделяющая все человечество на два непримиримых стана». Поэт, по его мнению, не должен принимать чью-либо сторону, пестовать месть и ненависть, его долг – религиозный: он молится за всех враждующих, и за врагов, и за друзей. Он «заклинает обезумевшую реальность благословением»<sup>44</sup>.

Слово «дхарма» в творчестве Волошина имеет общественно-политическое звучание и местами даже приобретает какой-то трагический оттенок. Опираясь на астрологические представления, поэт сопоставляет в контексте

дхармы события на небе с происходящими на земле катаклизмами и бедствиями, как в жизни страны, так и в своей личной жизни. Он пишет из Коктебеля 1 марта 1918 г. А. М. Петровой: «Наступает момент, когда ничего нельзя делать (может, даже воплощать в слове), а можно только молиться за Россию. Это ведь месяц катастроф, и она с ним связана физически (как духовно с “Рыбами” – февралем: дхарма всемирного служения). Сейчас такой момент, что себе нельзя даже позволить никакой молитвы, кроме: да будет воля Твоя!»<sup>45</sup>.

«Закон дхармы», предписывающий индивиду придерживаться тех основ и принципов, к которым он призван в текущем воплощении, в индуизме тесным образом связан с другим законом – кармическим. Карма как механизм причинно-следственных связей, протягивающихся из жизни в жизнь, преподносит индивиду те условия, которые он заслужил своей деятельностью в прошлом и в которых он должен существовать сейчас, а это и есть условия дхармы. В свою очередь, выполняя или не выполняя дхарму, человек совершает (или не совершает) определенные действия, что в свою очередь влияет на его судьбу, создает последствия, реализующиеся в следующем воплощении, в условиях иной дхармы.

Волошин часто использует «индусско-теософское» понятие кармы. Поэт верит в карму, «кармические законы», часто пишет о них. Так, например, он называет наше тело «кристаллизацией кармы»<sup>46</sup>, что вполне созвучно индуистскому мнению о том, что наше тело яв-

<sup>42</sup> Бхагавадгита / Пер. с санскр. В. С. Семенцова. – М.: Восточная литература, 1999. – III.35.

<sup>43</sup> Волошин, М.А. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 6. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2007. – С. 603.

<sup>44</sup> Там же. С. 610.

<sup>45</sup> Волошин, М.А. Письма 1918–1924 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 12/ – М.: Эллис Лак, 2013. – С. 84.

<sup>46</sup> Волошин, М.А. Стихотворения и поэмы. 1899–1926 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. – Т. 1. – С. 484.



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

## | «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |

ляется следствием сделанного нами в прошлых воплощениях. Так, по словам хатхайогического трактата «Гхеранда-самхита», «тела живых существ рождаются из-за добрых и злых дел» (I. 6)<sup>47</sup>. Волошин отождествляет карму с судьбой, роком, фатумом, ананкэ, мойрой. А в статье «О теософии» он упоминает основы теософии, из которых вторым номером обозначен «закон кармы, закон причин и последствий в духовном, как и в материальном мире»<sup>48</sup>.

Кармические законы затрагивают весь спектр жизненной активности индивида, действуют они и в отношениях между людьми. Они суровы и непреклонны, реализуются с пугающей несомненностью. В письме Ю. Ф. Львовой от 4 декабря 1917 г. Волошин пишет об испортившихся отношениях со своей матерью, Еленой Оттобальдовной Кириенко-Волошиной (1850–1923) (он называет ее «Пра»), отмечая их как «кармическую связь», которую он не может разрешить, и называет это положение «нестерпимым вывихом любви»<sup>49</sup>. Также его пугает служанка коктебельского дома, крымская татарка мадам Абсетар, и Волошин в ужасе думает, что неспроста она попала ему на жизненном пути, поскольку так действуют «кармические законы»<sup>50</sup>. При этом в

карме большое значение имеет не столько даже действие, сколько намерение его совершить. И Волошин, подчеркивая мотивационную составляющую кармы, утверждает, что «в кармических законах решение и порыв значат больше, чем поступок»<sup>51</sup>.

Карма действует как карающий меч, наказывая человека за его неправильные слова и поступки, и с обыденной точки зрения, последствия могут наступить почти сразу. Волошин пишет в своем письме Шервинским от 10 мая 1927 г. о некоторых негативных «кармических последствиях» в своей жизни: «Так что, кроме хрипоты, меня еще постигла карма (за обжорство людьми – очевидно) невозможности писать им. С трудом вывожу эти вот кавлочки больной еще рукой и ношу ее на привязи»<sup>52</sup>.

В Индии карма, по учению буддистов, бывает речевой и телесной. О речевой карме Волошин тоже знает. В письме М. В. Сабашниковой от 27 сентября 1905 г., намекая на их отношения, он пишет: «Каждое произнесенное слово – одно волокно в кармической ткани. Ни одно слово не проходит бесследно. Все между нами насыщено нашими словами, как воздух электричеством»<sup>53</sup>.

<sup>47</sup> Gheraṇḍa Saṁhitā / Ed. by Swami Digambarji, M. L. Gharote. – Lonavla: Kaivalyadhama S. M. Y. M. Samiti, 1997.

<sup>48</sup> Волошин, М.А. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 6. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2008. – С. 242.

<sup>49</sup> Волошин, М.А. Письма 1913–1917 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А. В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 10. – М.: Эллис Лак, 2011. – С. 750.

<sup>50</sup> Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1906–1924 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии

Р. П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2015. – С. 286.

<sup>51</sup> Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903–1905 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2013. – С. 347.

<sup>52</sup> Волошин, М.А. Письма 1925–1932 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А. В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 13. Кн. 1. – М.: Азбуковник, 2015. – С. 429.

<sup>53</sup> Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903–1905 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2013. – С. 493



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

Карма подвергает человека суровым, тяжким испытаниям, и поэт порой задается вопросом о цели жизни в контексте «кармических законов»: «В какое страшное время мы живем. С какою целью Карма кинула нас – меня и тебя – в эти годы русской жизни? Через какое горнило ужаса должны мы пройти и пронести наши алые розы?», вопрошает он в письме возлюбленной от 10/23 марта 1906 г.<sup>54</sup>

Хотя карма имеет отношение в первую очередь к личности, Волошин иногда значительно объективирует это понятие, придавая ему поистине вселенский размах. Карма тогда действует на целые народы, государства, общества. В статье «Пророки и мстители» (1906), осмысляя первую русскую революцию 1905 г., он пишет: «Революции – это биения кармического сердца»<sup>55</sup>. А в наброске с условным названием «О революции» заявляет: «Карма – непрерывная пульсация катастроф и мировых переворотов»<sup>56</sup>. Революция – вот что заслужила Россия, это ее карма, ее беда и трагедия.

Впрочем, есть и более вольная трактовка Волошиным этого понятия. Так, он порой полагает, что человек создает карму через отчуждение, неприятие. А вместе с ней создается и среда, в которой он живет. Зато самоотдача, щедрость, альтруизм позволяют, по его мнению, «гасить карму». «Неприятием мы создаем мир

объективный: свою карму. Рождая объективный мир из себя, мы погружаемся в материю. Погружая, говорим новому и новому: ты – не я. Отдавая свое Я миру, мы погашаем карму, принимаем мир в себя»<sup>57</sup>. В этой интерпретации карма перестает быть могучей, всеподавляющей силой: ее вполне можно преодолеть. А порой он еще больше пытается снизить значение кармы, представить ее в более обыденных терминах, и тогда «победа» оказывается не столь трудоемкой, а вполне доступной. В письме от 4 августа 1907 г. он ободряет впадшую в уныние подругу и снова упоминает карму: «Милая Аморя, будь радостна и сильна. Прими и полюби прозу работы, прими всю жизнь. Ведь все, что скучно, – это наша Карма, все, что скучно, должно нами же просветиться»<sup>58</sup>. Карма здесь низводится просто до состояния «скуки», которую легко одолевает любое бодрое, радостное состояние.

В Индии понятие кармы идет бок о бок с понятиями сансары и перевоплощений. Нам не удалось найти упоминание слова «сансара» в произведениях Волошина, а вот тему воплощений он затрагивает неоднократно. Так, например, в стихотворении «Я верен темному завету...» (1910) он жизнерадостно замечает: «И не иссякнет бытиё / Ни для меня, ни для другого: / Я был, я есмь, я буду снова! / Предвечно странствие мое»<sup>59</sup>. Интересно, что «темный завет»

<sup>54</sup> Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1906–1924 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2015. – С. 111.

<sup>55</sup> Волошин, М.А. Лики творчества, книга 1. О Репине. Суриков // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. – Т. 3. – С. 281.

<sup>56</sup> Волошин, М.А. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 6. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2008. – С. 672.

<sup>57</sup> Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1906–1924 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2015. – С. 251.

<sup>58</sup> Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1906–1924 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2015. – С. 346.

<sup>59</sup> Волошин, М.А. Стихотворения и поэмы. 1899–1926 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. В.П. Куп-



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

представляет собой не что иное как упоминавшаяся выше «заповедь» Кришны «быть всей душой в борьбе», хотя в то же время блюстителю этой заповеди необходимо выполнять приказы Кришны («Змия»), в том числе самые жестокие («Велишь убить, – любя, убью»).

Творческое воображение Волошина всегда било ключом, и в беседе он запросто мог назвать текущие «воплощения» некогда умерших персон. А. Амфитеатров вспоминает, как Волошин, не моргнув глазом, отождествил трех парижских аристократок с Марией Антуанеттой, принцессой Ламбаль и Марией Стюарт. «“Советую познакомиться с графиней Н. Она была когда-то шотландскою королевою Марией Стюарт и до сих пор чувствует в затылке некоторую неловкость от топора, который отрубил ей голову”»<sup>60</sup>. Попытки поймать хитреца на лжи успеха не возымели: Волошин держался с абсолютной уверенностью и спокойствием. Между тем о склонности поэта к различным мистификациям в российской культурной среде было хорошо известно: достаточно вспомнить знаменитую волошинскую мистификацию 1909 г. с таинственной «поэтессой» Черубиной де Габриак<sup>61</sup>.

Веря, что люди воплощаются много раз, относительно себя Волошин уверен, однако, в том, что он только «в первый раз на земле», по-

ченко, А.В. Лаврова. – Т. 1. – М.: Эллис Лак, 2003. – С. 148.

<sup>60</sup> Амфитеатров, А. Чудодей // Воспоминания о Максимилиане Волошине / Сост. и комм. В.П. Купченко, З.Д. Давыдова. – М.: Советский писатель, 1999. – С. 137.

<sup>61</sup> Как отмечает М. Ланда, «Волошин порой сочетал свои рассуждения о священном с юмором и розыгрышами, которые вызывали недоумение у некоторых его современников, но не противоречили его религиозному и художественному мировоззрению мифотворчества, где шутки и игра были частью мистического творческого процесса». – Landa, M.S. Maximilian Voloshin's Poetic Legacy and the Post-Soviet Russian Identity. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – P. 34.

тому что ему «все ново и интересно» (письмо М. Сабашниковой от 15/28 января 1904 г.). В то время как «ветерану» перевоплощений все вокруг кажется приевшимся, скучным, поскольку он встречал все это много раз, «новичкам», впервые оказавшимся в мире, все в новинку, они с любопытством присматриваются к действительности. О жадности Волошина до новых впечатлений, людей, книг, учений уже было сказано выше. Все ему было интересно... В том же письме он отмечает, что у каждого человека есть свой возраст воплощений, и «для внимательного глаза он так ясен»<sup>62</sup>.

