

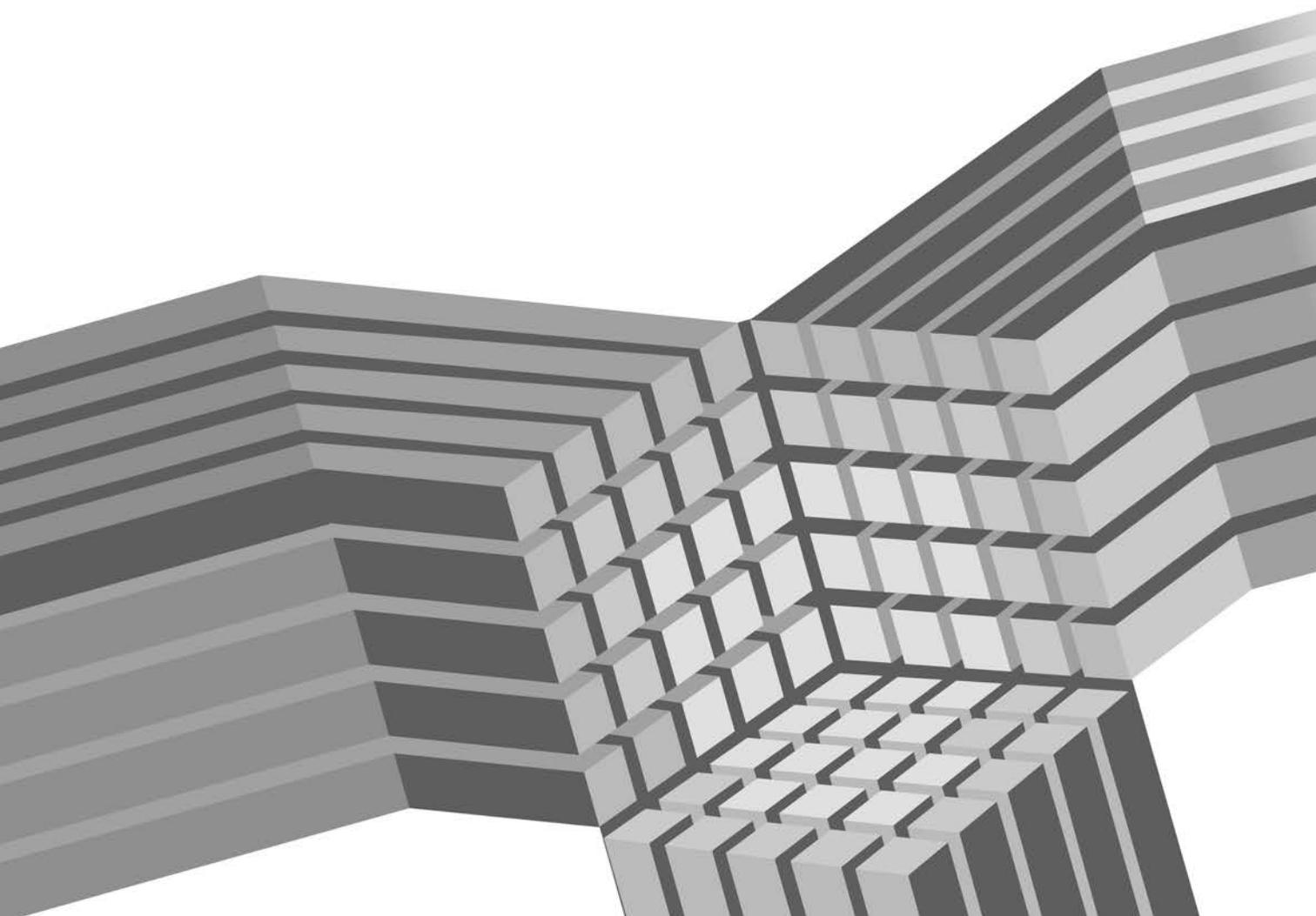
ISSN 2072-3156 (PRINT)  
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 16

5/2019

OBSERVATORY  
OF CULTURE



**РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА**

Отдел периодических изданий  
Российской государственной библиотеки

**Никонорова Екатерина Васильевна**,  
главный редактор, доктор философских  
наук, профессор

**Шibaева Екатерина Александровна**,  
заместитель главного редактора —  
ответственный секретарь

**Гаджиева Анна Аркадьевна**,  
заместитель заведующего отделом  
периодических изданий — заместитель  
главного редактора

**РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

**Астафьева Ольга Николаевна**,  
доктор философских наук, профес-  
сор, Российская академия народного  
хозяйства и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации  
(Москва)

**Дианова Валентина Михайловна**,  
доктор философских наук, профессор,  
Санкт-Петербургский государственный  
университет (Санкт-Петербург)

**Дуков Евгений Викторович**,  
доктор философских наук, кандидат  
искусствоведения, профессор, Госу-  
дарственный институт искусствознания  
(Москва)

**Егоров Владимир Константинович**,  
доктор философских наук, кандидат  
исторических наук, профессор, заслу-  
женный деятель науки Российской Феде-  
рации, Российская академия народного  
хозяйства и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации  
(Москва)

**Зверева Галина Ивановна**,  
доктор исторических наук, профессор,  
Российский государственный гуманитар-  
ный университет (Москва)

**Кириллова Наталья Борисовна**,  
доктор культурологии, профессор,  
Уральский федеральный университет  
им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

**Консон Григорий Рафаэльевич**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
Институт современного искусства  
(Москва)

**Любимов Борис Николаевич**,  
кандидат искусствоведения, заслужи-  
женный деятель искусств Российской Феде-  
рации, профессор, Высшее театральное  
училище (институт) им. М.С. Щепкина  
(Москва)

**Никонорова Екатерина Васильевна**,  
главный редактор, доктор философских  
наук, профессор, Российская государ-  
ственная библиотека (Москва)

**Разлогов Кирилл Эмильевич**,

доктор искусствоведения, профессор,  
НИИ киноискусства, Всероссийский  
государственный университет кинемато-  
графии им. С.А. Герасимова (Москва)

**Рубинштейн Александр Яковлевич**,  
доктор философских наук, кандидат  
экономических наук, профессор, за-  
служенный деятель науки Российской  
Федерации, Институт экономики РАН,  
Государственный институт искусствозна-  
ния (Москва)

**Румянцев Олег Константинович**,  
доктор философских наук (Москва)

**Рязанова-Кларк Лара**,  
PhD по филологии, член Королевского  
лингвистического общества, Центр  
русской культуры им. Е. Дашковой, Эдин-  
бургский университет (Великобритания)

**Самарин Александр Юрьевич**,  
доктор исторических наук, доцент, заслу-  
женный работник культуры Российской  
Федерации, Российская государственная  
библиотека (Москва)

**Синецкий Сергей Борисович**,  
доктор культурологии, доцент, Челябин-  
ский государственный институт культуры  
(Челябинск)

**Сиповская Наталия Владимировна**,  
доктор искусствоведения, Государствен-  
ный институт искусствознания (Москва)

**Федоров Виктор Васильевич**,  
кандидат экономических наук, Рос-  
сийская государственная библиотека  
(Москва)

**Фёрингер Маргарет**,  
PhD по истории искусств, Центр лите-  
ратурных и культурных исследований  
(Берлин, Германия)

**Флиер Андрей Яковлевич**,  
доктор философских наук, профессор,  
почетный работник высшего профес-  
сионального образования Российской  
Федерации, Российский научно-иссле-  
довательский институт культурного и  
природного наследия им. Д.С. Лихачева  
(Москва)

**Хромов Олег Ростиславович**,  
доктор искусствоведения,  
действительный член Российской  
академии художеств, Московская Ду-  
ховная академия Русской Православной  
Церкви (Сергиев Посад)

**Шлыкова Ольга Владимировна**,  
доктор культурологии, профессор,  
Арктический государственный институт  
культуры и искусств (Москва, Якутск)

**Штейнер Евгений Семенович**,  
доктор искусствоведения, Национальный  
исследовательский университет Высшая  
школа экономики (Москва); Центр по  
изучению Японии при Школе востоко-  
ведения и африканистики Лондонского  
университета (Великобритания)

**EDITORIAL BOARD**

**Editor in Chief**

Ekaterina V. Nikonorova,  
Doctor of Philosophical Sciences

**Deputy Editors in Chief**

Ekaterina A. Shibaeva  
Anna A. Gadzhieva

**EDITORIAL COUNCIL**

Olga N. Astafieva (Moscow)  
Valentina M. Dianova (St. Petersburg)  
Evgeny V. Dukov (Moscow)  
Vladimir K. Egorov (Moscow)  
Galina I. Zvereva (Moscow)  
Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)  
Grigoriy R. Konson (Moscow)  
Boris N. Lyubimov (Moscow)  
Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)  
Kirill E. Razlogov (Moscow)  
Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)  
Oleg K. Roumyantsev (Moscow)  
Lara Ryzanova-Clarke (Edinburgh, UK)  
Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)  
Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)  
Natalia V. Sipovskaya (Moscow)  
Victor V. Fedorov (Moscow)  
Margaret Vörlinger (Berlin, Germany)  
Andrei Ya. Flier (Moscow)  
Oleg R. Khromov (Sergiev Posad)  
Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)  
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

**Certificate of the mass information media  
registration**

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003  
Published since 2004

**Founder and Publisher**

Russian State Library,  
“Pashkov Dom” Publishing House

**Address**

Journal Publishing Department  
Vozdvizhenka Str., 3/5  
Moscow, 119019, Russia  
tel.: +7 (499) 557-04-70, ext 11-75  
e-mail: observatoria@rsl.ru  
http://observatoria.rsl.ru

**АДРЕС РЕДАКЦИИ:**

Отдел периодических изданий  
Воздвиженка ул., д. 3/5,  
Москва, 119019, Россия  
тел.: +7 (499) 557-04-70,  
доб. 11-75  
e-mail: observatoria@rsl.ru  
http://observatoria.rsl.ru

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

# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 16

5/2019

OBSERVATORY  
OF CULTURE

Научный рецензируемый журнал «Обсерватория культуры» издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2007 г. журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (Перечень ВАК). С декабря 2018 г. включен в Перечень ВАК по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ 09.00.13 Философская антропология, философия культуры (философские науки),
- ◆ 17.00.01 Театральное искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.02 Музыкальное искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение),
- ◆ 17.00.04 Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение),
- ◆ 17.00.05 Хореографическое искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн (искусствоведение),
- ◆ 17.00.09 Теория и история искусства (искусствоведение, философские науки),
- ◆ 24.00.01 Теория и история культуры (искусствоведение, культурология, философские науки),
- ◆ 24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение).

Включен в ядро Российского индекса научного цитирования (РИНЦ), а также в Russian Science Citation Index (RSCI) на платформе Web of Science. Публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

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

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

Journal is indexed by Web of Science RSCI (Russian Science Citation Index) database.