В индуизме замена тел при перевоплощениях не очень существенна, это скорее напоминает смену костюма при очередном выходе на улицу. «Бхагавадгита» гласит: «Как одежду изношенную бросая, / человек надевает другую, / так, сносив это тленное тело, / Воплощенный в иное вступает» (II. 21). Волошин вторит этому индуистскому равнодушному отношению к уникальности тела и полагает, что телесность – это только часть «одного целого великого организма, которое и есть наше истинное “я”», сравнивая смерть тела для этого «я» с выпадением молочного зуба. Перевоплощение есть замена части этого организма на нечто новое, хотя на самом деле, по мнению Волошина, это только «продолжение старого», и он заключает, что «жизнь и сознание – это ощущение острой боли жизни, которое заставляет нас забывать о нашем истинном “я”. Потому что жизнь – это боль»<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903–1905 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2013. – С. 49.

<sup>63</sup> Там же. С. 50.



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |

### Заключение

В творчестве Максимилиана Волошина не найти произведений, которые были бы посвящены одной только Индии и ничему больше. В его стихотворениях, критических статьях, дневниках, письмах цельный образ Индии рассыпается на множество элементов, не всегда связанных друг с другом. В обширной коктейльной библиотеке Волошина сравнительно немного книг индийской тематики. Несмотря на определенные познания поэта в области индийской культуры, очевидно, что Индия не находилась в фокусе его основных интересов.

Тем не менее встреча такого человека, как Волошин, с Индией, – страной с очень богатой и древней культурой, столь вдохновлявшей западных и российских поэтов и художников того времени, – все-таки была изначально предопределена. Он был натурой увлекающейся, жадной до всего нового, мистически настроенной, а Индия щедро предоставляла самый разнообразный материал для удовлетворения его жажды новизны. Пусть и не до конца, пусть временно, но Индия входила с разных сторон в зону его интересов – она просто не могла не войти. Волошина, например, интересовала индийская философия, которую он даже какое-то время по молодости намеревался изучать на ее родине. Вспомним, что три восточные страны, которые поэт когда-то хотел посетить (Китай, Японию и Индию), он разделял по сферам культуры, и Индии «досталась» именно философия. Его интересовал буддизм, впечатляло «повеление Кришны», вдохновляло следование «дхарме поэта»...

По всей видимости, Волошин опосредованно усвоил древнерусское понимание Индии как «чудесной страны», населенной мудрыми и праведными людьми. Разумеется, это понима-

ние во многом было связано и с тем идеализированным образом «чудесной» Индии, который сложился в европейской культуре XIX в., особенно в романтизме. На это уже подготовленное восприятие им «волшебной» Индии с середины 1900-х гг. наложилось теософско-антропософское истолкование Индии как страны сокровенного духовного знания. Опираясь на эту «древнерусско-романтическо-теософскую» интерпретацию Индии, Волошин «пропускает» сквозь свое поэтическое воображение образы индийских божеств, героев и святых (Агни, Будда, Кришна, Рама, Арджуна, Брахма и т. д.), различные понятия (атман, пракрити, дхарма, карма, майя, нирвана, манас и др.), притчи и легенды, причудливо связывая все это с неиндийскими аналогами и пытаясь обнаружить их родство. Судя по всему, этот процесс рецепции Волошиным индийской духовной культуры был наиболее интенсивным в 1905–1914 гг. Но и после этого периода, несмотря на несколько ослабевший интерес к Индии, поэт продолжает использовать индийский тезаурус; причем для него это отнюдь не арсенал каких-то отвлеченных, экзотических языковых средств и абстрактных метафор, но органичная, составная часть его богатого внутреннего мира, его художественной философии, один из способов понимания окружающей его действительности.

Различные понятия, идеи, образы, легенды этой далекой южной страны органично вплелись в художественную философию Волошина и обогатили ее, позволили ему сопоставлять их с разными аналогами в западной и российской культуре, литературе, истории, философии, укрепили в нем понимание ценности общечеловеческой культуры, человеческой жизни, мирного сосуществования народов. Волошин жил в сложную эпоху крушения старых



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

порядков и строительства новых, что сопровождалось массовым ожесточением людей, и Индия среди прочего помогала ему занимать, с одной стороны, отстраненную от насилия, а с другой, милосердную по отношению ко всем страдающим людям позицию, а также показывала, по его мнению, как из тьмы страдания и невежества, преображаясь, постепенно восходить к спасительному свету духовного знания.

**Список литературы**

- Смирнов, И.С. «Все видеть, все понять...» (Запад и Восток Максимилиана Волошина) // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – Вып. 2. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. – С. 170–188.
- Грякалова, Н.Ю. Война на Востоке и кризис европейских ценностей (евро-азиатский маршрут Максимилиана Волошина) // Русская литература. – 2004. – № 3. – С. 29–39.
- Пинаев, С.И. Ориентализм в творчестве М. А. Волошина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Литературоведение. Журналистика». – 2012. – № 4. – С. 36–43.
- Koltsova, D. Maximilian Voloshin's Japanese Print Collection in the Context of European Orientalism // Journal of Education Culture and Society. – 2013. – N. 2. – P. 316–324.
- Бернюкевич, Т.В. Буддизм в судьбе и творчестве М. Волошина: «моя первая религиозная ступень» // Ученые записки ЗабГУ. Культурология. – 2015. – № 4(63). – С. 77–85.
- Шунейко, А.А., Чибисова, О.В. Поэтическое наследие Максимилиана Волошина и буддизм // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2018. – № 4 (32). – С. 156–163 (in English).
- Шахматова, Е.А. Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. – М.: Академический проект, 2020. – 432 с.
- Шабашов, Д.В. Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина / Автореф. дисс.. соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – М., 2007. – 18 с.
- Фисковец, Е.В. Образ Индии в русской литературе: между реальностью и мечтой / Дисс... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2011. – 208 с.
- Попов, Ю.Н. Философско-эстетические воззрения Ф. Шлегеля // Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. / Пер. с нем. Ю.Н. Попова. – Т. I. – М.: Искусство, 1983. – С. 7–37.
- Волошин, М.А. Стихотворения и поэмы. 1899–1926 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. – Т. 1. – М.: Эллис Лак, 2003. – 608 с.
- Волошин, М.А. Письма 1893–1902 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 8. – М.: Эллис Лак, 2009. – 832 с.
- Волошин, М.А. Письма 1903–1912 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 9. – М.: Эллис Лак, 2010. – 784 с.
- Волошин, М.А. Журнал путешествия. Дневник 1901–1903. История моей души // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 7. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2006. – 544 с.
- Амфитеатров, А. Чудодей // Воспоминания о Максимилиане Волошине / Сост. и комм. В.П. Купченко, З.Д. Давыдова. – М.: Советский писатель, 1999. – С. 133–139.
- Ljunggreen, M. Poetry and Psychiatry: Essays on Early Twentieth-Century Russian Symbolist Culture / Tr. by Ch. Rougle. – Boston: Academic Studies Press, 2014.
- Зубков, Н.Н. Рукописные пометы М. А. Волошина на иностранных книгах из его коктебельской библиотеки // Библиотекосведение. – 2015. – № 2. – С. 46–51.
- Волошин, М.А. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 6. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2008. – 1088 с.
- Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903–1905 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2013. – 736 с.



Сергей Владимирович ПАХОМОВ

**| «Это очень интересно»: рецепция и интерпретация индийской культуры в творчестве Максимилиана Волошина |**

Волошин, М.А. Письма 1913–1917 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 10. – М.: Эллис Лак, 2011. – 832 с.

Варга, П. «Русская идея» в историософии Маргариты Сабашниковой-Волошиной // *Quaestio Rossica*. – 2020. – Т. 8 – №1. – С. 102–118.

Кущенко, Б.О. Ранний неоплатонизм как проявление синкретизма индийской и греческой философии // *Международный журнал исследований культуры*. – 2018. – Вып. #4 (33). – С. 38–46.

Ватсьяна Малланага. Камасутра / Пер. с санскр. А. Я. Сыркина. – М.: Восточная литература, 1993. – 190 с.

Волошин, М.А. Дневники 1891–1932. Автобиографии. Анкеты. Воспоминания // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 7. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2008. – 768 с.

Мемориальная библиотека М. А. Волошина в Коктебеле. Книги и материалы на иностранных языках. – М.: Центр книги Рудомино, 2013. – 480 с.

Волошин, М.А. Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1906–1924 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 11. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 2015. – 784 с.

Бхагавадгита / Пер. с санскр. В. С. Семенцова. – М.: Восточная литература, 1999. – 256 с.

Волошин, М.А. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 6. Кн. 1. – М.: Эллис Лак, 2007. – 896 с.

Волошин, М.А. Письма 1918–1924 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 12. – М.: Эллис Лак, 2013. – 992 с.

Gheraṇḍa Saṁhitā / Ed. by Swami Digambarji, M. L. Gharote. – Lonavla: Kaivalyadhama S. M. Y. M. Samiti, 1997 (1<sup>st</sup> ed. 1978). – 222 с.

Волошин, М.А. Письма 1925–1932 // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 13. Кн. 1. – М.: Азбуковник, 2015. – 656 с.

Волошин, М.А. Лики творчества, книга 1. О Репине. Суриков // Волошин, М.А. Собрание сочинений / Под ред. [В.П. Купченко], А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. – Т. 3. – М.: Эллис Лак, 2005. – 608 с.

Landa, M.S. Maximilian Voloshin's Poetic Legacy and the Post-Soviet Russian Identity. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – 273 p.



Sergey V. PAKHOMOV

## | “This is very Interesting”: Reception and Interpretation of Indian Culture in the Works of Maximilian Voloshin |

Sergey V. PAKHOMOV

Herzen State Pedagogical University of Russia  
26, Malaya Posadskaya ul, Saint Petersburg, 197046 Russian Federation  
Institute of Philosophy of Man  
Associate Professor, Department of Philosophical Anthropology and History of Philosophy  
PhD (in Philosophy), Associate Professor  
ORCID 0000-0001-5263-2526  
E-mail: sarpa68@mail.ru

**“THIS IS VERY INTERESTING”: RECEPTION AND INTERPRETATION  
OF INDIAN CULTURE IN THE WORKS OF MAXIMILIAN VOLOSHIN\***

The purpose of this article is the reception and interpretation by the poet Maximilian Voloshin of images, ideas, mythologies, and plots of Indian spiritual culture. This field is not yet sufficiently developed in science. Voloshin’s reception of India changed during his life, it was not uniform. Several times Voloshin intended to travel to the East, including India, but these plans were not destined to come true. Instead of India, he found himself in the West, in Paris, where he immersed himself in the study of various teachings, including those associated with India (for example, Buddhism). Three factors influenced the reception of India, which Voloshin had been interested in since his early youth: the attractive image of a “righteous country” dating back to ancient Russian literature; the romantic opposition of “wonderful India” to the “soulless East”; and finally, the theosophical-anthroposophical interpretation of India as a center of esoteric wisdom, a country where “the initiates” live. The article examines the special influence of theosophy and anthroposophy of R. Steiner

on Voloshin’s worldview. The article also analyzes in detail Voloshin’s interpretation of such Indian concepts as “dharma”, “karma”, “reincarnation”. A special place is given to the “Bhagavad Gita” as the book that, of all Indian literature, had the greatest influence on the poet. Although in general India was not in the focus of M. Voloshin’s interests throughout his life, it nevertheless played an important role in the period of his formation as a poet and spiritual seeker at the early stage of his creative career. Voloshin uses Indian notions, images, parables, legends to understand his own life, reflect on the destinies of Russia and the whole world, tries to find something native in the Indian tradition, creatively transforming Indian themes.

**Keywords:** Voloshin, East, West, Russia, India, culture, theosophy, anthroposophy, philosophy, Blavatsky, Steiner, Buddhism, karma, dharma, Bhagavad Gita.

\* The article is prepared according to the Russian Science Foundation project N 23-28-01093.

## References

- Smirnov, I.S. (1985). «Vsyo videt’, vsyo ponyat’...» (Zapad i Vostok Maksimiliana Voloshina) [“To see everything, to understand everything...” (West and East by Maximilian Voloshin)]. Vostok – Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikacii. 2. M.: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury, 170–188 (in Russian).
- Gryakalova, N.Yu. (2004). Vojna na Vostoke i krizis evropejskih tsennostej (evro-aziatskij marshrut Maksimiliana Voloshina) [War in the East and the Crisis of European Values (Maximilian Voloshin’s Euro-Asian Route)]. Russkaya literature, 3, 29–39 (in Russian).

Pinaev, S.I. (2012). Orientalizm v tvorchestve M. A. Voloshina [Orientalism in M. Voloshin’s Creative Work]. Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya “Literaturovedenie. Zhurnalistika”, 4, 36–43 (in Russian).

Koltsova, D. Maximilian Voloshin’s Japanese Print Collection in the Context of European Orientalism // Journal of Education Culture and Society. 2013. N. 2., 316–324.

Bernyukevich, T.V. (2015). Buddizm v sud’be i tvorchestve M. Voloshina: «moya pervaya religioznaya stupen’» [Buddhism in M. Voloshin’s Life and Work: «My



Sergey V. PAKHOMOV

| **“This is very Interesting”**: Reception and Interpretation of Indian Culture in the Works of Maximilian Voloshin |

First Religious Grade»]. *Uchenye zapiski ZabGU. Kulturologiya*, 4(63), 77–85 (in Russian).

Shunejko, A.A., Chibisova, O.V. (2018). *Poeticheskoe nasledie Maksimiliana Voloshina i buddizm [The Poetic Heritage of Maximilian Voloshin and Buddhism]*. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiky*, 4 (32), 156–163.

Shahmatova, E.A. (2020). *Mifologema «Vostok» v filosofsko-ezotericheskom kontekste kultury Serebryanogo veka [The Mythologem “East” in the Philosophical and Esoteric Context of the Culture of the Silver Age]*. M.: Akademicheskij proekt, 432 (in Russian).

Shabashov, D.V. (2007). *Obraz Vostoka v tvorchestve Maksimiliana Voloshina [The Image of the East in the Works of Maximilian Voloshin]*. Avtoref. diss. soisk. uch. step. kand. filol. nauk. M., 18 (in Russian).

Fiskovets, E.V. (2011). *Obraz Indii v russkoj literature: mezhdru realnostyu i mechtoj [The Image of India in Russian Literature: Between Reality and Dream]* / Diss... kand. filol. nauk. Petrozavodsk, 208 (in Russian).

Popov, Yu.N. (1983). *Filosofsko-esteticheskie vozzreniya F. Shlegelya [Philosophical and aesthetic views of F. Schlegel]*. In: *Shlegel, F. Estetika. Filosofiya. Kritika [Aesthetics. Philosophy. Criticism]*. V 2 t. / Per. s nem. Yu.N. Popova. I. M.: *Iskusstvo*, 7–37 (in Russian).

Voloshin, M.A. (2003). *Stihotvoreniya i poemy. 1899–1926 [Verses and Poems. 1899–1926]*. In: *Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works]* / Pod red. [V.P. Kupchenko], A.V. Lavrova. 1. M.: Ellis Lak, 608 (in Russian).

Voloshin, M.A. (2009). *Pisma 1893–1902 [Letters 1893–1902]*. In: *Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works]* / Pod red. [V.P. Kupchenko], A.V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrilevoj. 8. M.: Ellis Lak, 832 (in Russian).

Voloshin, M.A. (2010). *Pisma 1903–1912 [Letters 1903–1912]*. In: *Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works]* / Pod red. [V.P. Kupchenko], A. V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrilevoj. 9. M.: Ellis Lak, 784 (in Russian).

Voloshin, M.A. (2006). *Zhurnal puteshestviya. Dnevnik 1901–1903. Istoriya moej dushi [Travel Journal. Diary 1901–1903. The Story of My Soul]*. In: *Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works]* / Pod red. [V.P.

Kupchenko], A.V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrilevoj. 7, 1. M.: Ellis Lak, 544 (in Russian).

Amfiteatrov, A. (1999). *Chudodej [Wizard]*. In: *Vospominaniya o Maksimiliane Voloshine / Sost. i komm. V.P. Kupchenko, Z.D. Davydova*. M.: *Sovetskij pisatel'*, 133–139 (in Russian).

Ljunggreen, M. *Poetry and Psychiatry: Essays on Early Twentieth-Century Russian Symbolist Culture* / Tr. by Ch. Rougle. – Boston: Academic Studies Press, 2014.

Zubkov, N.N. (2015). *Rukopisnye pomety M. A. Voloshina na inostrannyh knigah iz ego koktebel'skoj biblioteki [Handwritten notes by M. A. Voloshin on foreign books from his Koktebel library]*. *Bibliotekovedenie*, 2, 46–51.

Voloshin, M.A. (2008). *Proza 1900–1927. Ocherki, stat'i, lektzii, retsenzii, nabroski, plany [Prose 1900–1927. Essays, articles, lectures, reviews, sketches, plans]*. In: *Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works]* / Pod red. [V.P. Kupchenko], A.V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrilevoj. 6, 2. M.: Ellis Lak, 1088 (in Russian).

Voloshin, M.A. (2013). *Perepiska s Margaritoy Sabashnikovoj 1903–1905 [Correspondence with Margarita Sabashnikova 1903–1905]*. In: *Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works]* / Pod red. [V.P. Kupchenko], A.V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrilevoj. 11, 1. M.: Ellis Lak, 736 (in Russian).

Voloshin, M.A. (2011). *Pisma 1913–1917 [Letters 1913–1917]*. In: *Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works]* / Pod red. [V.P. Kupchenko], A. V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrilevoj. 10. M.: Ellis Lak, 832 (in Russian).

Varga, P. (2020). «Russkaya ideya» v istoriosofii Margarity Sabashnikovoj-Voloshinoj [The Russian Idea in the Historiosophy of Margarita Sabashnikova-Voloshina]. *Quaestio Rossica*, 8, 1. 102–118 (in Russian).

Kutsenko, B.O. (2018). *Rannij neoplatonizm kak proyavlenie sinkretizma indijskoj i grecheskoj filosofii [Early Neoplatonism as a Manifestation of Syncretism of Indian and Greek Philosophy]*. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kultury*, 4 (33), 38–46 (in Russian).

Vatsyayana Mallanaga (1993). *Kamasutra [Kamasutra]* / Per. s sanskr. A. Ya. Syrkina. M.: *Vostochnaya literatura*, 190 (in Russian).



Sergey V. PAKHOMOV

| **“This is very Interesting”**: Reception and Interpretation of Indian Culture in the Works of Maximilian Voloshin |

Voloshin, M.A. (2008) Dnevnik 1891–1932. Avtobiografii. Ankety. Vospominaniya [Diaries 1891–1932. Autobiographies. Questionnaires. Memories]. In: Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works] / Pod red. [V.P. Kupchenko], A.V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrulevoj. 7, 2. M.: Ellis Lak, 768 (in Russian).

Memorial'naya biblioteka M. A. Voloshina v Koktebele. Knigi i materialy na inostrannyh yazykah (2013) [Memorial Library of M. A. Voloshin in Koktebel. Books and Materials in Foreign Languages]. M.: Centr knigi Rudomino, 480 (in Russian).

Voloshin, M.A. (2015). Perepiska s Margaritoy Sabashnikovoj 1906–1924 [Correspondence with Margarita Sabashnikova 1906–1924]. In: Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works] / Pod red. [V.P. Kupchenko], A.V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrulevoj. 11, 2. M.: Ellis Lak, 784 (in Russian).

Bhagavadgita (1999) [Bhagavadgita] / Per. s sanskr. V. S. Sementsova. M.: Vostochnaya literatura, 256 (in Russian).

Voloshin, M.A. (2007). Proza 1906–1916. Ocherki, stat'i, retsenzii [Prose 1906–1916. Essays, articles, reviews]. In: Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works] / Pod red. [V.P. Kupchenko], A.V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrulevoj. 6, 1. M.: Ellis Lak, 896 (in Russian).

Voloshin, M.A. (2013). Pisma 1918–1924 [Letters 1918–1924]. In: Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works] / Pod red. [V.P. Kupchenko], A.V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrulevoj. 12. M.: Ellis Lak, 992.

Gheraṇḍa Saṁhitā / Ed. by Swami Digambarji, M. L. Gharote. – Lonavla: Kaivalyadhama S. M. Y. M. Samiti, 1997 (1<sup>st</sup> ed. 1978). – 222 c.

Voloshin, M.A. (2015). Pisma 1925–1932 [Letters 1925–1932]. In: Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works] / Pod red. [V.P. Kupchenko], A.V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrulevoj. 13, 1. M.: Azbukovnik, 656.

Voloshin, M.A. (2005). Liki tvorchestva, kniga 1. O Repine. Surikov [The Faces of Creativity. Book 1. About Repin, Surikov]. In: Voloshin, M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works] / Pod red. [V.P. Kupchenko], A.V. Lavrova, pri uchastii R.P. Hrulevoj. 3. M.: Ellis Lak, 608 (in Russian).

Landa, M.S. Maximilian Voloshin's Poetic Legacy and the Post-Soviet Russian Identity. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – 273 p.



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

| «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»  
115054 Российская Федерация, Москва, ул. Малая Пионерская, 12  
Аспирант Школы дизайна  
ORCID: 0000-0002-8501-4115  
E-mail: dyachenkovaolga@yandex.ru

## «ЖИВЫЕ АРТЕФАКТЫ»: ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В БИОДИЗАЙНЕ

Биодизайн является новой промышленной парадигмой материальных артефактов XXI века. Эта новая практика проектирования предполагает интеграцию в дизайн живых организмов, таких как бактерии, микроводоросли, грибы и растения, в качестве источников материалов, генераторов энергии и пищи, источников света, очистителей воды и воздуха, регуляторов тепла и т. д. Сегодня биодизайн вступает в игру с цифровой реальностью на стыке с областью человеко-компьютерного взаимодействия. Основной акцент сделан на том, как цифровые технологии могут быть полезны «живым артефактам», предметам повседневности, которые являются живыми во время использования и могут расти, адаптироваться и, в конечном итоге, умирать. «Живые артефакты» требуют отзывчивого поведения и возможности взаимодействия, поднимая критические вопросы, касающиеся заботы, симбиоза, совместного проживания и адаптации между людьми и другими существами. В этом процессе важную роль играет концепция обитаемости, которая касается не только создания пригодной среды обитания, но и сохранения жизнеспособности организма в момент использования артефактов. Предлагаемая концепция обсуждает, как мы можем ощущать и воспри-

нимать «жизненность» артефакта в повседневной жизни. Это понятие вызвало серьезную дискуссию в области человеко-компьютерного взаимодействия. Ряд исследований в сообществе занимается изучением роли, которые живые организмы играют в совместном проектировании человека и компьютера. В статье предпринята попытка преодолеть пробел в неизученной роли цифровых инструментов в дизайне, принимая многовидовые виды и их отношения в качестве фокуса практики биодизайна. В рамках статьи вы получите представление о компьютерном проектировании, моделировании, использовании 3D-печати и живых электронных устройствах. В работе выделены конкретные роли, которые цифровые инструменты играют в создании «живых артефактов».