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

ОБСЕРВАТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫТОМ 16  
5/2019 OBSERVATORY  
OF CULTURE

## КОНТЕКСТ

- Малинецкий Г.Г., Войцехович В.Э.**  
Гармония, красота, ответственность —  
императивы Нового Просвещения.....452

## КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Соколов Б.Г., Алексеев-Апраксин А.М.**  
Кластеризация топосов культурной  
реальности.....464
- Реставрация документа:  
консерватизм и инновации — 2020 .....475

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА  
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Фадеева Т.Е., Старусева-Першеева А.Д.**  
Экспериментальные повествовательные  
стратегии в комиксах .....476

## НАСЛЕДИЕ

- Лоевская М.М.** Иконостас  
в литургическом и церковно-историческом  
контекстах .....488
- Смирнова Т.В.** К вопросу об истории  
ранних ансамблей: инструментальные  
консорты в Англии на рубеже  
XVI—XVII веков.....494

- Брискман Т.Я.** История Румянцевского  
музея в отечественных мемуарных  
источниках.....504

## ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Горобец С.В.** Просветительская деятельность  
А.И. Зилоти в Санкт-Петербурге  
(по неопубликованным материалам  
переписки).....518
- Завьялова А.Е.** «Дом на Фонтанке»:  
становление образа Петербурга  
в творчестве Мстислава Добужинского ...526

## ORBIS LITTERARUM

- рецензия*  
**Кириллова Н.Б.** Метаморфозы русского  
маскульта .....536
- рецензия*  
**Логинова М.В.** Русский маскульт:  
размышления о специфике авторского  
видения .....542

## СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Юрьева М.В.** Преемственность традиций  
в создании образов Богородичной  
плащаницы: от княжеской светлицы —  
к современной российской мастерице .....546

*к сведению авторов*

- Требования к информации и статьям,  
предоставляемым для публикации  
в журнале «Обсерватория культуры» .....560

OBSERVATORY  
of CULTURE

VOL. 16

5/2019

ОБСЕРВАТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫ

## CONTEXT

- Malinetsky G.G., Voytsekhovich V.E.**  
Harmony, Beauty, Responsibility – the  
Imperatives of the New Enlightenment.....452

## CULTURAL REALITY

- Sokolov B.G., Alekseev-Apraksin A.M.**  
Clustering of Cultural Reality Topoi.....464
- Document Restoration: Conservatism  
and Innovation – 2020 .....475

IN SPACE OF ART  
AND CULTURAL LIFE

- Fadeeva T.E., Staruseva-Persheeva A.D.**  
Experimental Narrative Strategies  
in Comics.....476

## HERITAGE

- Loyevskaya M.M.** Iconostasis  
in the Liturgical and Church-Historical  
Contexts .....488
- Smirnova T.V.** On the History  
of Early Musical Groups: Instrumental  
Consorts in England at the Turn  
of the 16th–17th Centuries.....494

- Briskman T.Ya.** The Rumyantsev Museum's  
History in Russian Memoir Sources.....504

## NAMES. PORTRAITS

- Gorobets S.V.** A.I. Ziloti's Educational Activity  
in St. Petersburg (According to Unpublished  
Correspondence Materials).....518
- Zavyalova A.E.** "The House on Fontanka":  
Formation of the Image of Petersburg  
in Mstislav Dobuzhinsky's Works .....526

## CURRICULUM

*review*

- Kirillova N.B.** Metamorphoses  
of Russian Mass Culture .....536

*review*

- Loginova M.V.** Russian Masscult:  
Reflections about the Specificity  
of the Author's Vision .....542

## JOINT OF TIME

- Yuryeva M.V.** Continuity of Traditions  
in the Theotokos Shroud Images Creation:  
From Royal Craftwork Rooms – to Modern  
Russian Workshops.....546

*Information for Authors*

- Requirements to Information and Articles  
Submitted for Publication in "Observatory  
of Culture" Journal .....560



*ее частях и приближение к искусству, начинают играть все более важную роль.*

*Новая эпоха позволяет переосмыслить на новом уровне представления выдающегося культуролога Й. Хейзинги о «человеке играющем». Игра выступает как основа для самоорганизации, для формирования культуры, развития науки и технологий. Большие вызовы, с которыми столкнулось человечество, требуют изменения мировоззрения. Показано, что на новом уровне происходит возврат к идеям русских космистов и, в частности, к концепции всеединства В.С. Соловьева.*

*На нынешнем рубеже делается выбор между Новым Просвещением и Новым Средневековьем. В точке бифуркации, которую сейчас проходит человечество, ключевую роль может сыграть культура и образование, соответствующие новым реалиям. Предложены подходы, позволяющие избежать России футурошока и быть субъектом, а не объектом перемен, связанных с Новым Просвещением.*

**Ключевые слова:** постиндустриальное развитие, гуманитарно-технологическая революция, Новое Просвещение, теория самоорганизации, Homo Ludens, проектирование будущего, междисциплинарные подходы, всеединство, математика и искусство, большие вызовы.

**Для цитирования:** Малинецкий Г.Г., Войцехович В.Э. Гармония, красота, ответственность — императивы Нового Просвещения // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 452–463. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-452-463.

## ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

*Мы любим все — и жар холодных числ,  
И дар божественных видений.*

*Нам внятно все — и острый галльский смысл,  
И сумрачный германский гений.*

А. Блок

**И**звестный российский философ В.С. Стёпин определил культуру как «систему исторически развивающихся надбиологических программ человеческой деятельности, поведения и общения, выступающих условием воспроизводства и изменения

социальной жизни во всех ее проявлениях» [1, с. 524]. В структуре культуры он выделил три уровня: «Первый — это реликтовые программы, осколки прошлых культур, которые живут в современном мире, оказывая на человека определенное воздействие... Второй уровень — это слой программ поведения, общения, который обеспечивает сегодняшнее воспроизводство того или иного типа общества... И, наконец, третий уровень культурных феноменов образуют программы социальной жизни, адресованные в будущее. Их генерирует культура за счет внутреннего оперирования знаковыми системами» [1, с. 525].

Именно на третьем уровне культуры сейчас происходят кардинальные изменения, которые могут определить и будущее России, и всей цивилизации. Длительное количественное накопление изменений в технологическом пространстве привело к появлению нового качества в культуре, образе жизни, социальной структуре. Утратил определенность и образ будущего. Мир находится в точке бифуркации, в ситуации выбора. Культура может быть очень существенным, а то и решающим фактором для выбора будущего.

Сейчас происходит переход от индустриальной к постиндустриальной фазе развития цивилизации. Этот переход происходит быстро и радикально в форме *гуманитарно-технологической революции* [2].

В индустриальную эпоху императивом было вовлечение всего активного населения в экономическую деятельность. Однако в гигантских производственных и научных комплексах были необходимы узкие специалисты, профессионалы, знающие «всё ни о чём». Человек в индустриальном мире утрачивал целостность и становился инструментом решения экономических задач общества. Важнейшими экономическими показателями были производительность труда, валовой внутренний продукт (ВВП). В эту эпоху родился любимый американский вопрос: «Сколько он стоит?». Примерно так же обстояло дело и в искусстве. «Как известно каждому Форсайту, чепуха, которая имеет сбыт, вовсе не чепуха — отнюдь нет», — считали герои Дж. Голсуорси [3, с. 170.]

Однако все стремительно меняется. Сегодня один человек с несколькими единомышленни-

ками может в считанные годы создать гигантскую отрасль промышленности. Разнообразие стало важнейшим ресурсом развития, а умение придумывать новое — одним из самых востребованных навыков в современном мире. При этом лишь для четверти населения мира есть место в сфере производства. Чем будут заниматься остальные? Серьезность этой проблемы и связанные с ней глобальные риски осознаются в мире. На нее обращается внимание в юбилейном докладе, посвященном 50-летию Римского клуба «Come on!» [4].

Происходящие на наших глазах перемены предсказывались, в частности, в теории постиндустриального развития, выдвинутой Д. Беллом: «На протяжении большей части человеческой истории *реальностью была природа*: и в поэзии, и в воображении люди пытались соотнести свое “я” с окружающим миром. Затем *реальностью стала техника*, инструменты и предметы, сделанные человеком, однако получившие независимое существование вне его “я” в общественном мире.

В настоящее время *реальность является в первую очередь социальным миром* — не природным, не вещественным, а исключительно человеческим — воспринимаемым через отражение своего “я” в других людях... Ограничители прошлого исчезли вместе с концом эры природы и вещей... Люди в своем воображении всегда будут стремиться сделать общество произведением искусства; таково содержание идеала» [5, с. 663–664].

В этом контексте очень важно обозначить альтернативные варианты культуры будущего, вектор ее развития, внутренний мир людей грядущего, облик наступающей эпохи. Не только эта задача представляет большой научный интерес — и сама область, касающаяся стратегического прогноза, ее методология и алгоритмы формируются у нас на глазах. Методы проектирования будущего культуры позволяют в области образования, демографии, социальной политики и других сферах жизнедеятельности, имеющих дело с «долгим временем», подготовиться к предстоящим изменениям, избежать «футуршока» [6].

При этом вновь и вновь возникает вопрос о целостности человека, мировоззрения, реальности. Подход к решению подобных проблем

совершенно неочевиден. Например, выдающийся советский философ академик И.Т. Фролов большие надежды возлагал на философию: «Философия, эта любовь к мудрости, получила еще одну возможность соединить науку и гуманистические идеалы, исходя из принципа, что человек, если перефразировать известное изречение Протагора — “мера всех наук”. Более того, философия как ближайшую задачу ставит объединение науки и искусства в познании человека» [7, с. 24]. К сожалению, развитие философии постмодерна, настаивающей на равноправии всех текстов, заблокировало развитие этого синтеза.

Философская постановка вопроса о большом культурном синтезе, о роли знания в обретении человеком целостности во многом восходит к идеям выдающегося русского мыслителя В.С. Соловьева. Он ввел представление о всеединстве, которое понимается как единство истины, красоты и добра (т. е. рационального, эмоционального и интуитивного начал). По мысли В.С. Соловьева, всеединство представляет высший, божественный уровень бытия, который можно постичь на основе «всеединого» знания — мистического, рационального и эмпирического. В рамках этой концепции «сущность вещей наиболее полно выражается в слове, имени, в конечном счете и являющимися наиболее фундаментальными принципами бытия и познания. Имя и слово есть то, что есть сущность для себя и для всего иного. Поэтому и весь мир, и вся вселенная есть имя и слово» [8, с. 190].

Таким образом, основоположники концепции всеединства возвращают нас к библейской первооснове. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1). Очевидно и здесь мы встречаем тупик на пути к синтезу. Во-первых, мир меняется, мы меняемся вместе с ним. Культура и одна из ее важнейших частей — наука — к такому потоку перемен готова, а религия, как показал опыт нескольких тысячелетий, — нет. Во-вторых, концепция всеединства апеллирует к мистическому опыту, а также к априорным представлениям о добре и истине, что, скорее, не объединяет, а разделяет людей...

Вместе с тем реальность и большие вызовы требуют общего понимания многих сущно-

стей и общих действий, чтобы сохранить для будущих поколений планету, культуру, технологии. Римский клуб в своем юбилейном докладе «Come on!» рассматривает эти вопросы как важнейшие, призывает решать их на основе науки и культуры, выдвигает идею Нового Просвещения, которую предстоит наполнить содержанием [4].

Поэтому естественно на новом уровне вернуться к рубежу эпохи Просвещения, столетию взлета науки — к XVII веку. Это столетие, обратившееся к причинам явлений, к их сущности. Галилео Галилей (1564–1642) писал: «...Я предпочитаю найти одну истину, хотя бы и в незначительных вещах, нежели долго спорить о величайших вопросах, не достигая никакой истины... Философия записана в огромной книге, раскрытой перед нашими глазами. Однако нельзя понять книгу, не зная языка и не различая букв, которыми она написана. Написана же она на языке математики...» [9, с. 201].

По сути дела, речь идет о принципиальной роли *математического моделирования*, о новом, обобщающем взгляде на всю реальность. Эту традицию развивают современные междисциплинарные подходы, и в частности теория самоорганизации [10]. Данный подход лежит на пересечении областей предметного знания, математического моделирования и философской рефлексии. Мы имеем дело с системной триадой: рацию — эмоцию — интуицию, где за математикой стоит «полюс», связанный с красотой, рациональностью и отчасти эмоциями. Поэтому мост над пропастью между естественно-научной и гуманитарной культурой, о котором писал британский физик Ч. Сноу [11], закономерно строить на основе теории самоорганизации. И усилия, помогающие связать язык науки и искусства, его смыслы и картины реальности, предпринимаются [12].

Очевидно, что так же, как теория самоорганизации становится на наших глазах ядром новой формирующейся научной картины мира, математическим моделям предстоит стать основой для нового культурного синтеза, для понимаемого на современном уровне всеединства, для просвещенческого проекта. В этих заметках мы постараемся обосновать этот взгляд и очертить наиболее важные векторы развития данного подхода. Сам проект Нового Просвещения

очень удачно определил известный математик Ю.Л. Манин: «Его основная посылка состоит в вере, что человеческий разум имеет высшую ценность, а распространение науки и просвещения само по себе неизбежно приведет к тому, что лучшие, чем мы, люди будут жить в лучшем, чем мы, обществе» [13, с.11–12].

Справедливости ради следует отметить, что есть и другой подход к анализу перемен, характерный для гуманитарной культуры, который можно назвать *нормативным*. Он связан с выделением типичных черт мифа эпохи и «героев того или иного времени». Пример такого подхода дает выдающийся культуролог Ю.М. Лотман: «Подобно тому, как в эпоху барокко мир воспринимался в виде огромной, созданной Господом книги, и образ книги делался моделью многочисленных сложных понятий... так карты и карточная игра приобретают в конце XVIII — начале XIX века черты универсальной модели — Карточной Игры, центра своеобразного мифообразования эпохи» [14, с. 136–137].

Опасность такого подхода состоит в том, что он дает оригинальную интерпретацию прошедшего, но не дает алгоритма, позволяющего заглядывать в будущее. Кроме того, велик риск выдать желаемое за действительное. Развивая представления о юнговском архетипе, авторы В.А. Фортунатова и Е.В. Валева ввели понятие «генератип» — «это суммарный (собираемый) образ, создающий особую образовательную идеологию и определяющий характер действий человека» [15, с. 644]. И далее: «Антропологические идеалы, которые мы выделяем, таковы: Античность — герой, Средние века — святой; эпоха Просвещения — энциклопедист (универсалист); XIX в. — инженер/художник; XX в. — финансист» [15, с. 645].

Можно спорить относительно других эпох, но то, что в XX в. — столетии машин, инженеров, ученых, мыслителей, изменивших историю (которым посвящены выдающиеся произведения) — ни финансист, ни бухгалтер, ни капиталист (игравшие, как правило, служебную, обслуживающую роль и являющиеся обычно антигероями произведений), генератипами явно быть не могут. Культурный синтез XXI в. и Новое Просвещение требуют междисциплинарных подходов...

## ИГРА. АБСОЛЮТ. МАТЕМАТИКА

*Математика владеет не только истиной, но и высшей красотой — красотой холодной и суровой, подобной красоте скульптуры, не обращающейся ни к чему в нашей слабой натуре... возвышенно чистая, способная к такому строгому совершенству, которое доступно только величайшему искусству.*

Б. Рассел

**Д**ля того чтобы заглянуть в будущее мира людей и в культуру наступающей эпохи, стоит вернуться к основам. Что дало нам решающее преимущество перед другими видами? Самоорганизация. «Насколько известно, только Homo Sapiens способен в очень гибких формах взаимодействовать с неограниченным числом незнакомцев. И именно эта способность — а не вечная душа или какой-то уникальный тип сознания — объясняет нашу власть над планетой Земля», — пишет Ю.Н. Харари, автор недавнего бестселлера, посвященного последним достижениям наук о человеке [16, с. 158].

Но что же является инструментом такой самоорганизации? Что позволило нам обогнать других в эволюционной гонке? Ответ дал выдающийся культуролог Й. Хейзинга в 1930-х гг., еще до того, как был сформулирован этот вопрос. По его мысли, человеческая культура возникает и развивается в игре, как игра.

Эта сущность настолько важна, что наш вид впору было бы назвать Homo Ludens — человек играющий: «Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти все абстрактные понятия: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру нельзя...» [17, с. 12–13]. По его мысли: «Внутри игрового пространства царит собственный, безусловный порядок. В несовершенном мире и сумбурной жизни она создает временное, ограниченное совершенство... Игра, говорили мы, имеет склонность быть красивой... игра связывает и освобождает» [17, с. 21].

Однако главное состоит в том, что игра является *моделью жизни*, в ходе которой формируются взаимосвязи, уточняются роли, порой

выделяется сильнейший, иногда мир, прошлое и будущее предстают в новом обличье. Игра является важнейшим инструментом рефлексии и эффективным социальным регулятором. В искусстве, науке, религии игровой элемент является важнейшим. «Все мои произведения — это игры. Серьезные игры», — писал выдающийся нидерландской график Мауриц Эшер (1898–1972) [18].

«Человек играет, подобно ребенку, для удовольствия и развлечения, ниже уровня серьезной жизни. Он может играть и выше этого уровня, играть с красотой и святостью», — считал Й. Хейзинга [17, с. 31]. О большом синтезе культуры, об Игре со всеми ее смыслами, о мастерах Игры — Ludi magisters — мечтал выдающийся немецкий писатель Герман Гессе (1877–1962): «Игра в бисер — это, таким образом, игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры, она играет ими примерно так, как во времена расцвета искусств живописец играл красками своей палитры» [19, с. 80]. Вновь и вновь возникают те же императивы — обретение Целостности человеком, Единства — культурой, и развития Игры как пространства творчества — новое прочтение идеи всеединства.

Начиная с эпоса Древней Индии и Китая и кончая Роджером Желязны и другими фантастами, в культуре вновь и вновь возникает идея о творении миров. Выдающийся философ, математик, физик, инженер, юрист, языковед, дипломат Г.В. Лейбниц (1646–1716) мечтал о разработке единой универсальной науки, о выявлении в нашем мире «предустановленной гармонии» и особое внимание уделял математике и логике [20; 21]. По его мысли, наш мир является лучшим из возможных, и математика помогает это осознать и обосновать. Кроме того, ученый сумел построить механический калькулятор, «самосчет» или «читающую машину», которая могла делить и умножать числа. Он придавал этому изобретению большое значение для будущего, так как подобные устройства станут столь совершенны, что им можно будет поручить судопроизводство.

В последних выступлениях академик В.С. Стёпин рассматривал лейбницевскую трактовку математики как науки о возможных мирах в качестве пророческой и стремился с тех

же позиций рассматривать философию. Происходящая ныне «цифровизация» реальности также может рассматриваться как воплощение мечты Г.В. Лейбница о преобразении мира с помощью «читающих машин» [2].

Почти 25 веков математика является одной из основ культуры и одной из самых серьезных игр, во многом определяющих наш способ освоения мира. Легендарный глава мистической и философской школы в Кротоне (Южная Италия) Пифагор (ок. 580 — ок. 500 лет до н. э.) провозгласил: «В основе всего — число». Его орден занимался образованием, законодательством, развитием цельного научного мировоззрения и собственно математикой [22].

Вместе с тем настоящий прорыв произошел около 300 г. до н. э. после публикации 13 книг Евклида из Александрии, озаглавленных как «Начала». В этих книгах был создан и применен аксиоматический метод. Оказалось, что из удивительно малого — очевидного или данного богами набора основных положений — аксиом — может быть получено решение огромного количества разнообразных задач.

С точки зрения игры, самоорганизации и нахождения согласия в обществе, работу Евклида трудно переоценить. Если мы договорились об аксиомах и принципах, то очень многие проблемы общества, как показала античная демократия и практика последующих двадцати с лишним веков, могут быть решены.

Кроме того, математическая игра позволяет иметь дело с абсолютным. Жизненные проблемы, технические и социальные системы, явления, с которыми мы сталкиваемся, могут быть очень сложны. Это заставило многих мыслителей и философов поставить под вопрос само понятие «истина». В математических моделях и играх ситуация может быть совершенно иной — в рамках модели, без сомнения, упрощающей реальность, — ответ однозначен. Теорема Пифагора является безусловно истинной в рамках евклидовой аксиоматики, и никакие дальнейшие исследования не изменят данного факта. Это интеллектуальный фундамент, на который можно опираться во всей его ясности, простоте и красоте.

Еще одна принципиально важная черта, выделяющая математику из других видов интеллектуальной деятельности. Ее можно назвать

*способностью к наследованию проблем.* Например, больше 20 веков перед учеными стоял вопрос о способе, позволяющем разделить с помощью циркуля и линейки произвольный угол на три равные части. Неразрешимость этой классической задачи о трисекции угла, условия которой были понятны Пифагору, а сейчас ясны любому шестикласснику, начинающему осваивать геометрию, была установлена Карлом Гауссом только в 1796 году.

Подчеркнем парадоксальность самой задачи. Конечно, она не имеет очевидного практического значения. Тем не менее многие поколения ученых бились именно над ней. Но с точки зрения человечества дело того стоило! Работа над этой задачей помогла создать современную алгебру, а последняя почти через 200 лет дала принципиально новые методы шифрования больших потоков данных. Задачу решил «незримый колледж» ученых, разделенных веками и континентами.

Философия, например, не наследует свои проблемы. В ее истории великие время от времени смахивали все фигуры с доски и начинали играть во что-то совсем другое.

В.Я. Брюсов писал: «Есть тонкие властительные связи меж контуром и запахом цветка...» Но математика показывает, что эти связи действительно есть и в природе, и в нашем внутреннем мире, и в реальности, которую мы создаем. В этом контексте очень интересен взгляд выдающегося математика В.И. Арнольда: «Вся математика делится на три части: криптография (оплачиваемая ЦРУ, КГБ и им подобными), гидродинамика (поддерживаемая производителями атомных подводных лодок) и небесная механика (финансируемая военными и другими организациями типа НАСА, имеющим отношение к ракетам)... Существование таинственных связей между всеми этими различными областями — самая поразительная и прекрасная сторона математики (не имеющая никакого разумного объяснения)...» [23, с. 1–2].

Стоит обратить внимание на две общие черты для математического мышления и современного искусства. Вероятно, они кардинально отличаются Новое Просвещение от прежнего. Известно, что уже в начале XX в. государственные руководители считали, что

важнейшим искусством является кино. Машинизация творчества дала эффективный инструмент для социальной самоорганизации сотен миллионов людей.

Ровно то же произошло и с математикой. Прикладная математика, немислимая сегодня без компьютеров, многократно упростила решение многих задач и расширила возможности ученых. Можно сказать, что здесь начал происходить переход от «собственно науки» к «промышленности». Приведем один наглядный пример этой метаморфозы.

Простыми числами называются такие, которые делятся только на себя и на единицу. Например, 2, 3, 5, 7, 11, 13 и т. д. Одно из самых коротких и красивых доказательств Евклида касается именно их [24]. Ученый доказал, что их бесконечно много. При этом на протяжении веков никого особенно не волновало, как выяснить, является ли наперед заданное число простым, а также построение новых простых чисел. С появлением компьютеров ситуация кардинально изменилась. Родилась криптография с открытым ключом, основой которой и являются простые числа. Как бы это ни было трудно, их «производство» пришлось поставить на поток [25].

Святая святых математики как науки является доказательство. И выяснилось, что в силу необходимости осуществления гигантского количества рутинных операций компьютеры и здесь дают новое качество. В конце XIX в. британский студент заметил, что для того чтобы раскрасить карту так, чтобы области, имеющие общую границу, были покрашены в разные цвета, достаточно четырех красок. Это утверждение пока удалось доказать только с помощью компьютера [26], и совсем не очевидно, что в этой задаче есть «царский путь», достаточно короткий и наглядный для того, чтобы его мог проверить человек.

Еще одна удивительная особенность современной математики, сближающая ее с искусством. Одной из любимых исследовательских программ в различных разделах математики является классификация.

Выяснилось, что для важных разделов математики, имеющих многочисленные применения, так поступать нельзя. Объектов в них не просто бесконечно много. Их *несчетно мно-*

*го* (так же, как точек на прямой или еще больше). Например, в теории катастроф такая ситуация имеет место, когда число параметров, от которых зависит исследуемая система, превышает 5 [27].

Это означает, что мы не можем ни перебрать, ни представить все пространство возможностей в этой теории. И если вдруг здесь возникает интересная, содержательная модель, то к ней стоит относиться как к редкой удаче, как к произведению искусства.

## НОВОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И КАРТИНА МИРА

*Вы думаете, все так просто? Да, все просто. Но совсем не так.*

А. Эйнштейн

**В**ероятно, сейчас в области мировоззрения происходит катастрофа, масштабы которой трудно переоценить. В массовом сознании утрачиваются ориентиры и представления о том, что стыдно не знать. Показателен эпизод, с которым столкнулся один из авторов, преподавая в 2019 г. третьекурсникам Московского физико-технического института — будущим физикам. Сразу оговорюсь, что ребята толковые и сообразительные, в этом вузе при поступлении один из самых высоких баллов ЕГЭ (оставим пока в стороне саму порочность единого государственного экзамена в стране). Время от времени им задают простые вопросы, чтобы посмотреть, видят ли студенты лес за деревьями, не утрачен ли здравый смысл за лесом формул.

Например, почему Земля не падает на Солнце, хотя, судя по закону всемирного тяготения, между ними действует сила притяжения? «Спасибо за прекрасный вопрос, — воскликнул студент, — я до 8-го класса ко всем с этим вопросом приставал». — «И как результаты?» — «Да никак! После 8-го класса уже надо было к поступлению готовиться!» Другой студент отвечает степенно и солидно: «Все находится в динамическом равновесии. Земле на Солнце не дают упасть другие планеты». Ситуация эта типична.

Опорой общества являются в первую очередь не танки и не пушки, не территория и не

казна, а смыслы, ценности, культура, отношение людей друг к другу, их квалификация и творческий потенциал. При переходе от мира машин к миру людей их значение многократно возрастает. Но где же все это формируется?

Для того чтобы Новое Просвещение состоялось, нужны глубокие изменения в системе образования. Необходимо не «прохождение» предметов, от которого очень немного остается, а систематическое образование. Ведь приведенные ответы студентов означают, что мимо них прошли физическая география в 5-м классе, физика в 8-м, общая физика на 1-м курсе и теоретическая механика на 2-м. И в результате элементарный вопрос, который человечество решило в XVII в. и ответ на который знал советский восьмиклассник, вызывает большие трудности у будущих физиков и ставит под сомнение их дальнейшее профессиональное развитие.