**Ключевые слова:** биодизайн, живые организмы, живые артефакты, живые материалы, живая эстетика, цифровые технологии, компьютерное проектирование, человеко-компьютерное взаимодействие.

### Введение

Предметная область «живого» изучается уже давно. Исследователи естественных, гуманитарных и социальных наук, художники и дизайнеры изучают потенциал живых существ на протяжении всего XX века. В 1920 году австрийский ботаник Рауль Франсе подчеркнул разумность природы в своей книге

«Растения как изобретатели», где «живое» послужило моделью для «конструирования машин». Введенное биофилософом Якобом фон Икскульем понятие «умвельт» («Umwelt»), а позже работа по спекулятивной биологии «Прогулки по жизненному миру животных и людей» (1934) оказали значительное влияние на биотехнические формы современности, позже разработанные, например, художником Ласло Мо-



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

хой-Надем. В послевоенные годы интеллект машины и «живого» связывала кибернетическая мысль. Например, концепция метаболизма в архитектуре японского архитектора Кишо Курокавы, представляющая двухцепочечную спираль ДНК (1961), или роботизированные и органические работы, слившиеся воедино на Всемирной выставке Expo 70 в Осаке. В Европе и Соединенных Штатах интеллект «живого» стал материалом, используемым в художественных инсталляциях. Такие художники, как Ханс Хааке, Алан Сонфист, Сьюзанна Анкер и Дэвид Медалла, включали измерение интеллекта «живого» в свои работы. Микроорганизмы, по мнению Хааке и Сонфиста, формировали меняющийся материал их инсталляций, который показывал новый подход к пространству и времени.

«Живое» стало определяться как «система», «информационная сеть», которая соединяет виды вместе и порождает новые связи между людьми и другими существами. Американский биолог и эколог Джанин Бенюс, известная своими работами по биомимикрии и биомиметики, приводила в пример деревья, которые создают подземную экологическую сеть, деревянную паутину, своего рода, интернет, который передает информацию между корнями деревьев через грибы. Тем самым, деревья могут обмениваться информацией и помогать друг другу. Однако еще в 1940-х годах английский математик Алан Тьюринг был первым, кто рассматривал «живое» как компьютер. Он связал машинный интеллект с понятием морфогенеза, трансформации «живого». Его концепция «искусственной жизни» расцвела с конца 1980-х годов. Позже американский математик и физик Джон фон Нейман связал работу клеточных автоматов с живыми системами, соединив биологические и машинные системы. Связь между математикой и природой через процесс морфо-

генеза подчеркнул французский математик Рене Том в своей работе «Структурная устойчивость и морфогенез» (1972). Их предложения мало чем отличались от предложений британского физика и изобретателя программного обеспечения Mathematica (1988) Стивена Вольфрама, который постоянно исследовал взаимосвязь между вычислительной техникой и природой.

Таким образом, с самого своего зарождения компьютерные науки были пронизаны разумом «живого». Цифровые технологии привели к радикальному изменению парадигмы, стирая границы не только между реальным и виртуальным, но и органическим и искусственным. Инструменты цифрового моделирования позволили воссоздавать «живое» и ставить под сомнение связи между живым и искусственным. Например, моделирование принципов выращивания живых организмов благодаря программному обеспечению. Архитекторы сравнивали эти процессы с развитием жизни.

По мере развития цифровых технологий пришло глобальное осознание экологических проблем, что привело к более глубокому изучению возможностей живых организмов. В области дизайна появились новые устойчивые биоразлагаемые объекты, изготовленные из таких организмов, как мицелий, грибы, бактерии, дрожжи и др. Живые организмы стали сырьем, «неживым артефактом». Тем самым, художники и дизайнеры стали первыми, кто применил этот экологически чистый подход, используя новые морфологии, вдохновленные живым. Но дизайн в самом широком смысле может представлять себя как живой разумный артефакт, который растет и функционирует. Тогда «живые артефакты» могут выступать в качестве генераторов энергии и источника пищи, света, очистителями воды и воздуха, регуляторами тепла и др. Организм, в данном случае микро-



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

водоросли, бактерии, грибы, интегрирован в мебель, одежду, архитектуру и другие предметы. Он продолжает жить в течение всего времени использования. Такие «живые артефакты» часто создаются с помощью роботизированного производства и программного обеспечения. С. Гилберт и др. указывают, что цифровые технологии стали важным инструментом понимания биологического мира, в котором мы живем<sup>1</sup>. Дизайнеры все чаще ищут закономерности в данных для продвижения исследований. Они могут способствовать общению, сотрудничеству и аффективным формам взаимоотношений между живыми организмами и людьми. Таким образом, мы считаем, что в будущем цифровые инструменты могут сыграть ключевую роль в создании новой взаимозависимой среды обитания.

Один из важнейших вопросов, которые остаётся открытым, как цифровые технологии могут способствовать созданию «живых артефактов», в которых биологический организм является живым во время использования. В статье предпринята попытка преодолеть пробел в неизученной роли цифровых инструментов в дизайне, принимая многовидовые виды и их отношения в качестве фокуса практики биодизайна. В центре внимания понятие «живых артефактов» и концепция их обитаемости, предложенная профессором Делфтского технического университета, основателем и руководителем лаборатории по изучению материалов Элвин Карана. Автор объясняет, как это понятие помогает проанализировать роль цифровых инструментов в проектировании и использовании «живых артефактов». Цель статьи – выделить

конкретные функции цифровых инструментов в создании «живых артефактов».

### «Живые артефакты» и концепция обитаемости

Сегодня дизайнеры иллюстрируют прочные симбиотические отношения между человеком и живыми организмами, в которых они являются взаимными бенефициарами. Они сотрудничают с живыми организмами и интегрируют их в качестве сырья, предлагая устойчивые альтернативы традиционным материалам. Совсем недавно Элвин Карана, профессор Делфтского технического университета, основатель и руководитель лаборатории по изучению материалов Material Incubator, ввела понятие «живых артефактов» – «предметов повседневного использования, которые являются живыми, могут восприниматься, расти, адаптироваться и, в конечном итоге, умирать»<sup>2</sup>. Например, лампы на основе светящихся организмов. Биолюминесценция организмов и растений – одна из наиболее интересных областей в исследованиях биодизайна. Многие компании, в том числе Philips, занимаются разработкой осветляющих растворов, в состав которых входят микроорганизмы. В своей исследовательской работе Элвин Карана выдвигает на первый план понятие «жизненность» как биологический, экологический и эмпирический феномен. Живые организмы предстают, как «артефакты человеческой культуры, которые экологически и социально встроены повседневную жизнь»<sup>3</sup>.

В таких проектах понятие «жизненность» становится частью дизайна и пытается перенести отношения людей и живых существ в

<sup>1</sup> Gilbert, S. F., Sapp, J., & Tauber, A. I. (2012). A symbiotic view of life: We have never been individuals // *The Quarterly Review of Biology*, 87(4), 2012. 325–341. <https://doi.org/10.1086/668166>

<sup>2</sup> Karana, E., Barati, B., & Giaccardi, E. (2020). Living artefacts: onceptualizing livingness as a material quality in everyday artefacts // *International Journal of Design*, 14(3) 2020. 39.

<sup>3</sup> Ibid. 50.



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

новое изменение. Такой подход идет дальше, чем биофильный дизайн, который стремится к увеличению связи человека с природой. Вместо этого, «живые артефакты» требуют отзывчивого поведения и возможности взаимодействия, поднимая критические вопросы, касающиеся заботы, симбиоза, совместного проживания и адаптации. В этой теории авторы выводят определение «живой эстетики» – принципа биодизайна, который исследует то, как люди воспринимают живые артефакты с течением времени. Например, постепенное или быстрое изменение цвета, формы или функции «живого артефакта», что предполагает новое отзывчивое поведение и возможности взаимодействия в дизайне. Не смотря на то, что живые организмы хорошо изучены, их «живая эстетика», то есть то, как люди воспринимают уникальные временные изменения в живой среде, практически не исследовано. Предлагаемая концепция обсуждает, как мы можем ощущать и воспринимать «жизненность» артефакта в повседневной жизни. Это понятие вызвало серьезную дискуссию в области взаимодействия человека и компьютера (HCI). Предложенная модель подчеркивают важность совместного творчества с живыми организмами, а сохранение жизнеспособности этих организмов в процессе проектирования формирует уникальные возможности для поиска альтернативных материалов и энергии.

В проектировании «живых артефактов» важную роль играет концепция обитаемости, которая касается не только создания пригодной среды обитания, но и сохранения жизнеспособности организма в момент использования артефактов, посредством тщательного создания условий обитания, которые заботятся о взаимном благополучии, как людей, так и других существ. Ключевым моментом становится определение жизнеспособности артефакта на про-

тяжении всей его жизни, то есть от времени проектирования до времени использования. Это также требует понимания того, как люди могут социально относиться к «живому артефакту», чтобы он процветал, и как артефакт может продолжать приносить людям функциональные преимущества. Например, очищать воздух с помощью водорослей или обеспечивать освещение с помощью бактерий и других организмов. Авторы подчеркивают, что такой принцип необходим «для перехода от эксплуататорской позиции антропоцена к обеспечению и облегчению сосуществования нескольких видов»<sup>4</sup>.

Таким образом, при проектировании «живых артефактов» необходимо синтезировать экологическое и социальное понимание среды обитания, и цифровые инструменты в этом могут помочь. После обзора методологии мы постараемся выделить определенные функции цифровых инструментов в проектировании «живых артефактов» и создании пригодной среды обитания.

### Методология

В последнее время возросло количество работ в области дизайна, в которых описывают недостаточное изучение других живых организмов. В своей книге «Когда виды встречаются» (2008), Донна Харауэй страстно выступает за антропологический сдвиг, который признал бы сплетение видов. Она отвергает человеческую исключительность и поощряет новые способы построения мира<sup>5</sup>. Её точка зрения была поддержана американским антропологом Ан-

<sup>4</sup> Westerlaken M. (2022). Multispecies worlding through design // *Interactions* 29, 6 (November – December 2022), 14–15. <https://doi.org/10.1145/3568306>

<sup>5</sup> Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

ной Цин в работе «Неистовая биология»<sup>6</sup> и повлияла на рассмотрение многовидовых проблем в дизайне через понятия «совместного выживания»<sup>7</sup>, а также понятие «заботы», упомянутое Элвин Карана. В этом мы убедились, разбирая понятие «живых артефактов» и концепцию обитаемости. В работах Р. Смит и др., Ц. Чжоу др. исследователи подчеркивают уникальное сочетание биологических инструментов с передовыми компьютерными технологиями в биодизайне<sup>8</sup>. Эта категория, которую можно обозначить, как «цифровое биопроизводство», особенно интересна нам, так как она помогает собрать примеры, в которых цифровой инструмент описывается как часть процесса биодизайна, особенно при исследовании и создании обитаемости вещей, которые определяют жизнеспособность «живого артефакта». Появились работы Д. Коллинз, А. Гинсберг и др., которые выделяют категорию «дополненной биологии», где дизайнеры с помощью изменения клеток пытаются найти выход из социальных проблем, например голод, болезни и нехватка энергии<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Tsing, A.L. (2015). Feral biologies. In: Inaugural conference: Anthropological visions of sustainable futures. Organised by Brightman, M and J. Lewis. London: Centre for the Anthropology of Sustainability (CAOS), University College London. February 13, 2015.