Известный российский педагог, создатель «Сириуса» — центра подготовки талантливых школьников в г. Сочи — Ю.В. Громыко считает образование сегодня одной из важнейших политических технологий [28]. Это подтверждает опыт «тихоокеанских тигров» — Китая, Сингапура, Японии, Южной Кореи, взлет которых начался с масштабных опережающих проектов в сфере образования.

В контексте Нового Просвещения существенно не многознание, а представление о принципах организации природы, общества, человека, о выдающихся достижениях культуры, пусть немногих (лучше меньше, да лучше), а также о пути, по которому можно идти, если хочется продвинуться в осмыслении или освоении чего-либо.

Вероятно, в освоении мира, в формировании мировоззрения очень большой могла бы быть роль выдающихся ученых. Здесь один пример заменяет многословные объяснения. Лауреат Нобелевской премии, создатель квантовой электродинамики, Р.Ф. Фейнман задал себе следующий вопрос и дал удивительный ответ. «Если бы в результате какой-то мировой катастрофы все накопленные научные знания оказались бы уничтоженными, и к грядущим поколениям живых существ перешла бы только одна фраза, то какое утвержде-

ние, составленное из наименьшего количества слов, принесло бы наибольшую информацию? Я считаю, что это — *атомная гипотеза* (можете называть ее не гипотезой, а фактом, но это ничего не меняет): *все тела состоят из атомов — маленьких телец, которые находятся в непрерывном движении, притягиваются на небольшом расстоянии, но отталкиваются, если одно из них плотно прижать к другому...* (курсив наш. — Г. М., В. В.). В одной фразе, как вы убедитесь, содержится невероятное количество информации о мире...» [29, с. 23]. И на этом основании он создал блестящий курс лекций, построенный так, как будто мы осваиваем этот мир заново.

Известны высказывания многих выдающихся физиков о том, что если ученые не могут за пять минут объяснить суть проблемы, над которой работают, то они просто ничего не делают. Вот как Р. Фейнман предвещает свои популярные, не требующие специальной подготовки лекции о своей теории: «Квантовая электродинамика дает совершенно абсурдное с точки зрения здравого смысла описание Природы... Я с удовольствием предвкушаю рассказ об этой абсурдности, потому что она, по-моему, восхитительна. Пожалуйста, не отворачивайтесь из-за того, что вы не можете поверить, что Природа устроена так странно. Выслушайте меня до конца, и я надеюсь, что когда мы закончим, вы разделите мое восхищение» [30, с. 13].

Выдающийся вклад в развитие *массовой* средней школы внесли академики И.К. Кикоин, А.Н. Тихонов, П.Л. Капица, А.Н. Колмогоров, И.М. Гельфанд, рассматривавшие его как важнейшее дело. Выдающийся математик XX в. А.Н. Тихонов говорил: «Школьный учебник должен быть написан так, чтобы школьник мог освоить его без учителя». Именно такую планку он ставил перед своим авторским коллективом, который создал серию школьных учебников по геометрии. Но сейчас самое главное, чтобы школьнику хотелось бы открыть этот учебник, пойти вверх, а не вниз.

Новое Просвещение и начинающийся культурный синтез знаменуют новую гонку стран и цивилизаций в области образования, науки, культуры и технологий. Горизонт прогноза в нынешнем мире невелик, однако не-

сколько вещей стоит сделать сейчас, для того чтобы дать шанс нашей цивилизации — миру России.

Гуманитарно-технологическая революция, Новое Просвещение несет новые смыслы и ценности. Вновь оказывается востребован гармоничный, целостный, активный человек, творец. Иные люди не смогут дать ответы на большие вызовы, с которыми столкнулся наш мир.

Необходим кардинальный пересмотр содержания общего образования, новый культурный синтез, позволяющий выращивать тех, кто уверенно чувствует себя в мире людей, а не машин. Важнейшими качествами нового поколения должны стать осознанность и ответственность, понимание ключевого значения единственной настоящей, а не виртуальной реальности.

Развитие междисциплинарных подходов дает ключ к построению моста между гуманитарной и естественно-научной культурой. Переосмысление современной математики, ее приближение к искусству показывают, насколько такой «мост» меняет каждый из «берегов». Необходимо в короткие сроки ликвидировать отставание ведущихся в России междисциплинарных работ от мирового уровня и вложить усилия, чтобы перестать быть «культурной провинцией», так как только это дает надежду на преобразование страны, на воплощение больших социально-технологических проектов, на формирование собственной идеологии, одним из источников которой может стать русский космизм.

Для того чтобы преодолеть нынешнее безвременье, обществу нужно мечтать о будущем, проектировать его, организовать национальный форсайт, позволяющий заглянуть на 30–40 лет вперед. И культурный синтез в этом контексте может сыграть ключевую роль. Большие цели могут дать большие силы, и такие цели должны появиться у России.

#### Список источников

1. *Стёпин В.С.* Культура // Всемирная энциклопедия. Философия. Москва : АСТ ; Минск : Харвест. Современный литератор, 2001. С. 524–526.
2. Контуры цифровой реальности. Гуманитарно-технологическая революция и выбор буду-

щего / под ред. В.В. Иванова, Г.Г. Малинецкого, С.Н. Сиренко. Москва : URSS, 2018. 339 с. (Будущая Россия ; № 28).

3. *Голсуорси Дж.* Сага о Форсайтах : Т. 1. Москва : Художественная литература, 1982. 847 с. (Б-ка классики. Зарубеж. лит.).
4. *Weizsäcker E.U., Wijkman A.* Come on! Capitalism. Short-termism, Population and the Destruction of the Planet : a Report to the Club of Roma. New York : Springer Nature, 2018. 220 p.
5. *Белл Д.* Грядущее постиндустриальное общество: Опыт социального прогнозирования. Москва : Academia, 2004. CLXX, 788 с.
6. *Иванов В.В., Малинецкий Г.Г.* Россия : XXI век. Стратегия прорыва: технологии, образование, наука. Изд. 2-е. Москва : URSS : ЛЕНАНД, 2017. 300 с. (Будущая Россия ; № 26).
7. *Фролов И.Т.* На пути к единой науке о человеке // Институт человека. Идея и реальность / отв. ред. Г.Л. Белкина ; ред.-сост. М.И. Фролова. Москва : URSS, 2018. С. 25–38.
8. *Миненков Г.Я.* Всеединство // Всемирная энциклопедия: Философия / под ред. А.А. Грицанова. Москва : АСТ ; Минск : Харвест, Современный литератор, 2001. С. 190.
9. *Грицанов А.А.* Галилей // Всемирная энциклопедия: Философия / под ред. А.А. Грицанова. Москва : АСТ ; Минск : Харвест, Современный литератор, 2001. С. 200–201.
10. *Малинецкий Г.Г.* Пространство синергетики. Взгляд с высоты. Москва : URSS : ЛИБРОКОМ, 2013. 247 с. (Синергетика: от прошлого к будущему ; № 60).
11. *Сноу Ч.П.* Две культуры и научная революция // Портреты и размышления. Москва : Прогресс, 1985. С. 195–226.
12. *Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г., Посашков С.А.* Взаимодействие искусства и науки в контексте синергетики // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 2. С. 116–127. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-116-127.
13. *Манин Ю.И.* Математика как метафора. 2-е изд., доп. Москва : МЦНМО, 2010. 424 с.
14. *Лотман Ю.Н.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVII – начало XIX века). 2-е изд., доп. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1994. 415 с.
15. *Фортулатова В.А., Валеева Е.В.* Архетипизация как идеология и технология образовательного процесса // Обсерватория культуры. 2018.

- Т. 15, № 6. С. 644–657. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-6-644-657.
16. Харари Ю.Н. Homo Deus. Краткая история будущего. Москва : Синдбад, 2018. 493 с. (Big Ideas).
  17. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. Москва : Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
  18. Darling D. The universal book of mathematics: From abracadabra to Zeno's paradoxes. Hoboken : New Jersey : John Wiley & Sons, Inc. 2004. P. 107.
  19. Гессе Г. Игра в бисер // Избранное : сборник. Москва : Радуга, 1984. С. 77–474. (Мастера современной прозы).
  20. Лейбниц Г.В. Сочинения : в 4 т. Т. 1. Москва : Мысль, 1982. 636 с.
  21. Герье В.И. Лейбниц и его век. Санкт-Петербург : Наука. 2008. 807 с. (Слово о существе ; Т. 75).
  22. Смилга В.П. В погоне за красотой. Москва : Молодая гвардия, 1968. 288 с.
  23. Арнольд В.И. Что такое математика? 2-е изд., стер. Москва : МЦНМО, 2008. 104с.
  24. Евклид. Начала. Изд. 4-е. Москва : ЛЕНАНД, 2015. 752 с. (Классики науки).
  25. Введение в криптографию / под общ. ред. В.В. Ященко. 3-е изд. Москва : МЦНМО : ЧеРо, 2000. 287 с.
  26. Кранц С. Изменчивая природа математического доказательства. Доказать нельзя проверить. Москва : Лаборатория знаний, 2016. 320 с.
  27. Постон Т., Стюарт И. Теория катастроф и ее приложения. Москва : Мир, 1980. 607 с.
  28. Громыко Ю.В. Российская система образования сегодня. Решающий фактор развития или путь в бездну? Образование как политическая технология. Москва: URSS : ЛЕНАНД, 2019. 367 с. (Будущая Россия ; № 30).
  29. Фейнман Р., Лейтон Р., Сэндс М. Фейнмановские лекции по физике. Вып. 1. Современная наука о природе. Законы механики. Москва : Мир, 1967. 267 с.
  30. Фейнман Р.Ф. КЭД — странная теория света и вещества. Москва : Наука, 1988. 143 с. (Б-чка «Квант» ; Вып. 66).

---

---

## Harmony, Beauty, Responsibility — the Imperatives of the New Enlightenment

Georgy G. Malinetsky <sup>1a\*</sup>,  
Vyacheslav E. Voytsekhovich <sup>2b\*\*</sup>

<sup>1</sup> Keldysh Institute of Applied Mathematics, 4, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia

<sup>2</sup> Tver State University, 33, Zhelyabova Str., Tver, 170100, Russia

<sup>a</sup> ORCID 0000-0001-6041-1926; SPIN 5684-2049

<sup>b</sup> ORCID 0000-0002-8093-7121

E-mail: \* GMalin@Keldysh.ru,

\*\* Voytsekhovich.VE@tversu.ru

**Abstract.** *At present, there is a transition under way from the industrial to the post-industrial phase of civilization, from the world of machines to the world of people. This transition is happening very quickly, in the form of a humanitarian and technological revolution. This makes even more urgent the problem of building a bridge between humanitarian and natural*

*science culture, which is closely related to the development of interdisciplinary approaches.*

*In its anniversary report, the Club of Rome “Come On!” put forward the idea of a New Enlightenment, intended to change the meanings, values, image of the future, the imperatives of development of the entire world civilization. The article presents potential directions of the new educational project. There is shown that they are associated with acquisition of the integrity of people, with their harmonious development in rational, emotional and intuitive spaces. This is illustrated by the development of modern mathematics, in which the ideas of harmony, beauty, as well as, in many parts, its approximation to art, are beginning to play an increasingly important role. The new era allows for a reinterpretation at a new level of the concept of “Homo Ludens” by J. Huizinga, an outstanding cultural researcher. The play is acting as a basis for self-organization, for culture formation, science and technology development. The great challenges faced by humanity require a change of world outlook. The article shows that, at a new level, there is occurring a return to the ideas of Russian cosmists and, in particular, to the concept of all-unity by V.S. Solovyov.*

*At the present turn, a choice is being made between the New Enlightenment and the New Middle Ages. At the point of bifurcation, which is being passed by humanity now, a key role can be played by the culture and education that correspond to the new realities. The article suggests approaches that will allow Russia to avoid the future shock and to be a subject rather than an object of the changes associated with the New Enlightenment.*

**Key words:** post-industrial development, humanitarian and technological revolution, New Enlightenment, theory of self-organization, Homo Ludens, designing the future, interdisciplinary approaches, all-unity, mathematics and art, great challenges.

**Citation:** Malinetsky G.G., Voytsekhovich V.E. Harmony, Beauty, Responsibility — the Imperatives of the New Enlightenment, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 452–463. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-452-463.

## References

- Stepin V.S. Culture, *Vsemirnaya entsiklopediya. Filosofiya* [World Encyclopedia. Philosophy]. Moscow, AST Publ., Minsk, Kharvest. Sovremennyi Literator Publ., 2001, pp. 524–526 (in Russ.).
- Ivanov V.V., Malinetsky G.G., Sirenko S.N. (eds). *Kontury tsifrovoi real'nosti. Gumanitarno-tekhnologicheskaya revolyutsiya i vybor budushchego* [Contours of the Digital Reality. The Humanitarian and Technological Revolution and the Choice of the Future]. Moscow, URSS Publ., 2018, 339 p.
- Galsworthy J. *The Forsyte Saga*, vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1982, 847 p. (in Russ.).
- Weizsäcker E.U., Wijkman A. *Come on! Capitalism. Short-termism, Population and the Destruction of the Planet: A Report to the Club of Roma*. New York, Springer Nature Publ., 2018, 220 p.
- Bell D. *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. Moscow, Academia Publ., 2004, CLXX, 788 p. (in Russ.).
- Ivanov V.V., Malinetsky G.G. *Rossiya: XXI vek. Strategiya proryva: tekhnologii, obrazovanie, nauka* [Russia: 21st Century. Breakthrough Strategy: Technologies, Education, Science]. Moscow, URSS Publ., LENAND Publ., 2017, 300 p.
- Frolov I.T. Towards a Unified Science of Human, *Institut cheloveka. Ideya i real'nost'* [Institute of Human. The Idea and Reality]. Moscow, URSS Publ., 2018, pp. 25–38 (in Russ.).
- Minenkov G.Ya. All-Unity, *Vsemirnaya entsiklopediya: Filosofiya* [World Encyclopedia: Philosophy]. Moscow, AST Publ., Minsk, Kharvest Publ., Sovremennyi Literator Publ., 2001, pp. 190 (in Russ.).
- Gritsanov A.A. Galilei, *Vsemirnaya entsiklopediya: Filosofiya* [World Encyclopedia: Philosophy]. Moscow, AST Publ., Minsk, Kharvest Publ., Sovremennyi Literator Publ., 2001, pp. 200–201 (in Russ.).
- Malinetsky G.G. *Prostranstvo sinergetiki. Vzglyad s vysooty* [The Space of Synergetics. A View from Above]. Moscow, URSS Publ., LIBROKOM Publ., 2013, 247 p.
- Snow Ch.P. The Two Cultures and the Scientific Revolution, *Portrety i razmyshleniya* [Portraits and Reflections]. Moscow, Progress Publ., 1985, pp. 195–226 (in Russ.).
- Akhromeeva T.S., Malinetsky G.G., Posashkov S.A. Interaction of Art and Science in the Context of Synergetics, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 2, pp. 116–127 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-116-127.
- Manin Yu.I. *Matematika kak metafora* [Mathematics as a Metaphor]. Moscow, MTsNMO Publ., 2010, 424 p.
- Lotman Yu.N. *Besedy o russkoi kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian Culture: The Life and Traditions of the Russian Nobility (17th – Early 19th Century)]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1994, 415 p.
- Fortunatova V.A., Valeeva E.V. Archetypification as the Ideology and Technology of Educational Process, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 6, pp. 644–657 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-6-644-657.
- Harari Yu.N. *Homo Deus. Kratkaya istoriya budushchego* [Homo Deus: A Brief History of Tomorrow]. Moscow, Sindbad Publ., 2018, 493 p.
- Huizinga J. *Homo Ludens. V teni zavtrashnego dnya* [Homo Ludens. In the Shadow of Tomorrow]. Moscow, Progress Publ., Progress-Akademiya Publ., 1992, 464 p.
- Darling D. *The Universal Book of Mathematics: From Abracadabra to Zeno's Paradoxes*. Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons Inc. Publ., 2004, p. 107.
- Hesse H. The Glass Bead Game, *Izbrannoe: sbornik* [Selected: collection]. Moscow, Raduga Publ., 1984, pp. 77–474 (in Russ.).

20. Leibniz G.W. *Sochineniya: v 4 t.* [Works: in 4 volumes], vol. 1 Moscow, Mysl' Publ., 1982, 636 p.
21. Guerrier V.I. *Leibnits i ego vek* [Leibniz and his Epoch]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2008, 807 p.
22. Smilga V.P. *V pogone za krasotoi* [In Pursuit for Beauty]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 1968, 288 p.
23. Arnold V.I. *Chto takoe matematika?* [What Is Mathematics?]. Moscow, MTsNMO Publ., 2008, 104 p.
24. Euclid. *The Elements*. Moscow, LENAND Publ., 2015, 752 p. (in Russ.).
25. Yashchenko V.V. (ed.) *Vvedenie v kriptografiyu* [Introduction to Cryptography]. Moscow, MTsNMO Publ., CheRo Publ., 2000, 287 p.
26. Krantz S. *The Proof is in the Pudding: The Changing Nature of Mathematical Proof*. Moscow, Laboratoriya Znaniy Publ., 2016, 320 p. (in Russ.).
27. Poston T., Stewart I. *Catastrophe Theory and its Applications*. Moscow, Mir Publ., 1980, 607 p. (in Russ.).
28. Gromyko Yu.V. *Rossiiskaya sistema obrazovaniya segodnya. Reshayushchii faktor razvitiya ili put' v bezdnu? Obrazovanie kak politicheskaya tekhnologiya* [The Russian Education System Today. A Decisive Factor for Development, or a Way to the Abyss? Education as a Political Technology]. Moscow, URSS Publ., LENAND Publ., 2019, 367 p.
29. Feynman R., Leighton R., Sands M. *Feinmanovskie leksii po fizike. Vyp. 1. Sovremennaya nauka o prirode. Zakony mekhaniki* [The Feynman Lectures on Physics. Issue 1. Modern Science of Nature. Laws of Mechanics]. Moscow, Mir Publ., 1967, 267 p.
30. Feynman R. *QED: The Strange Theory of Light and Matter*. Moscow, Nauka Publ., 1988, 143 p. (in Russ.).

## ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА

### СОЗДАНИЕ МОДЕЛЬНЫХ МУНИЦИПАЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК В РАМКАХ РЕАЛИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОЕКТА «КУЛЬТУРА»

Российская государственная библиотека (РГБ) является координатором проекта модернизации муниципальных библиотек, на ее базе организован проектный офис, осуществляющий методическую и координационную работу с участниками проекта. Накопленный экспертный опыт трансформируется в новую образовательную программу повышения квалификации, адресованную основному персоналу модельных библиотек. Обучение специалистов модельных муниципальных библиотек проводит Корпоративный университет «ЛЕНИНКА».

Для каждой библиотеки разрабатывается индивидуальное предложение, включающее программы от 16 до 72 часов, построенные с учетом тематических потребностей заказчика, обеспечивающие возможность обучить весь основной персонал библиотеки.

В состав программы повышения квалификации в зависимости от ее продолжительности входят такие тематические блоки, как:

- ♦ Фонды модельных библиотек и их комплектование. Электронные ресурсы и НЭБ;
- ♦ Обслуживание пользователей;
- ♦ Услуги и сервисы модельной муниципальной библиотеки;
- ♦ Создание современного библиотечного пространства;
- ♦ Маркетинг и продвижение модельной муниципальной библиотеки.

Прием на обучение ведется круглогодично. Обучение проводится с использованием дистанционных образовательных технологий без командирования в Москву.

Контакты: +7 (495) 695-93-12, kul-info@rsl.ru

УДК 130.2  
ББК 71.0  
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-5-464-474

Б.Г. СОКОЛОВ, А.М. АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

## КЛАСТЕРИЗАЦИЯ ТОПОСОВ КУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ\*

---

---

**Борис Георгиевич Соколов,**

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Институт философии, кафедра культурологии,  
философии культуры и эстетики,  
заведующий, профессор  
Менделеевская линия, д. 5,  
Санкт-Петербург, 199034, Россия

доктор философских наук, профессор  
ORCID 0000-0002-4614-0602; SPIN 7633-8855  
E-mail: b.g.sokolov@spbu.ru

**Анатолий Михайлович Алексеев-Апраксин,**

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Институт философии, кафедра культурологии,  
философии культуры и эстетики,  
доцент  
Менделеевская линия, д. 5,  
Санкт-Петербург, 199034, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна,  
Высшая школа печати и медиатехнологий,  
профессор  
Джамбула пер., д. 13,  
Санкт-Петербург, 191180, Россия

доктор культурологии, профессор  
ORCID 0000-0002-5009-1110; SPIN 7617-0330  
E-mail: a.alekseev-apraksin@spbu.ru

---

---

**Реферат.** *Статья посвящена трансформациям культуры, причины которых авторы связывают с глобальным развитием информационно-коммуникационных технологий, транскультурным номадизмом, а также с виртуализацией культурных практик и кластеризацией сознания, по-новому сегментирующей культурную реальность. В статье рассматриваются варианты понимания и использования понятия кластер в науке, политике, экономике, дается его культурологическое определение. К анализу феномена кластерного сознания привлекаются культурфилософские, структурные и герменевтические подходы. Обращаясь к положениям И. Канта, З. Фрейда, М. Хайдеггера, М. Маклюэна, К. Ратти, М. Клодела и др., авторы исследуют культурные изменения и аргументируют тезис о том, что сознание современного человека работает в режиме расщепления культурной реальности и конституирования мира по кластерному типу. Делается вывод, что современная культурная реальность обретает вид глобальной мультиплексной сети и имеет кластерные*

---

\* Статья подготовлена при поддержке РФФИ в рамках проекта № 18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика».

*децентрализованные формы организации. Развертываясь как временное и логическое единство событий, она формирует идентичность участвующих в нем субъектов и может трактоваться как ключевой фактор, обуславливающий культурные диффузии современного мира. Иллюстрацией рассуждений служат примеры развития туристической индустрии, кластерные способы организации культурных пространств, концепция «не-места» М. Оже и другие сценарии функционирования объектов культурного наследия по новым символическим параметрам. Авторы показывают, что в результате экзистенциальной перекодировки мест туристического паломничества миллионы людей получают лишь эрзац той культуры, ради знакомства с которой они предприняли то или иное путешествие, а само местное население лишается того символического и культурного ядра и памяти, которые обеспечивают преемственность и аутентичность местной культуры.*

**Ключевые слова:** кластерная реальность, кластерное сознание, «не-место», туризм, культурные топосы, объекты культурного наследия, философия культуры.

**Для цитирования:** Соколов Б.Г., Алексеев-Апраксин А.М. Кластеризация топосов культурной реальности // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 464–474. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-464-474.

**С**тремительные культурные изменения, во времена которых мы живем, заметны в общественной жизни, экономике, в образовании, художественной культуре, на уровне повседневных практик. Одна из причин этих изменений многими исследователями связывается с глобальным развитием информационно-коммуникационных технологий. Другая причина обнаруживается в повышении мобильности, активизации постоянных и временных миграций, а также в развитии обеспечивающего выживание и статус в обществе транскультурного номадизма. Третья причина изменений — кластеризация сознания и культуры,

которая проявляется в перераспределении связей, глокализации стратегий, виртуализации культурных практик и других процессов, которые по-новому сегментируют культурную реальность, не сдерживаясь более ни языком, ни даже половой или этнической принадлежностью.

Наблюдения за тотальными социокультурными трансформациями позволяют увидеть весьма противоречивые тенденции. С одной стороны, мир становится все более тесным, связанным и прозрачным. Шуточная гипотеза венгерского писателя Фридьеша Эрнё Каринти, без малого сто лет назад заявившего о том, что всех нас разделяют «шесть рукопожатий» [1], находит свои подтверждения. Например, проведенные в 2016 г. исследования в Facebook показали, что расстояние между любыми случайными членами глобальной Сети, соединяющей на тот момент 1,56 млрд человек, в среднем составляют 3,57 посредника [2]. При этом сравнения с предыдущими исследованиями позволили зафиксировать, что чем шире Сеть становится, тем более короткими оказываются связывающие пути. В современном цивилизованном мире, по словам Герберта Маршалла Маклюэна, в «глобальной деревне» [3] все связано со всеми. С другой стороны, мир культуры расширяется. К сохранившимся до нашего времени этнокультурам добавляются тысячи новых «сцен», «племен», «потоков», «стилей жизни». Как бы мы ни определяли эти новые виды солидарности, следует признать, что у многих из них имеется свой язык, ритуал, символика, искусство, одобряемые потребности, табу, способы и структуры общения. Возникая из культурного синтеза реальных и вымышленных миров, они дробят глобальный мир на самобытные кластеры, порождают новые синтезы и идентичности. Они так или иначе множат культурную реальность. Тема эта чрезвычайно широка, интересна и перспективна для исследований. В данной статье мы рассмотрим лишь некоторые из связанных с ней проблем: понимание титула «кластер» в культурологии, формирование кластерного сознания и режимы функционирования территориальных культурных кластеров.