<sup>7</sup> Liu, J., Byrne, D., & Devendorf, L. (2018). Design for collaborative survival: An inquiry into human-fungi relationships. In Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems (no. 40, pp.1-13). ACM. <https://doi.org/10.1145/3173574.3173614>

<sup>8</sup> Smith, N., Bardzell, S., & Bardzell, J. (2017). Designing for cohabitation: Naturecultures, hybrids, and decentering the human in design. In Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems (pp. 1714-1725). ACM. <https://doi.org/10.1145/3025453.3025948>;

Zhou, Jiwei & Barati, Bahar & Wu, Jun & Scherer, Diana & Karana, Elvin. (2020). Digital biofabrication to realize the potentials of plant roots for product design. *Bio-Design and Manufacturing*. 4. 1–12. 10.1007/s42242-020-00088-2.

<sup>9</sup> Collins, J. (2012). Synthetic biology: Bits and pieces come to life. *Nature*, 483(7387), 8–10. <https://doi.org/10.1038/483S8a>;

Исследования С. Камере и Э. Карана<sup>10</sup>, В. Чиуффи, М. Монтальти<sup>11</sup> описывают наиболее распространенную практику «растущего дизайна», ориентированную на разработку новых материалов для дизайна продуктов. Особую категорию «биодизайн фикшн» составляют размышления А. Гинсберг и др.<sup>12</sup>, А. Мойси и Л. Пшец<sup>13</sup> о последствиях биотехнологического будущего с разработкой сценариев и прототипов.

За последние годы возросло изучение биологических материалов, в которых компьютерные устройства ввода и вывода информации могут быть дополнены или даже заменены живыми организмами. Работы Ф. Асплинг и др., Э. Чок и др., П. Фернандо и др., П. Гоф<sup>14</sup> изу-

Ginsberg, A. D., Calvert, J., Schyfter, P., Elfick, A., & Endy, D. (2014). *Synthetic aesthetics: Investigating synthetic biology's designs on nature*. MIT Press.

<sup>10</sup> Camere, S., & Karana, E. (2017). Growing materials for product design. *Alive. Active. Adaptive*. In Proceedings of the international conference on experiential knowledge and emerging materials. TU Delft Open. 101–115.

<sup>11</sup> Ciuffi, V. (2013). Growing design. *Abitare Magazine*, 531. 108–111;

Montalti, M. (2010). *Officina corpuscoli*. <https://www.corpuscoli.com/> (Accessed: June 21, 2024)

<sup>12</sup> Ginsberg, A. D., & Chieza, N. (2018). Editorial: Other biological futures. *Journal of Design and Science*, 1–14. <https://doi.org/10.21428/566868b5>

<sup>13</sup> Moisy, A., & Pschetz, L. (2017). Designing with living organisms. In Proceedings of the 3rd biennial research through design conference. 323–339. RTD. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.4746994>

<sup>14</sup> Aspling, F., Wang, J., & Juhlin, O. (2016). Plant-computer interaction, beauty and dissemination. In Proceedings of the 3rd international conference on animal-computer interaction. No.5. 1–10. ACM. <https://doi.org/10.1145/2995257.2995393>;

Cheok, A. D., Kok, R. T., Tan, C., Fernando, O. N. N., Merritt, T., & Sen, J. Y. P. (2008). Empathetic living media. In Proceedings of the conference on designing interactive systems. 465–473. ACM. <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1394445.1394495>;

Fernando, P. (2019). Tools for public participation in science: Design and dissemination of open-science hardware. In Proceedings of the international conference on the creativity and cognition. 697–701. ACM. <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3325480.3326560>;



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

чают отношения между биологическими системами, областью человеко-компьютерного взаимодействия (HCI), от одиночных и односторонних отношений до многовидовой сети симбиотических отношений. Многие из этих работ подчеркивают вовлечение животных и растений во взаимодействие человека и компьютера.

Ряд исследований в сообществе человеко-компьютерного взаимодействия занимается изучением роли, которую живые организмы играют в совместном проектировании человека и компьютера. Например, исследуется потенциал микроорганизмов для создания интерфейсов из живых материалов в работе В. Манзелла и др.<sup>15</sup>, различных дисплеев, а также новых медиа в трудах И. Пупырева и др.<sup>16</sup>. В рамках этого объема исследований Аманда Паркс и Коннор Дики определяют биодизайн, как возможность дизайна взаимодействий<sup>17</sup>. Н. Вильямс и К. Коле считают, что интеграция биологических систем в вычислительные создаст новые виды технологий, но это вызовет некоторые радикальные изменения в том, как мы концептуализируем технологии<sup>18</sup>. По сути, мы должны позволить са-

мой системе процветать как живому существу, подверженному эволюции, а не контролировать ее как послушный объект.

Во многих исследованиях сделана попытка определить концептуальные основы и определения. Например, Патаран и др. исследуют проекты, в которых микроорганизмы являются частью вычислительной системы<sup>19</sup>. В этой работе удалось подчеркнуть похожие свойства живых медиа-интерфейсов и физических вычислительных систем, выделить способы проектирования совместно с живыми медиа-интерфейсами. Однако такие исследования показывают лишь часть проблемы взаимосвязи людей, технологий и биологических материалов. К биологическим материалам относятся главным образом с точки зрения эксплуатации, а не взаимного сосуществования.

Дж. Лю и др. рассматривают отношения между биологическими системами, компьютерами и людьми и призывает к тщательному рассмотрению этического императива и значения вовлечения видов, не относящихся к человеку<sup>20</sup>. Многие из них, например, в работе П. Чобану, пытаются познать точку зрения насекомых в городской среде или рассматривают благополучие растений, используя практику человеко-компьютерного взаимодействия для родства человека и растения<sup>21</sup>. Д. Чен и другие обсуждают, как новые технологии, интегрирующие микроорганизмы, такие как бактерии и слизи-

Gough, P. (2020). The nature of biodesigned systems: Directions for HCI. In Proceedings of ACM international conference on designing interactive systems. 389–392. ACM. <https://doi.org/10.1145/3393914.3395908>

<sup>15</sup> Manzella, V., Gaz, C., Vitaletti, A., Masi, E., Santopolo, L., Mancuso, S., Salazar, D., & de las Heras, J. J. (2013). Plants as sensing devices: The pleased experience. In Proceedings of the 11th conference on embedded networked sensor systems (no. 76, 1–2). ACM. <https://doi.org/10.1145/2517351.2517403>

<sup>16</sup> Poupyrev, I., Schoessler, P., Loh, J., & Sato, M. (2012). Botanica interactiva: Interactive plants technology. In Proceedings of the SIGGRAPH conference on emerging technologies (no. 4, 1). ACM. <https://doi.org/10.1145/2343456.2343460>

<sup>17</sup> Parkes, A., & Dickie, C. (2013). A biological imperative for interaction design. In Proceedings of the conference on human factors in computing systems. 2209–2218. ACM. <https://doi.org/10.1145/2468356.2468742>

<sup>18</sup> Williams, N.; Collet, C. (2020). Biodesign and the Allure of “Grow-made” Textiles: An Interview with Carole Collet. *GeoHumanities*, 1–13.

<sup>19</sup> Pataran, P., Kong, D. S., Maes, P., & Sra, M. (2020). Living bits: Opportunities and challenges for integrating living microorganisms in human-computer interaction. In Proceedings of the augmented humans international conference. 3.

<sup>20</sup> Liu, S. Y., Bardzell, J., & Bardzell, S. (2018). Photography as a design research tool into natureculture. In Proceedings of the designing interactive systems conference. 777–790. ACM. <https://doi.org/10.1145/3196709.3196819>

<sup>21</sup> Ciobanu, P. (2019). Designing for and with care in multi-species kinship: Exploring methods of decentering the human in design. <https://www.essays.se/essay/450ead73d6/> (Accessed: June 21, 2024)



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

вики, будут все больше полагаться на симбиотические отношения между пользователем и организмами, участвующими в интерактивных системах<sup>22</sup>. Эти исследования выдвигают на первый план необходимость участия живых существ, таких как насекомые, растения и микроорганизмы. По мнению Э. Лайт и др., многие эти работы выдвинули на первый план постгуманистические ценности и децентрализацию людей по отношению к глобальным экологическим и социальным вызовам<sup>23</sup>.

Таким образом, в рамках изучения методологии мы провели поиск во множестве существующих областей на стыке биологии, человеко-компьютерного взаимодействия, биодизайна, биотехнологий и собрали примеры, где «живой артефакт» остается живым при использовании, а цифровые инструменты включены в часть процесса биодизайна.

### Функции цифровых инструментов

Цифровые инструменты помогают в проектировании «живых артефактов», позволяя наблюдать, записывать, моделировать и имитировать сложные отношения между живыми и неживыми компонентами окружающей среды. Мы отдали предпочтение тем проектам, которые связаны с повседневной жизнью. Исключили случаи, связанные с сельским хозяйством (например, производство продуктов питания), медицины и те случаи, когда цифровые инструменты использовались только в проектирова-

нии и не создавали «живой артефакт». Важным критерием стало развитие эмпатии, заботы между различными формами жизни и не только.

Первую функцию, которую мы выделяем, становится обеспечение понимания среды. При разработке «живых артефактов», исследователи часто применяют специализированное лабораторное оборудование, такое как микроскопы. Однако одним из наиболее широко применяемых методов, который помогает людям лучше понять поведение живых организмов в искусственных средах обитания, является использование фотографий. В современном биодизайне широко используются различные виды оборудования для фотографирования и наблюдения за живыми организмами. Камеры для фотографирования, цифровые микроскопы и методы микротомографии являются незаменимыми инструментами для получения изображений и данных о росте организмов, их поведении, включая движение и другие аспекты. Эти технологии позволяют исследователям и дизайнерам более глубоко погрузиться в мир живых организмов. Например, исследование Дж. Лю и др.<sup>24</sup>, К. Рамиреса-Фигероа и др.<sup>25</sup> указывает на то, что фотографии могут помочь расширить понимание отношений между живыми организмами и их окружением на микроуровне. Они считают, что это ключевой аспект при проектировании «живых артефактов».