## КЛАСТЕРНОЕ СОЗНАНИЕ

**К**ультурные трансформации происходят не только во внешнем мироустройстве, но и во внутренней жизни человека. Они меняют его сознание. Однако до сих пор неясно не только то, что с сознанием происходит, никто вообще до конца не понимает, что есть сознание индивида. Это можно утверждать, несмотря на многочисленные победные реляции ученых и достижения, в том числе и в сфере нейробиологии и психологии. Впрочем, это, возможно не так уж плохо. Наша жизнь и так день ото дня становится все более открытой для наблюдения. Если будет получен такой же доступ к нашему сознанию (если это вообще реально), если будет определен механизм, «внутренняя логика», пределы и возможности сознания, в это же мгновение мы сразу «превратимся» в управляемых рабов. Учитывая скорость, с какой сейчас транслируются любые достижения и любое знание с помощью глобальных средств коммуникации, а также широкий арсенал практик воздействия и манипулирования сознанием, если это произойдет, человечество в мгновение ока превратится в театр управляемых марионеток. А потому повторим: не так уж плохо, что наука не понимает или не до конца понимает механизмы сознания, а пессимизм в отношении постижения того, что такое сознание, имеет вполне оптимистическое следствие — нерешенность проблемы сознания хранит нашу свободу и нашу человечность. Иными словами, несмотря на многочисленные достижения и прозрения поколений исследователей, сознание продолжает представляться неким «черным ящиком», который «производит» мысль и обеспечивает выстраивание нашего жизненного мира.

Можно и нужно, например, вслед за И. Кантом [4] фиксировать в индивидуальном сознании некие общие механизмы его функционирования, наличие априорных форм для «работы» с чувственностью, трансцендентальные схемы или вслед за З. Фрейдом [5, с. 415] говорить о доминирующих императивах, всплывающих из бездны несхватываемого и функционирующего вне времени бессозна-

тельного<sup>1</sup>. Можно, например, вооружившись инструментарием точных наук, биологии, выявлять зоны, ответственные за те или иные процессы. Впрочем, все это не гарантирует нам, что в каком-то определенном индивидуальном сознании будет порождена строго определенная мысль или желание. Механизм порождения мысли — прихотливый, индивидуально-сингулярный — остается тайной за семью печатями. Это же можно сказать и о типаже сознания, т. е. о некоем общем типе сознания, которое свойственно представителям той или иной культурной традиции. Мы можем говорить лишь о каких-то общих культурно-исторически фундируемых механизмах и стилях мышления, которыми обладают представители той или иной культурной общности, а также выделять некие доминирующие способы восприятия реальности, общую символическую номенклатуру и т. п. Однако окончательной определенности ни в том, что такое индивидуальное сознание, ни в том, что такое культурно-исторический тип сознания, научное знание пока не достигло.

Что же делать, если все так неопределенно? Просто констатировать, что мы ничего толком не можем сказать о сознании и довольствоваться той самопонятностью для каждого из нас относительно индивидуального сознания и культурно-исторического типажа сознания? Не самый лучший сценарий. Тем более что метод, который позволяет зафиксировать «неуловимые», «мгновенные», «текущие» и, главное, предельно субъективные формы, архетипы, логику движения сознания и т. п., все же есть. Дело в том, что сознание результативно. Оно отпечатывается как во внешних предметах, на которые воздействует человек или которые он создает, так и в поступках человека, в создаваемых им социальных инстанциях, в произведениях искусства и т. п. А вот эти-то, иногда зримые и «неподвижные» слепки с трудноуловимых форм и механизмов сознания могут быть подвергнуты вполне научной реф-

<sup>1</sup> В работе «По ту сторону принципа удовольствия» З. Фрейд писал: «Мы установили, что бессознательные душевные процессы сами по себе находятся “вне времени”. Это прежде всего означает то, что они не упорядочены во времени, что время ничего в них не изменяет, что представление о времени нельзя применить к ним» [5, с. 415].

лексии. Иначе говоря, сознание отпечатывает свои трудно схватываемые для естественно-научного оперирования и верификации формы в реально созданных руками человека предметах, действиях отдельных индивидов или социальных групп, культурных и социальных институтах. Эти «отпечатки» действия сознания могут быть проанализированы с помощью структурной и герменевтической методологии. Именно подобным подходом мы и постараемся воспользоваться в данном тексте, анализируя тот типаж современного сознания, который маркируют как кластерное, шизоидное, глобализационное, постиндустриальное и т. п. Все указанные титулы относятся к тому новому типу сознания, которое еще не окончательно приняло свой «классический» вид, но находится в процессе формирования вместе с той реальностью, которая сейчас переживает эпоху кардинальной трансформации и символического переформатирования.

Современная культура, создаваемая в ситуации «дефицита реальности», формирует новый тип человека, который в современном гуманитарном знании определяется как Digital Man [6, с. 187], или постчеловек. «Постчеловек — это создание, рожденное в условиях такой бинарности, в мире цифрового и материального, слитых воедино, где ментальное и социальное существование каждого индивидуума осуществляется, поддерживается и совершенствуется с помощью технологий. Помимо индивидуальных, личных взаимосвязей, глобальное использование смартфонов — массовых мобильных коммуникаций — свидетельствует о коллективном социальном сдвиге. Более половины населения земли постоянно находятся на связи. Персональные устройства служат порталом для вынесения человеческого вовне и преумножения его до бесконечности. Протезы-смартфоны глубоко проникли в общество вместе с беспроводными коммуникациями, открывая путь новому сетевому гуманизму» [7]. Однако подобно тому, как окружающий нас городской ландшафт или вещи, которыми мы пользуемся, содержат в себе довольно значительные пространства прежних эпох и культур, так и в современное кластерное сознание вмонтированы формы и механизмы давно ушедших эпох и культур, что, без сомне-

ния, затрудняет его анализ. Мы будем говорить поэтому лишь об общих контурах этого нового типа сознания и о его пока еще не очень «застывших» и сложившихся основных механизмах и формах, учитывая, что в нем можно обнаружить следы давно ушедших культур, эпох и соответствующих им моделей, механизмов, форм сознаний.

Итак, кластерное сознание. Основной тезис, который мы постараемся аргументировать, следующий: современное кластерное сознание — это деструктивное по своей сути сознание, работающее в режиме расщепления реальности и конституирующее окружающий мир по типу кластера. Именно по причине его явных деструктивных тенденций современное сознание маркируют как шизоидное, имея в виду, конечно, не «клиническую» картину, но доминирование расщепляющих механизмов конституирования реальности, а также то, что осуществляемое этим сознанием определение феноменов собирает их как не обладающих стабильностью и фиксированностью образования.

## ТЕРРИТОРИАЛЬНЫЕ КЛАСТЕРЫ КАК «НЕ-МЕСТА»

**С**ам титул «кластер» даже как политический и экономический «слоган» — несмотря на свою кажущуюся «самопонятность» и «бесконечность» использования, который мы применили для характеристики-именования современного сознания, нуждается в особом прояснении. С одной стороны, из средств массовой информации и Интернета мы постоянно получаем упоминания о кластере: «Дебютная конференция кластерного развития прошла на Камчатке» [8], «Подписи под соглашением поставили старший вице-президент — финансовый директор “Норникеля” Сергей Малышев и вице-президент фонда “Сколково”, исполнительный директор кластера передовых производственных, ядерных и космических технологий Алексей Беляков» [9] и т. д. Кроме того, при правительствах мегаполисов и республик

организуются разнообразные центры кластерного развития. С другой стороны, самопонятность — чаще всего смутная и не очень отрефлексированная — прячет существенное и важное. То, что фиксируется как «очевидное», «само-собой-разумеющееся», «распространенное», всегда должно, благодаря известным прозрениям китайских стратегов и философов, настораживать и привлекать философскую озабоченность. Вспомним пассажи М. Хайдеггера из самого начала «Бытия и времени», где, конечно, говорится не о самопонятности титула «кластер», но о самопонятности «бытия»: «Бытие есть само собой разумеющееся понятие. Во всяком познании, высказывании, во всяком отношении к существу, во всяком к-себе-самому-отношении делается употребление из “бытия”, причем это выражение “безо всяких” понятно... Однако эта средняя понятность лишь демонстрирует непонятность. Она делает очевидным, что во всяком отношении и бытии к существу как существу *argot* лежит загадка. Что мы всегда уже живем в некой бытийной понятности и смысл бытия вместе с тем окутан тьмой, доказывает принципиальную необходимость возобновления вопроса о смысле “бытия”» [10, с. 4]. Конечно, кластер — не бытие, а потому его онтический смысл представляется менее существенным, но это не означает, что его онтическое (и, соответственно, онтологическое и культурфилософское) значение незначительно. Как раз наоборот: в современной онтической диспозиции «кластер» как «схема» выстраивания сущего, как онтический императив представляется крайне важной характеристикой, или, как выразился бы процитированный только что М. Хайдеггер: титул «кластер» должен занять вполне достопочтенное место не только на страницах новостей, но и в сфере описания онтических процессов. Возможно, именно маркировка кластера как «общего места» и «самопонятного» сюжета как раз и вызвана тем, что он по праву обладает онтической и культурной значимостью, а уж его экономическая и политическая значимость вторична.

Следует отметить, что понятие «кластер» начало использоваться в метадискурсе сравнительно недавно, причем почти сразу довольно

в разных областях, и смысл того, что понимают под кластером в различных сферах науки, политике и экономике, значительно разнится. Единого значения и «единомыслия» не существует [11–16]. «Объединяет» прихотливую палитру использования понятия «кластер» лишь обозначение общности, группы. В культурологическом ключе кластер, пожалуй, следует трактовать либо топологически, понимая под ним набор общих свойств, которые мы можем приписать части субъектов отношений, выявляя тот или иной компонент сети взаимодействий, исходя из любого интересующего нас принципа (регионального, исторического, языкового, отраслевого, религиозного, профессионального и т. д.). Либо хронологически, в контексте рассмотрения культурной динамики — как «временное и логическое единство события, формирующее идентичность участвующих в нем субъектов» [17 с. 414]. Поскольку большинство социокультурных сетей неоднородны и децентрализованы [18], можно говорить об их кластеризованности. Причины, которые приводят к кластеризации сетей — экономия ресурсов и забота об увеличении эффективности совместной деятельности. Однако в прагматическом проектировании этот доминирующий принцип организации культуры сегодня акцентируется лишь на экономическом, инфраструктурном и технологическом понимании развития пространственно локализованных культурных процессов.

Прагматическая «конкиста» понимания термина «кластер» отражается широким медийным дискурсом. В нем под кластером обычно имеется в виду не просто некий произвольно выбранный сегмент целого, а особого рода обособление, которое существенно разнится от пространственной замкнутости территорий доинформационной культуры. Речь идет фактически о существенном сдвиге, смещении в формах пространственного обособления, которое несет совершенно иное символическое значение и иную модель экзистенциального проживания: сама «замкнутость» в эпоху тотальной прозрачности и мгновенных коммуникативных путей обладает совершенно иным смыслом, нежели, например, обособленность колониального

анклава или групп фабрик или заводов в индустриальную эпоху. Специфика подобных территориальных обособлений, определенных нами как территориальные кластеры, заключается в том, что она не формирует укорененности у пребывающих или обитающих в этих пространствах людей.

Марк Оже маркирует такие локации как «не-места». «Не-места — это и сооружения, обеспечивающие ускоренный круговорот грузов и пассажиров (скоростные магистрали, пересадочные узлы, аэропорты), и сами средства транспорта, а также крупные торговые центры и места долговременного пребывания, приютившие в себе беженцев нашей планеты» [19, с. 41]. «Не-места» внедряются повсюду — это и современное офисное пространство, и цеха с автоматизированной «лего-сборкой» продукта. Это и место обитания, которое все больше и больше «сращивается» с работой (удаленный доступ, домашний «аутсорсинг») и отелем (молодые «номады» постиндустриальной эпохи предпочитают съемное жилье или отель). Эти «не-места» перекодируют, децентрируют и «символически кастрируют» прежнее традиционалистское пространство. В этом и заключается деструктивность расщепляющего воздействия кластерной модели реальности и, коррелятивно, кластерного сознания современности, именно таким образом переформирующего или десегментирующего прежние как иерархические, так и «горизонтальные» модели выстраивания символического пространства обитания человека.

Один из показательных примеров — это так называемый туристический кластер. Территория, на которой сконцентрирована вся номенклатура современной туристической индустрии — от гостиниц, пляжей, развлекательных заведений и культурно значимых объектов до связанных с ними аэропортов, трансферных перевозок, больниц и т. п. Например, курортные зоны, в которых все ориентировано на туристический бизнес, с современной инфраструктурой, налаженной «логистикой» поставок «европеизированных» услуг, питания, развлечений, экскурсий и т. п. Эта, как правило, отделенная от основной территории туристическая «резервация» получает определенные налоговые преференции. В ней действуют

особые законы, ослаблены нормы и традиции государства. Власть заинтересована в значительных финансовых поступлениях, а потому либо закрепляет на законодательном уровне «исключения» из общих правил, либо — что чаще всего — смотрит снисходительно на нарушения и отклонения.

Кластеры турбизнеса, включая музейные объекты как необходимый атрибут рекреации, без сомнения, являются теми анклавами, которые служат своеобразными проводниками западных стандартов и достижений в различных сферах. От логистики и дорожного строительства до финансов и обустройства комфортной по лекалам современной эргономики среды обитания. Не надо быть особым знатоком культуры или современных технологических новаций, чтобы, оказавшись в курортной зоне или «топовых» местах культурного туризма, не почувствовать на себе действие нивелирующих под единый европейский стандарт процедур тотальной кластеризации и выравнивания. В самом деле, западный или отечественный турист, оказавшись на территории отеля в Турции, Мексике или Шри-Ланке, вряд ли почувствует существенную разницу в «хрестоматийном» наборе соответствующих услуг. Не заметит он и значимых различий в мебелировке и расстановке стандартных номеров проживания, распорядке дня и меню отелейных и других ресторанов, кафе или многочисленных сетевых фаст-фудов. Приезжающие туристы оказываются в пространстве, скопированном с европейской туристической и бытовой сферы и растиражированном по всему миру, а потому чувствуют себя комфортно в родном и привычном мире, правда, с некоторым местным колоритом, придающим этой новой «экзотике» легкий шарм новизны, но не более того. В свою очередь, для многих развивающихся стран туристические анклавы, а также пользующиеся спросом у туристов места культурного наследия становятся зонами мощнейшего воздействия западного мира, расщепляющего и лишаящего аутентичного символизма прежний мир «аборигена». Причем воздействия комплексного, ибо речь идет о перекодировке и символическом переосмыслении повседневного обитания и бытования.

Аутентичный ландшафт и местное население в туристических зонах пропускаются через мощнейшие по своей результативности процедуры перекодировки и трансформации. Подобно тому, как в эпоху колониализма топосы внедрения европейской культуры были ограничены столичным регионом или местами добычи полезных ископаемых, современные туристические анклавы представляют собой зоны воздействия и влияния глобализационной культуры, переформатирующей местный ландшафт и местное население по определенному стандарту. И речь идет не только о культурах Азии или Африки, сходные процессы происходили немного ранее и происходят в Европе (европейская культура — первая жертва расщепляющего воздействия глобализации). Вот как об этом говорит М. Оже, различая антропологическое место и современные пространства проживания, все больше и больше тяготеющие в своем смысловом значении к тому, что в его терминологии маркируется как «не-места». «Обитатель антропологического места живет в истории, а не творит ее. Разница между этими двумя отношениями к истории, возможно, еще очевидна для французов моего возраста, что застали 1940-е годы и могли видеть в своих деревнях (пусть и бывших для них лишь местом проведения летних каникул) празднование Дня святых даров, Крестный ход и молебен об урожае или ежегодное празднование дня того или иного святого — покровителя места, чья статуя всегда находилась в тени одиноко стоящей часовни: ведь если эти обычаи исчезли, воспоминания о них не просто говорят нам — как и другие воспоминания детства — о течении времени или изменениях, происходящих с нами. Они исчезают по существу, вернее, трансформируются: до сих пор отмечается время от времени тот или иной праздник, “как в старину”, наподобие ежегодной летней реконструкции традиционного обмолота зерна. В восстановленной часовне иногда дают концерты или спектакли. Эта мизансцена, конечно, не обходится без нескольких смущенных улыбок или сравнений со старыми временами у местных старожилов: места, в которых они некогда жили обычной повседневной жизнью, отделяются

ею и предлагаются зрителям в качестве “кусочка истории”. Ставшие наблюдателями самих себя и туристами в своих собственных родных краях, они не смогут списать на ностальгию или воображаемую память те изменения, о которых объективно свидетельствует пространство, где они по-прежнему живут, но которое больше не является местом, где они жили» [19, с. 60–61].

Конечно, местный «колорит» и местный культурный и повседневный «акцент» отчасти сохраняются, но, скорее, в виде и формате допустимой и поощряемой экзотики, приносящей дополнительные коммерческие дивиденды, ибо вносят в сферу предоставляемых услуг якобы уникальный колорит местной культуры. Однако подобный колорит аборигенной культуры «работает» чаще всего в симуляционном режиме, уже не сохраняющем аутентичного символического значения и, кроме того, выступающем своеобразной адаптированной версией исходного феномена. Причем, как уже было указано, симуляция разворачивается как в направлении «потребителей» туристического продукта, так и в направлении самого исходного феномена. Так турист, лицезреющий, а иногда даже принимающий участие в каком-либо местном ритуальном действии, вряд ли способен проникнуться всей символической, а подчас и сакральной значимостью происходящего. В свою очередь, само ритуальное действие, «сыгранное» на потеху туристам, уже лишено своего исходного смысла и значения. Бедуин, «работающий» бедуином для туристов, уже не бедуин, а наемный рабочий туристического кластера, симулирующий «бедуинность».

Города, дворцы, общественные здания, крепости, археологические руины становятся сегодня местом совершенно иной (по сравнению с традиционной) культурно-символической контекстуальности. Одно дело — дворец или замок, в котором жило не одно поколение знати, а другое — объект туристического «паломничества», когда каждый желающий за определенную плату на время и по совершенно иным причинам, нежели исконные обитатели этих помещений, оказывается на небольшой промежуток времени в этих пространствах. В первом случае место

экзистенциально обживается как свое, родное, близкое, тесно связанное, а во втором — как временное и экзистенциально чуждое. Происходящая сборка данного феномена (дворец, замок, церковь и т. п.) оказывается совершенно иной, как иным оказывается и символический горизонт, который необходимым образом присутствует в любом феномене культуры. Соответственно, изменяется сам ландшафт бытования, а также смысл тех предметов, зданий, дорог и других объектов, которые оказываются перекодированы по новым символическим и экзистенциальным параметрам. Все это приводит не столько к сбережению и сохранению аутентичной контекстуальности того или иного места (что использует риторика, оправдывающая тотальную экспансию музейного пространства и необходимость консервации аутентичных памятников старины), сколько к тотальной перекодировке и символическим сдвигам. Все это позволяет воспринимать туристические объекты и соответствующие кластеры не как «манифестацию аутентичности» той или иной культуры, а как симуляционный фасад, не скрывающий за собой ничего, кроме ставшей унифицированной глобальной «экзотики».

В результате подобной символической и экзистенциальной перекодировки миллионы путешественников получают лишь эрзац той культуры, ради знакомства с которой они предприняли путешествие, а само местное население лишается того символического и культурного ядра и памяти, которое обеспечивает преемственность и аутентичность. Происходит процесс тотальной изоляции: местного населения от своего прошлого и своих корней, а путешественников — от мест, где могла бы произойти встреча с иным. В результате и первые (путешественники), и вторые (местное население) получают в принципе одно и то же: вирулентные «не-места», которые, «поселившись» в голове и одних, и других, продолжают дальнейшее кластерное расщепление окружающего мира. Из этого можно сделать вывод, что последствия для стран, в которых разворачиваются туристические зоны, не столь уж однозначно позитивны, если, конечно, не ориентироваться только на коммерческую вы-

году и привлекательность турбизнеса. Турзоны — отнюдь не места для развития науки, искусства и прочих видов культурного развития. Скорее, это часть индустрии развлечения, причем подчас не особо «высоконравственного толка», а потому оказывающего на рядом живущее и участвующее в обслуживании население скорее «развращающее» влияние, чем «самоактуализирующее», основанное на свободном доступе к значимым достижениям культуры.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Современная социокультурная реальность стремительно трансформируется под влиянием информационно-коммуникационных технологий, виртуализации культурных практик. Она имеет вид глобальной мультиплексной сети и кластерные децентрализованные формы организации. При этом культурные изменения захватывают не только внешний мир, но и сознание человека.

2. Определенности ни в том, что такое индивидуальное сознание, ни в том, что такое культурно-исторический тип сознания, научное знание пока не достигло. Выявить ряд характеристик сознания можно по отпечаткам его деятельности в словах, предметах, действиях отдельных индивидов или социальных групп, культурных и социальных институциях. Кластерное сознание — это деструктивное по своей сути сознание, работающее в режиме расщепления реальности и конституирующее окружающий нас мир по кластерному типу.

3. Понятие «кластер» не имеет устоявшегося общенаучного значения. В культурологическом плане его можно трактовать либо топологически, понимая под ним набор общих свойств, которые мы можем приписать части субъектов отношений или объектов, которым может быть присвоен какой-нибудь смысл, выявляя тот или иной компонент сети, исходя из любого интересующего нас принципа (регионального, исторического, языкового, отраслевого, религиозного, профессионального и т. д.). Либо хронологически, в контексте культурной динамики как временное и логическое единство события,

формирующее идентичность участвующих в нем субъектов, и соответственно как процесс, обуславливающий культурные диффузии. Однако в современном прагматическом проектировании этот доминирующий принцип организации культуры сводится к экономическому и технологическому пониманию развития культурных процессов. Кластеризация понимается лишь как экономия ресурсов и забота об увеличении эффективности совместной деятельности.

4. Социокультурная инженерия, опирающаяся на сетевые и кластерные модели организации, имеет следствием создание «не-мест». Вне сферы прагматики такой подход имеет множество негативных последствий. Например, в «деле» современной туристической индустрии она оказывается симуляционной для путешественников и деструктивной для местных жителей, препятствуя их развитию и самоактуализации. Данный «онтический» сценарий разворачивается повсюду при поддержке властных администраций, СМИ, миллиардных вложений и, конечно, образования, ориентированного на дрессуру транскультурного номадического сознания, на формирование человека, которому предстоит бесконечный «серфинг» по изменчивым коммуникационным каналам и самоорганизующимся течениям мультиплексной кластерной культуры.

#### Список источников

1. *Karinty F.* Chain-Links. Everything is Different [Электронный ресурс]. URL: [https://djjr-courses.wdfiles.com/local--files/soc180%3Akarinty-chain-links/Karinty-Chain-Links\\_1929.pdf](https://djjr-courses.wdfiles.com/local--files/soc180%3Akarinty-chain-links/Karinty-Chain-Links_1929.pdf) (дата обращения: 01.10.2019).
2. *Bhagat S., Burke M., Diuk C., Filiz I.O.* Three and a half degrees of separation [Электронный ресурс]. URL: <https://research.fb.com/three-and-a-half-degrees-of-separation> (дата обращения: 23.01.2019).
3. *McLuhan M.* Understanding media: the extensions of man. New York : McGraw Hill, 1964. 359 p.
4. *Кант И.* Критика чистого разума. Москва : Мысль, 1994. 591 с.
5. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия. Москва : Внешторгиздат, 1990. 448 с.
6. *Голик Н.В.* Императив Просвещения в эпоху цифровой коммуникации // Информационное

общество: образование, наука, культура и технологии будущего (Труды XXI Международной объединенной научной конференции «Интернет и современное общество», IMS-2018). 2018. № 2. С. 187–194.