В проекте «Vespers III» от дизайнера и профессора лаборатории Массачусетского тех-

<sup>22</sup> Chen, D., Seong, Y. ah, Ogura, H., Mitani, Y., Sekiya, N., & Moriya, K. (2021). Nukabot: Design of care for human-microbe relationships. In Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems (no. 291, 1–7). ACM. <https://doi.org/10.1145/3411763.3451605>

<sup>23</sup> Light, A., Powell, A., & Shklovski, I. (2017). Design for existential crisis in the anthropocene age. In Proceedings of the 8th international conference on communities and technologies. 270–279. ACM. <https://doi.org/10.1145/3083671.3083688>

<sup>24</sup> Liu, S. Y., Bardzell, J., & Bardzell, S. (2018). Photography as a design research tool into natureculture. In Proceedings of the designing interactive systems conference. 777–790. ACM. <https://doi.org/10.1145/3196709.3196819>

<sup>25</sup> Ramirez-Figueroa, C., Hernan, L., & Pei-Ying, L. (2018). The biological unseen. Producing and mediating imaginaries of protocells. In Proceedings of the 5th biennial transdisciplinary imaging conference. 122–137. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.6104687.v2>



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

нологического института Нери Оксмана и группы MIT Media Lab живая маска воплощает среду обитания и заставляет искусственно созданные микроорганизмы вырабатывать полезные химические вещества для улучшения здоровья человека (маска была активна с 2018 по 2020). Это исследование открывает новые возможности в области медицины: от витаминов, противомикробных препаратов индивидуального производства антибиотиков, до умной упаковки и покрытий, способных обнаруживать загрязнения. Авторы исследования интегрируют компьютерный дизайн с аддитивным производством и синтетической биологией для создания объектов в цифровом виде. Р. Смит и др. отмечают, что в этом проекте сделаны покадровые цифровые изображения для документирования реакции организма в часы инкубации<sup>26</sup>. Таким образом, цифровые технологии позволяют нам познавать и понимать среду, в которой живые организмы взаимодействуют.

Вторая важная функция – проектировать и изготавливать среду обитания для живого организма. Наиболее распространенным инструментом дизайнеров является автоматизированное проектирование, способное моделировать живые организмы, сокращая при этом количество лабораторных экспериментов. Например, изготовление каркасов, на которых размещаются живые организмы: стул «Mycelium» от студии Klarenbeek & Dros или проект «H.O.R.T.U.S. XL», где материалы, созданные биологическим и цифровым способом, обеспечивают друг другу структурную стабильность.

<sup>26</sup> Smith, R. S. H., Bader, C., Sharma, S., Kolb, D., Tang, T. C., Hosny, A., Moser, F., Weaver, J. C., Voigt, C. A., & Oxman, N. (2020). Hybrid living materials: Digital design and fabrication of 3D multimaterial structures with programmable biohybrid surfaces. *Advanced Functional Materials*, 30(7), 14. <https://doi.org/10.1002/adfm.201907401>

Кресло «Mycelium», разработанное голландской дизайн-студией Klarenbeek & Dros в 2018 году, является инновационным проектом, который соединяют цифровые технологии и интеллект живых людей. Кресло, которое теперь является частью коллекции Центра Помпиду в Париже, создано в результате применения технологии 3D-печати с использованием живого мицелия, который был впервые разработан этими дизайнерами в 2011 году, когда они стремились найти промышленную альтернативу пластмассе и биопластике. Стул изготовлен на основе трехмерной печатной структуры, в которой мицелий напечатан цифровым способом в воде, состоящей из измельченной соломы и опилок. Мицелий действует как форма живого клея. После того, как этот «живой стул» напечатан, он продолжает расти в лаборатории с помощью грибов в течение нескольких дней. Затем наносится тонкий слой биопластика, чтобы остановить рост грибов. Стул поддается компостированию. Компания Klarenbeek & Dros также заинтересована в использовании водорослей для получения новых инновационных материалов. В подобных проектах традиционные материалы для производства заменяются живым материалом. Такой производственный процесс может стать обыденностью в продуктах повседневного спроса.

В проекте «H.O.R.T.U.S. XL», крупномасштабной установке от ecoLogic Studio, засеянной микроводорослями, физический каркас был изготовлен на 3D-принтере высокого разрешения методом моделирования. Основанный на фотосинтезе, метаболизм водорослей преобразует кислород и биомассу. Цифровой алгоритм имитирует рост субстрата, вдохновленного морфологией кораллов. К. Паскерио и М. Поллетто отмечают, что «значение плотности каждого биопикселя вычисляется в цифровом виде,



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

чтобы максимизировать поступающий свет и метаболизм организма на изоповерхностях»<sup>27</sup>. К. Бадер и др. выделяют первый этап прикрепления клеток к физическим каркасам – засев клеток<sup>28</sup>. Они считают, что эффективность и распространение могут повлиять на конечные биологические характеристики каркаса. Х. Цзянь и др. делают вывод, что компьютерные технологии, такие как 3D-био печать, помогают точно контролировать пространственное положение живых клеток<sup>29</sup>. Таким образом, Х. Лю и др. уверены, что такая технология будет применена в доставке лекарств, тканевой инженерии и других направлениях<sup>30</sup>.

В уже рассмотренном выше проекте «Vesper III» можно увидеть, как компьютерное моделирование может повлиять на дизайн среды обитания, обеспечивая понимание различных элементов и их сложных взаимосвязей. Авторы создали вычислительную модель для понимания и прогнозирования пространственно-временного распределения химически индуцированных бактерий на инокулированном объекте. Тем самым, при моделировании они учитывали распространение химических сигналов от 3D-объекта, возникающего в результате бактериальной реакции, и сложность напечатанного

на 3D-принтере объекта из нескольких материалов, в котором обитают бактерии.

Кроме понимания и проектирования, есть еще одна важная функция – сохранять и обеспечивать процветание и жизнеспособность артефакта. Цифровые инструменты регулируют уход и заботу, а также способствуют участию человека. Все больше появляется проектов в области биоцифровой архитектуры. В проекте «Living Wall», разработанном Данеллой Бриско из Техасского университета в Остине, зеленая стена покрыта местными растениями и возведена в условиях жаркого климата. Уникальной особенностью является возможность поддержания экосистемы: стена обеспечивает охлаждение здания, города, смягчает ливневые стоки, защищает от шума и служит естественным воздушным фильтром. Информационное моделирование зданий (BIM) помогает поддерживать стену в течение времени. Д. Бриско отмечает, что «дизайнеры и инженеры активно исследуют возможности интерактивных BIM-платформ для улучшения управления живыми стенами и другими экологическими системами»<sup>31</sup>. Платформы дают возможность регулировать и реагировать на живую фауну и изменения климата.

В городском навесе от ecoLogic Studio человек и водоросли общаются через систему затемнения. В этом интерактивном павильоне объединены живые культуры микроводорослей, которые насыщают воздух кислородом и тем самым быстрее растут, образуя зону затемнения. В солнечные дни этот навес занимают люди, вырабатывая углекислый газ, что способствует симбиотическим взаимоотношениям климата, микроводорослей, человека и цифровых систем управления. В навесе используется

<sup>27</sup> Pasquero, C., & Poletto, M. (2020). Bio-digital aesthetics as value system of post: Anthropocene architecture. *International Journal of Architectural Computing*, 18(2), 120–140. <https://doi.org/10.1177/1478077120922941>

<sup>28</sup> Bader, Christoph & Sharma, Sunanda & Smith, Rachel & Disset, Jean & Oxman, Neri. (2018). Viva in Silico: A position-based dynamics model for microcolony morphology simulation.

<sup>29</sup> Jian, Honglei & Wang, Meiyue & Wang, Shengtao & Wang, Anhe & Bai, Shuo. (2018). 3D bioprinting for cell culture and tissue fabrication. *Bio-Design and Manufacturing*. 1. 10.1007/s42242-018-0006-1.

<sup>30</sup> Liu, X., Yuk, H., Lin, S., Parada, G. A., Tang, T. C., Tham, E., de la Fuente-Nunez, C., Lu, T. K., & Zhao, X. (2017). 3D Printing of living responsive materials and devices. *Advanced Materials*, 30(4). <https://doi.org/10.1002/adma.201704821>

<sup>31</sup> Briscoe, D. (2020). Living wall: Digital design and implementation. *Journal of Digital Landscape Architecture*. (5). 652. [https://gispoint.de/fileadmin/user\\_upload/paper\\_gis/open/DLA\\_2020/537690066.pdf](https://gispoint.de/fileadmin/user_upload/paper_gis/open/DLA_2020/537690066.pdf) (Accessed: June 21, 2024)



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

целая система современных технологий. Цифровая камера отслеживает местоположение людей в реальном времени. Эта информация подается в центральную систему, которая управляет процессом распределения тени, создаваемой водорослями. Датчики приближения и контроллеры вычисляют состояние электроклапанов, регулируя рост водорослей. Это позволяет создавать комфортные условия взаимоотношений людей и растений.

Голландский дизайнер Николь Спит, основатель студии Dáárheen, заглядывает в будущее потребительских биотехнологических продуктов, которые сочетают электронику, живые клетки и взаимодействуют друг с другом. Один из проектов ее студии – «биотрониколы», живые электронные изделия, где привычный нам сенсорный экран, заменен кожей. На ощупь он может быть теплым или холодным, мягким или с неровностями. Дизайнер считает, что тактильность будет становиться все более и более важной темой. В этом устройстве живые клетки растут поверх и внутри оболочки печатной платы. Клетки и электронные части взаимодействуют друг с другом через электрические и химические синапсы. Продукт дает тактильную обратную связь, и к нему нужно прикасаться. Т. Меррит и др. считает, что живые медиа интерфейсы демонстрируют огромный потенциал гибридного мира, где границы между биологическими, химическими и алгоритмическими микроматериалами растворяются в результатах биодизайна<sup>32</sup>.

Эти примеры показывают, как дизайнеры, задавая определенное биологическое поведение, могут моделировать и изготавливать среду обитания конкретного живого организма.

<sup>32</sup> Merritt, T., Hamidi, F., Alistar, M., & DeMenezes, M. (2020). Living media interfaces: A multi-perspective analysis of biological materials for interaction. *Digital Creativity*, 31(1), 1–21. <https://doi.org/10.1080/14626268.2019.1707231>

Таким образом, мы видим, как технологии вступают в симбиоз с природой, создавая уникальные возможности для взаимодействия. Не менее удивительно то, что даже при простом прикосновении или заботе, «живые артефакты» могут реагировать на наше внимание. Этот момент открывает перед нами перспективу взаимной заботы, о котором упоминает Элвин Карана, где символические связи между человеком и природой становятся более яркими и осязаемыми. Современные цифровые инструменты не только помогают нам взаимодействовать с окружающим миром, но и создают новые возможности для глубокого понимания и уважения живой природы. Весь этот комплексный механизм взаимодействия между разными видами жизни становится более доступным и понятным благодаря симбиозу цифровых технологий и «живого».

Еще более важно, что благодаря цифровым моделям мы можем узнавать последствия различных воздействий на окружающую среду и принимать более обоснованные решения в области экологии и устойчивого развития. Цифровые инструменты в биодизайне играют важную роль не только в процессе проектирования среды обитания живых организмов, но и в ее поддержании и улучшении в процессе использования. Они позволяют создавать более эффективные и удобные условия для живых существ, способствуя их благополучию и здоровью.

### Заключение

На закате эпохи антропоцена человечество все еще оказывает значительное воздействие на окружающую среду. Люди продолжают быть регуляторами экосистемы и осознают свою ответственность за баланс в природе, стремясь к сотрудничеству с другими видами



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

живых существ. Важным аспектом этого взаимодействия являются организмы разных видов, которые существуют в симбиозе, взаимно зависят друг от друга и обеспечивают взаимное процветание. Это сотрудничество напоминает нам о том, что мы, люди, не стоим в стороне, и являемся неотъемлемой частью живой природы. В этом мы убедились во время пандемии Covid-19, которую можно рассматривать как предупреждение об экологической катастрофе, угрожающей самому существованию планеты. «Человечество становится неспособным разделить мир смыслом, который до сих пор позволял ему населять окружающую среду – мир может обойтись без человека, и, следовательно, последний становится «лишним», как выразился Сартр», – писал Квентин Мейясу<sup>33</sup>. Кризис здоровья также парадоксальным образом вернул нас к состоянию «мигрантов» на планете. По словам английского философа Тимоти Мортон и автора книги «Темная экология»: «Экологический кризис заставляет нас осознать, насколько все взаимосвязано»<sup>34</sup>. В статье мы попытались заглянуть в реальность постантропцена, где происходит взаимодействие цифрового интеллекта, живых систем и человека.

Мы приглашаем задуматься о биологических перспективах, где представленный подход предлагает новые способы взаимодействия с цифровыми технологиями в контексте биодизайна, то есть использования биологических принципов в дизайне окружающей среды. В результате анализа нам удалось выделить следующие функции цифровых инструментов: понимание, проектирование и сохранение, которые способствуют созданию и процветанию «живых артефактов». Выделенные инструменты и за-

ключения могут быть полезным для дизайнеров и специалистов в области человеко-компьютерного взаимодействия, помогая им исследовать новые методы воплощения и сохранения природной среды и предвидеть проблемы, которые могли бы остаться незамеченными. Исследование открывает новые горизонты для сотрудничества между технологиями и биологическими науками, продолжая создавать устойчивые и инновационные решения в области дизайна и человеко-компьютерного взаимодействия.

## Список литературы

- Karana, E., Barati, B., & Giaccardi, E. (2020). Living artefacts: conceptualizing livingness as a material quality in everyday artefacts. *International Journal of Design*, 14(3) 2020.
- Gilbert, S. F., Sapp, J., & Tauber, A. I. (2012). A symbiotic view of life: We have never been individuals // *The Quarterly Review of Biology*, 87(4), 2012. 325–341. <https://doi.org/10.1086/668166>
- Westerlaken M. (2022). Multispecies worlding through design // *Interactions* 29, 6 (November – December 2022), 14–15. <https://doi.org/10.1145/3568306>
- Haraway D. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Tsing, A.L. (2015). *Feral biologies*. In: Inaugural conference: Anthropological visions of sustainable futures. Organised by Brightman, M and J. Lewis. London: Centre for the Anthropology of Sustainability (CAOS), University College London. February 13, 2015.
- Liu, J., Byrne, D., & Devendorf, L. (2018). Design for collaborative survival: An inquiry into human-fungi relationships. In *Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems* (no. 40, 1–13). ACM. <https://doi.org/10.1145/3173574.3173614>
- Smith, N., Bardzell, S., & Bardzell, J. (2017). Designing for cohabitation: Naturecultures, hybrids, and de-centering the human in design. In *Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems*. 1714–1725. ACM. <https://doi.org/10.1145/3025453.3025948>

<sup>33</sup> Meillassoux, Q. (2008). *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. New York: Continuum. 187.

<sup>34</sup> Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge, Mass., Harvard University Press. 30.



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

Zhou, Jiwei & Barati, Bahar & Wu, Jun & Scherer, Diana & Karana, Elvin. (2020). Digital biofabrication to realize the potentials of plant roots for product design. *Bio-Design and Manufacturing*. 4. 1–12. 10.1007/s42242-020-00088-2

Collins, J. (2012). Synthetic biology: Bits and pieces come to life. *Nature*, 483(7387), 8–10. <https://doi.org/10.1038/483S8a>;

Ginsberg, A. D., Calvert, J., Schyfter, P., Elfick, A., & Endy, D. (2014). *Synthetic aesthetics: Investigating synthetic biology's designs on nature*. MIT Press.

Camere, S., & Karana, E. (2017). Growing materials for product design. *Alive. Active. Adaptive*. In Proceedings of the international conference on experiential knowledge and emerging materials. TU Delft Open. 101–115.

Ciuffi, V. (2013). Growing design. *Abitare Magazine*, 531. 108–111.

Montalti, M. (2010). *Officina corpuscoli*. <https://www.corpuscoli.com/> (Accessed: June 21, 2024)

Ginsberg, A. D., & Chieza, N. (2018). Editorial: Other biological futures. *Journal of Design and Science*, 1–14. <https://doi.org/10.21428/566868b5>

Moisy, A., & Pschetz, L. (2017). Designing with living organisms. In Proceedings of the 3rd biennial research through design conference. 323–339. RTD. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.4746994>

Aspling, F., Wang, J., & Juhlin, O. (2016). Plant-computer interaction, beauty and dissemination. In Proceedings of the 3rd international conference on animal-computer interaction. No.5. 1–10. 10.1145/2995257.2995393.

Cheok, A. D., Kok, R. T., Tan, C., Fernando, O. N. N., Merritt, T., & Sen, J. Y. P. (2008). Empathetic living media. In Proceedings of the conference on designing interactive systems. 465–473. 10.1145/1394445.1394495.

Fernando, P. (2019). Tools for public participation in science: Design and dissemination of open-science hardware. In Proceedings of the international conference on the creativity and cognition. 697–701. 1145/3325480.3326560.

Gough, P. (2020). The nature of biodesigned systems: Directions for HCI. In Proceedings of ACM interna-

tional conference on designing interactive systems. 389–392. ACM.

<https://doi.org/10.1145/3393914.3395908>

Manzella, V., Gaz, C., Vitaletti, A., Masi, E., Santopolo, L., Mancuso, S., Salazar, D., & de las Heras, J. J. (2013). Plants as sensing devices: The pleased experience. In Proceedings of the 11th conference on embedded networked sensor systems (no. 76, 1–2). ACM. <https://doi.org/10.1145/2517351.2517403>

Poupyrev, I., Schoessler, P., Loh, J., & Sato, M. (2012). *Botanicus interacticus: Interactive plants technology*. In Proceedings of the SIGGRAPH conference on emerging technologies (no. 4, 1). ACM. <https://doi.org/10.1145/2343456.2343460>

Parkes, A., & Dickie, C. (2013). A biological imperative for interaction design. In Proceedings of the conference on human factors in computing systems. 2209–2218. ACM. <https://doi.org/10.1145/2468356.2468742>

Williams, N.; Collet, C. (2020). *Biodesign and the Allure of “Grow-made” Textiles: An Interview with Carole Collet*. *GeoHumanities*, 1–13.

Pataran, P., Kong, D. S., Maes, P., & Sra, M. (2020). Living bits: Opportunities and challenges for integrating living microorganisms in human-computer interaction. In Proceedings of the augmented humans international conference.

Liu, S. Y., Bardzell, J., & Bardzell, S. (2018). Photography as a design research tool into natureculture. In Proceedings of the designing interactive systems conference. 777–790. ACM. <https://doi.org/10.1145/3196709.3196819>

Ciobanu, P. (2019). Designing for and with care in multispecies kinship: Exploring methods of decentering the human in design. <https://www.essays.se/essay/450ead73d6/> (Accessed: June 21, 2024)

Chen, D., Seong, Y. ah, Ogura, H., Mitani, Y., Sekiya, N., & Moriya, K. (2021). Nukabot: Design of care for human-microbe relationships. In Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems (no. 291, 1–7). ACM. <https://doi.org/10.1145/3411763.3451605>

Light, A., Powell, A., & Shklovski, I. (2017). Design for existential crisis in the anthropocene age. In Proceedings of the 8th international conference on commu-



Ольга Викторовна ДЬЯЧЕНКОВА

## | «Живые артефакты»: перспективы развития цифровых технологий в биодизайне |

nities and technologies. 270–279. ACM.  
<https://doi.org/10.1145/3083671.3083688>

Liu, S. Y., Bardzell, J., & Bardzell, S. (2018). Photography as a design research tool into natureculture. In Proceedings of the designing interactive systems conference. 777–790. ACM.  
<https://doi.org/10.1145/3196709.3196819>

Ramirez-Figueroa, C., Hernan, L., & Pei-Ying, L. (2018). The biological unseen. Producing and mediating imaginaries of protocells. In Proceedings of the 5th biennial transdisciplinary imaging conference. 122–137.  
<https://doi.org/10.6084/m9.figshare.6104687.v2>

Smith, R. S. H., Bader, C., Sharma, S., Kolb, D., Tang, T. C., Hosny, A., Moser, F., Weaver, J. C., Voigt, C. A., & Oxman, N. (2020). Hybrid living materials: Digital design and fabrication of 3D multimaterial structures with programmable biohybrid surfaces. *Advanced Functional Materials*, 30(7), 1–14.  
<https://doi.org/10.1002/adfm.201907401>

Pasquero, C., & Poletto, M. (2020). Bio-digital aesthetics as value system of post: Anthropocene architecture. *International Journal of Architectural Computing*, 18(2), 120–140. <https://doi.org/10.1177/1478077120922941>

Bader, Christoph & Sharma, Sunanda & Smith, Rachel & Disset, Jean & Oxman, Neri. (2018). Viva in Silico: A position-based dynamics model for microcolony morphology simulation.

Jian, Honglei & Wang, Meiyue & Wang, Shengtao & Wang, Anhe & Bai, Shuo. (2018). 3D bioprinting for cell culture and tissue fabrication. *Bio-Design and Manufacturing*. 1. 10.1007/s42242-018-0006-1.

Liu, X., Yuk, H., Lin, S., Parada, G. A., Tang, T. C., Tham, E., de la Fuente-Nunez, C., Lu, T. K., & Zhao, X. (2017). 3D Printing of living responsive materials and devices. *Advanced Materials*, 30(4).  
<https://doi.org/10.1002/adma.201704821>

Briscoe, D. (2020). Living wall: Digital design and implementation. *Journal of Digital Landscape Architecture*. (5).  
[https://gispoint.de/fileadmin/user\\_upload/paper\\_gis\\_open/DLA\\_2020/537690066.pdf](https://gispoint.de/fileadmin/user_upload/paper_gis_open/DLA_2020/537690066.pdf) (Accessed: June 21, 2024)

Merritt, T., Hamidi, F., Alistar, M., & DeMenezes, M. (2020). Living media interfaces: A multi-perspective analysis of biological materials for interaction. *Digital Creativity*, 31(1), 1–21.  
<https://doi.org/10.1080/14626268.2019.1707231>

Meillassoux, Q. (2008). *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. New York: Continuum.

Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.



Olga V. DYACHENKOVA

| "Living Artifacts": Perspectives on the Development of Digital Technologies in Biodesign |

Olga V. DYACHENKOVA

National Research University Higher School of Economics  
12, Malaya Pionerskaia ul., Moscow, 115054 Russian Federation  
Art and Design School  
PhD Student in Art and Design  
ORCID: 0000-0002-8501-4115  
E-mail: dyachenkovaolga@yandex.ru

## "LIVING ARTIFACTS": PERSPECTIVES ON THE DEVELOPMENT OF DIGITAL TECHNOLOGIES IN BIODESIGN

Biodesign is the new industrial paradigm for material artifacts of the 21st century. This new design practice involves the integration of living organisms such as bacteria, microalgae, fungi and plants into design as sources of materials, generators of energy and food, sources of light, purifiers of water and air, regulators of heat, etc. Today, biodesign is coming into play with digital reality at the interface with the field of human-computer interaction. The main focus will be on how digital technologies can benefit "living artifacts", everyday objects that are alive during use and can grow, adapt and eventually die. "Living artifacts" require responsive behavior and opportunities for interaction, raising critical questions regarding care, symbiosis, cohabitation, and adaptation between humans and other beings. The concept of habitability plays an important role in this process, which is concerned not only with creating a suitable habitat, but also with maintaining the viability of the organism at the time of artifact use.

The proposed concept discusses how we can experience and perceive the "vitality" of an artifact in everyday life. This concept has sparked a major debate in the field of human-computer interaction (HCI). This article will attempt to bridge the gap in the unexplored role of digital tools in design by taking multi-species species and their relationships as the focus of biodesign practice. The paper will provide an introduction to computer-aided design, modeling, the use of 3D printing, and living electronic devices. The paper will highlight the specific roles that digital tools play in the creation of "living artifacts".

**Keywords:** Biodesign, living organisms, living artifacts, living materials, living aesthetics, digital technologies, computer-aided design, human-computer interaction.

### References

- Karana, E., Barati, B., & Giaccardi, E. (2020). Living artefacts: conceptualizing livingness as a material quality in everyday artefacts. *International Journal of Design*, 14(3) 2020.
- Gilbert, S. F., Sapp, J., & Tauber, A. I. (2012). A symbiotic view of life: We have never been individuals. *The Quarterly Review of Biology*, 87(4), 2012. 325–341. <https://doi.org/10.1086/668166>
- Westerlaken M. (2022). Multispecies worlding through design. *Interactions* 29, 6 (November – December 2022), 14–15. <https://doi.org/10.1145/3568306>
- Haraway D. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Tsing, A.L. (2015). *Feral biologies*. In: Inaugural conference: Anthropological visions of sustainable futures. Organised by Brightman, M and J. Lewis. London: Centre for the Anthropology of Sustainability (CAOS), University College London. February 13, 2015.
- Liu, J., Byrne, D., & Devendorf, L. (2018). Design for collaborative survival: An inquiry into human-fungi relationships. In Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems (no. 40, 1–13). ACM. <https://doi.org/10.1145/3173574.3173614>
- Smith, N., Bardzell, S., & Bardzell, J. (2017). Designing for cohabitation: Naturecultures, hybrids, and de-centering the human in design. In Proceedings of the



Olga V. DYACHENKOVA

## | "Living Artifacts": Perspectives on the Development of Digital Technologies in Biodesign |

- SIGCHI conference on human factors in computing systems. 1714–1725. ACM. <https://doi.org/10.1145/3025453.3025948>
- Zhou, Jiwei & Barati, Bahar & Wu, Jun & Scherer, Diana & Karana, Elvin. (2020). Digital biofabrication to realize the potentials of plant roots for product design. *Bio-Design and Manufacturing*. 4. 1–12. 10.1007/s42242-020-00088-2
- Collins, J. (2012). Synthetic biology: Bits and pieces come to life. *Nature*, 483(7387), 8–10. <https://doi.org/10.1038/483S8a>;
- Ginsberg, A. D., Calvert, J., Schyfter, P., Elfick, A., & Endy, D. (2014). *Synthetic aesthetics: Investigating synthetic biology's designs on nature*. MIT Press.
- Camere, S., & Karana, E. (2017). Growing materials for product design. *Alive. Active. Adaptive*. In Proceedings of the international conference on experiential knowledge and emerging materials. TU Delft Open. 101–115.
- Ciuffi, V. (2013). Growing design. *Abitare Magazine*, 531. 108–111.
- Montalti, M. (2010). *Officina corpuscoli*. <https://www.corpuscoli.com/> (Accessed: June 21, 2024)
- Ginsberg, A. D., & Chieza, N. (2018). Editorial: Other biological futures. *Journal of Design and Science*, 1–14. <https://doi.org/10.21428/566868b5>
- Moisy, A., & Pschetz, L. (2017). Designing with living organisms. In Proceedings of the 3rd biennial research through design conference. 323–339. RTD. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.4746994>
- Aspling, F., Wang, J., & Juhlin, O. (2016). Plant-computer interaction, beauty and dissemination. In Proceedings of the 3rd international conference on animal-computer interaction. No.5. 1–10. 10.1145/2995257.2995393.
- Cheok, A. D., Kok, R. T., Tan, C., Fernando, O. N. N., Merritt, T., & Sen, J. Y. P. (2008). Empathetic living media. In Proceedings of the conference on designing interactive systems. 465–473. 10.1145/1394445.1394495.
- Fernando, P. (2019). Tools for public participation in science: Design and dissemination of open-science hardware. In Proceedings of the international conference on the creativity and cognition. 697–701. 1145/3325480.3326560.
- Gough, P. (2020). The nature of biodesigned systems: Directions for HCI. In Proceedings of ACM international conference on designing interactive systems. 389–392. ACM. <https://doi.org/10.1145/3393914.3395908>
- Manzella, V., Gaz, C., Vitaletti, A., Masi, E., Santopolo, L., Mancuso, S., Salazar, D., & de las Heras, J. J. (2013). Plants as sensing devices: The pleased experience. In Proceedings of the 11th conference on embedded networked sensor systems (no. 76, 1–2). ACM. <https://doi.org/10.1145/2517351.2517403>
- Poupyrev, I., Schoessler, P., Loh, J., & Sato, M. (2012). *Botanicus interacticus: Interactive plants technology*. In Proceedings of the SIGGRAPH conference on emerging technologies (no. 4, 1). ACM. <https://doi.org/10.1145/2343456.2343460>
- Parkes, A., & Dickie, C. (2013). A biological imperative for interaction design. In Proceedings of the conference on human factors in computing systems. 2209–2218. ACM. <https://doi.org/10.1145/2468356.2468742>
- Williams, N.; Collet, C. (2020). Biodesign and the Allure of “Grow-made” Textiles: An Interview with Carole Collet. *GeoHumanities*, 1–13.
- Pataran, P., Kong, D. S., Maes, P., & Sra, M. (2020). Living bits: Opportunities and challenges for integrating living microorganisms in human-computer interaction. In Proceedings of the augmented humans international conference.
- Liu, S. Y., Bardzell, J., & Bardzell, S. (2018). Photography as a design research tool into natureculture. In Proceedings of the designing interactive systems conference. 777–790. ACM. <https://doi.org/10.1145/3196709.3196819>
- Ciobanu, P. (2019). Designing for and with care in multispecies kinship: Exploring methods of decentering the human in design. <https://www.essays.se/essay/450ead73d6/> (Accessed: June 21, 2024)
- Chen, D., Seong, Y. ah, Ogura, H., Mitani, Y., Sekiya, N., & Moriya, K. (2021). Nukabot: Design of care for human-microbe relationships. In Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems (no. 291, 1–7). ACM. <https://doi.org/10.1145/3411763.3451605>
- Light, A., Powell, A., & Shklovski, I. (2017). Design for existential crisis in the anthropocene age. In Pro-



Olga V. DYACHENKOVA

## | "Living Artifacts": Perspectives on the Development of Digital Technologies in Biodesign |

ceedings of the 8th international conference on communities and technologies. 270–279. ACM. <https://doi.org/10.1145/3083671.3083688>

Liu, S. Y., Bardzell, J., & Bardzell, S. (2018). Photography as a design research tool into natureculture. In Proceedings of the designing interactive systems conference. 777–790. ACM. <https://doi.org/10.1145/3196709.3196819>

Ramirez-Figueroa, C., Hernan, L., & Pei-Ying, L. (2018). The biological unseen. Producing and mediating imaginaries of protocells. In Proceedings of the 5th biennial transdisciplinary imaging conference. 122–137. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.6104687.v2>

Smith, R. S. H., Bader, C., Sharma, S., Kolb, D., Tang, T. C., Hosny, A., Moser, F., Weaver, J. C., Voigt, C. A., & Oxman, N. (2020). Hybrid living materials: Digital design and fabrication of 3D multimaterial structures with programmable biohybrid surfaces. *Advanced Functional Materials*, 30(7), 1–14. <https://doi.org/10.1002/adfm.201907401>

Pasquero, C., & Poletto, M. (2020). Bio-digital aesthetics as value system of post: Anthropocene architecture. *International Journal of Architectural Computing*, 18(2), 120–140. <https://doi.org/10.1177/1478077120922941>

Bader, Christoph & Sharma, Sunanda & Smith, Rachel & Disset, Jean & Oxman, Neri. (2018). Viva in Silico: A position-based dynamics model for microcolony morphology simulation.

Jian, Honglei & Wang, Meiyue & Wang, Shengtao & Wang, Anhe & Bai, Shuo. (2018). 3D bioprinting for cell culture and tissue fabrication. *Bio-Design and Manufacturing*. 1. 10.1007/s42242-018-0006-1.

Liu, X., Yuk, H., Lin, S., Parada, G. A., Tang, T. C., Tham, E., de la Fuente-Nunez, C., Lu, T. K., & Zhao, X. (2017). 3D Printing of living responsive materials and devices. *Advanced Materials*, 30(4). <https://doi.org/10.1002/adma.201704821>

Briscoe, D. (2020). Living wall: Digital design and implementation. *Journal of Digital Landscape Architecture*. (5). [https://gispoint.de/fileadmin/user\\_upload/paper\\_gis\\_opn/DLA\\_2020/537690066.pdf](https://gispoint.de/fileadmin/user_upload/paper_gis_opn/DLA_2020/537690066.pdf) (Retrieved June 21, 2024)

Merritt, T., Hamidi, F., Alistar, M., & DeMenezes, M. (2020). Living media interfaces: A multi-perspective analysis of biological materials for interaction. *Digital Creativity*, 31(1), 1–21. <https://doi.org/10.1080/14626268.2019.1707231>

Meillassoux, Q. (2008). *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. New York: Continuum.

Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.



Olga V. DYACHENKOVA

| "Living Artifacts": Perspectives on the Development of Digital Technologies in Biodesign |



Международный журнал исследований культуры № 1 (58) 2025  
Научное рецензируемое электронное издание

International Journal of Cultural Research # 1 (58) 2025  
Peer-reviewed scientific e-journal



ISSN 2079–1100

[www.culturalresearch.ru](http://www.culturalresearch.ru)

Журнал входит в перечень  
рецензируемых научных изданий



WEB OF SCIENCE  
RSCI



ВЫСШАЯ  
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)  
Министерства образования и науки Российской Федерации



CYBERLENINKA  
Научная электронная  
библиотека

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС  
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ  
Science Index



ULRICHSWEB™  
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

Интелпрос  
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ РОССИЯ

ТЕМА НОМЕРА:

ФОТОГРАФИИ КАК «ВЕЩИ». ВОЗМОЖНОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ МАТЕРИАЛЬНОСТИ  
ФОТОГРАФИЧЕСКОГО

Приглашенные редакторы выпуска: *Ольга Юрьевна БОЙЦОВА, Мария Михайловна ГУРЬЕВА*  
Ответственный редактор: *Алина Владимировна ВЕНКОВА*

The MAIN TOPIC of the ISSUE:  
PHOTOGRAPHS AS THINGS. RESEARCHING THE MATERIALITY OF THE PHOTOGRAPHIC

Guest Editors: *Olga Yu. BOYTSOVA, Maria M. GOURIEVA*  
Managing Editor: *Alina V. VENKOVA*

Обложка: Степанов М., 2024.  
Cover Picture: Степанов М., 2024.

01.04.2025

Дизайн и оригинал макет  
Издательство «ЭЙДОС»

Design & layout  
Publishing House EIDOS



[www.eidos-books.ru](http://www.eidos-books.ru)