7. *Ратти К., Клодел М.* Город завтрашнего дня: сенсоры, сети, хакеры и будущее городской жизни. Москва : Изд-во Института Гайдара, 2018. С. 102–103.
8. Дебютная конференция кластерного развития прошла на Камчатке // Камчатка-Информ: информационно-аналитический портал. URL: [http://kamchatinfo.com/news/economics\\_and\\_business/detail/27547/](http://kamchatinfo.com/news/economics_and_business/detail/27547/) (дата обращения 21.01.2019).
9. Инвестиции в «Цифровую лабораторию Норникеля» на 2019–2021 гг. составят 350 млн рублей [Электронный ресурс] // НИА: Независимое информационное агентство. Красноярск. URL: <http://24rus.ru/news/economy/158723.html> (дата обращения: 01.10.2019).
10. *Хайдеггер М.* Бытие и время. Москва : Ad Marginem, 1997. 451 с.
11. *Чистякова К.А., Овчинникова Н.В.* Кластеризация как способ идентификации кросс-культурных особенностей в условиях изменения корпоративной культуры // Вестник РГГУ. Серия : Экономика. Управление. Право. 2016. № 2 (4). С. 61–70.
12. *Сапрыкина А.Н.* Кластеры в сфере культуры: необходимость формирования и особенности создания // Вопросы управления. 2014. № 2 (27). С. 152–156.
13. *Алыхтин А.В., Ноговицын Н.О.* Кластер как форма организации текста – произведение как инобытие текстуального // Studia Culturae. 2018. Вып. 4 (38). С. 7–24.
14. *Прозерский В.В.* Кластерный анализ неклассической эстетики // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 4 (33). С. 243–252.
15. *Радеев А.Е.* Кластерный подход к искусству как парадигма анализа искусства // Актуальные проблемы теории и истории искусства – 2018 : тезисы докладов VIII Международной конференции / под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. Санкт-Петербург : НП-Принт, 2018. 938 с.
16. *Черных О.Н.* Кластерный аспект сетевых взаимодействий // Studia Culturae. 2018. № 4 (38). С. 52–61.

17. Алексеев-Апраксин А.М., Богданова Р.Ю. Кластерный подход в отечественной урбанистике // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 4. С. 413–421. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-4-413-421.
18. Алексеев-Апраксин А.М. Перспективы сетевой парадигмы в исследовании транскультурных процессов // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 4 (33). С. 6–19.
19. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.

## Clustering of Cultural Reality Topoi

**Boris G. Sokolov**<sup>1a\*</sup>,  
**Anatoly M. Alekseev-Apraksin**<sup>1,2b\*\*</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State University, 5, Mendeleevskaya Line, Saint Petersburg, 199034, Russia

<sup>2</sup> Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 13, Dzhambula Lane, Saint Petersburg, 191180, Russia

<sup>a</sup> ORCID 0000-0002-4614-0602; SPIN 7633-8855

<sup>b</sup> ORCID 0000-0002-5009-1110; SPIN 7617-0330

E-mail: \* b.g.sokolov@spbu.ru,

\*\* a.alekseev-apraksin@spbu.ru

**Abstract.** *The article is devoted to cultural transformations, which are associated, by the authors opinion, with the global development of information and communication technologies, transcultural nomadism, as well as with the virtualization of cultural practices and clustering of consciousness, which segment cultural reality in a new way. The article examines the options for understanding and using the concept of cluster in science, politics, economics, and gives its cultural definition. The analysis of the cluster consciousness phenomenon involves the cultural-philosophical, structural, and hermeneutic approaches. Referring to the positions of I. Kant, S. Freud, M. Heidegger, M. McLuhan, C. Ratti, M. Claudel and others, the authors investigate cultural changes and argue the thesis that modern human consciousness works in the mode of splitting the cultural reality and constituting the world according to the cluster type. The article concludes that the modern cultural reality is taking the form of a global multiplex network, and has some cluster decentralized forms of organization. Unfolding as a temporary and logical unity of events, it forms the identity of the actors involved, and can be interpreted as a key factor in the cultural diffusion of the modern world. These arguments can*

*be illustrated by examples of the tourism industry development, cluster ways of organizing cultural spaces, M. Augé's concept of "non-place", and other scenarios of the functioning of cultural heritage objects according to new symbolic parameters. The authors demonstrate that, resulting the existential conversion of the places of tourist pilgrimage, millions of people acquire only an ersatz of the culture for which they have undertaken the journey, and the local population itself is being deprived of the symbolic and cultural core and memory that ensure the continuity and authenticity of the local culture.*

**Key words:** cluster reality, cluster consciousness, "non-place", tourism, cultural topoi, objects of cultural heritage, philosophy of culture.

**Citation:** Sokolov B.G., Alekseev-Apraksin A.M. Clustering of Cultural Reality Topoi, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 464–474. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-464-474.

### Acknowledgements.

This article is written with the support of the Russian Foundation for Basic Research, project No. 18-011-00977 "Cluster Culture: Research Strategies and Philosophical Analytics"

### References

1. Karinthy F. *Chain-Links. Everything is Different*. Available at: [https://djjr-courses.wdfiles.com/local--files/soc180%3Akarinthy-chain-links/Karinthy-Chain-Links\\_1929.pdf](https://djjr-courses.wdfiles.com/local--files/soc180%3Akarinthy-chain-links/Karinthy-Chain-Links_1929.pdf) (accessed 01.10.2019).
2. Bhagat S., Burke M., Diuk C., Filiz I.O. *Three and a Half Degrees of Separation*. Available at: <https://research.fb.com/three-and-a-half-degrees-of-separation> (accessed 23.01.2019).
3. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, McGraw Hill Publ., 1964, 359 p.

4. Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Critique of Pure Reason]. Moscow, Mysl' Publ., 1994, 591 p.
5. Freud S. *Po tu storonu printsipa udovol'stviya* [Beyond the Pleasure Principle]. Moscow, Vneshtorgizdat Publ., 1990, 448 p.
6. Golik N.V. The Imperative of Enlightenment in the Age of Digital Communication, *Informatsionnoe obshchestvo: obrazovanie, nauka, kul'tura i tekhnologii budushchego (Trudy XXI Mezhdunarodnoi ob'edinennoi nauchnoi konferentsii "Internet i sovremennoe obshchestvo", IMS-2018)* [Information Society: Education, Science, Culture and Technologies of the Future (Proceedings of the 21st International Joint Scientific Conference "Internet and Modern Society", IMS-2018)], 2018, no. 2, pp. 187–194 (in Russ.).
7. Ratti C., Claudel M. *Gorod zavtrashnego dnya: sensory, seti, khakery i budushchee gorodskoi zhizni* [The City of Tomorrow: Sensors, Networks, Hackers, and the Future of Urban Life]. Moscow, Instituta Gaidara Publ., 2018, pp. 102–103 (in Russ.).
8. A Debut Conference of Cluster Development Was Held in Kamchatka, *Kamchatka-Inform: informatsionno-analiticheskii portal* [Kamchatka-Inform: information and analytical portal]. Available at: [http://kamchatinfo.com/news/economics\\_and\\_business/detail/27547/](http://kamchatinfo.com/news/economics_and_business/detail/27547/) (accessed 21.01.2019) (in Russ.).
9. Investments in the "Digital Laboratory of Norilsk Nickel" for 2019–2021 Will Amount to 350 Million Rubles, *NIA: Nezavisimoe informatsionnoe agentstvo* [NIA: Independent News Agency]. Krasnoyarsk. Available at: <http://24rus.ru/news/economy/158723.html> (accessed 01.10.2019) (in Russ.).
10. Heidegger M. *Bytie i vremya* [Being and Time]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997, 451 p.
11. Chistyakova K.A., Ovchinnikova N.V. Clustering as a Method of Cross-Cultural Features' Identification during Changes of Corporative Culture, *Vestnik RGGU. Seriya: Ekonomika. Upravlenie. Pravo* [RSUH/RGGU Bulletin. Series Economics. Management. Law], 2016, no. 2 (4), pp. 61–70 (in Russ.).
12. Saprykina A.N. Clusters in Culture: The Need for the Formation and Characteristics of Creation, *Voprosy upravleniya* [Management Issues], 2014, no. 2 (27), pp. 152–156 (in Russ.).
13. Apykhtin A.V., Nogovitsyn N.O. Cluster as a Form of Text Organization – Production as a Formation of Textual, *Studia Culturae*, 2018, issue 4 (38), pp. 7–24 (in Russ.).
14. Prozersky V.V. Cluster Analysis of Non-Classical Aesthetics, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2018, no. 4 (33), pp. 243–252 (in Russ.).
15. Radeev A.E. The Cluster Approach to Art as a Paradigm of Art Analysis, *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva – 2018: teziy dokladov VIII Mezhdunarodnoi konferentsii* [Actual Problems of Theory and History of Art – 2018: Abstracts of the 8th International Conference]. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2018, 938 p. (in Russ.).
16. Chernykh O.N. Cluster Aspect of Network Interactions, *Studia Culturae*, 2018, no. 4 (38), pp. 52–61 (in Russ.).
17. Alekseev-Apraksin A.M., Bogdanova R.Yu. The Cluster Approach in Russian Urban Studies, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 4, pp. 413–421 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-4-413-421.
18. Alekseev-Apraksin A.M. Prospects of the Network Paradigm in the Study of Transcultural Processes, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2018, no. 4 (33), pp. 6–19 (in Russ.).
19. Augé M. *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiyu gipermoderna* [Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017, 136 p.

## РЕСТАВРАЦИЯ ДОКУМЕНТА: КОНСЕРВАТИЗМ И ИННОВАЦИИ — 2020

6—10 апреля 2020 г., Российская государственная библиотека

**Организаторы:** Министерство культуры РФ, Российская государственная библиотека (РГБ), Библиотечная Ассамблея Евразии, Межгосударственный фонд гуманитарного сотрудничества государств — участников Содружества Независимых Государств.

**Основная задача проекта:** повышение квалификации реставраторов и хранителей музейных, библиотечных и архивных фондов. В качестве экспертов традиционно привлекаются специалисты высшей категории отдела реставрации библиотечных фондов РГБ и приглашенные эксперты из мировых центров реставрации редких и ценных документов, имеющие многолетний научный опыт в сфере приоритетных направлений в консервации, реставрации и реконструкции старинных книг.

**Темы** для обсуждения в рамках теоретической и практической частей семинара:

1. Реставрация переплета. Оклады, подносные, художественные и обиходные переплеты рукописных книг, традиционная восточная книга, особенности переплета и т. д.
2. Реставрация бумаги и пергамена.
3. Исследования в области консервации, новинки, технологии, повышение квалификации реставраторов.
4. Профилактическая консервация документов, фазовое хранение.

В программе предполагаются мастер-классы по различным элементам реставрационных технологий, в том числе:

- ◆ Армянский переплет (строение, особенности, ошибки при реставрации).
- ◆ Плетение коптского, византийского и исламского капталов.
- ◆ Особенности реставрации манускриптов.
- ◆ Гели, микроэмульсии и наноматериалы для консервации документов на бумаге.
- ◆ Восстановление целостности основы документа методом ручной доливки бумажной массой.
- ◆ Бумага ручного изготовления. Теория и практика.
- ◆ Практическое занятие по реставрации тканевого переплета. Авторская методика.
- ◆ Классическая научная листовая реставрация документов времен ВОВ (письма, почтовые карты, приказы, характеристики, наградные документы и т. д.) — мастер-класс «Неугасающие строки великой Победы», приуроченный к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов.

Язык семинара: русский и английский.  
Участие в семинаре бесплатное. Регистрация обязательна.

*Регистрация и подробная информация:*  
+7 (499) 557-04-70, доб. 27-76, 27-44; [restoration@rsl.ru](mailto:restoration@rsl.ru)

УДК 7.036:316.77  
ББК 71.063.14  
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-5-476-487

Т.Е. ФАДЕЕВА, А.Д. СТАРУСЕВА-ПЕРШЕЕВА

## ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В КОМИКСАХ

---

---

**Татьяна Евгеньевна Фадеева,**  
Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»,  
факультет коммуникаций, медиа и дизайна,  
Школа дизайна,  
старший преподаватель  
Малая Пионерская ул., д. 12,  
Москва, 115054, Россия

кандидат искусствоведения  
ORCID: 0000-0002-6754-4235; SPIN 3276-0137  
E-mail: tfadeeva@hse.ru

**Александра Дмитриевна Старусева-Першеева,**  
Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»,  
факультет коммуникаций, медиа и дизайна,  
Школа дизайна,  
кафедра истории искусства и дизайна,  
заведующая  
Малая Пионерская ул., д. 12,  
Москва, 115054, Россия

кандидат искусствоведения  
ORCID 0000-0002-2969-2720; SPIN 3726-2277  
E-mail: apersheeva@hse.ru

---

---

**Реферат.** *Статья посвящена современному комиксу, который рассматривается как своеобразная «лаборатория», на базе которой осуществляются эксперименты в области визуальных нарративов. В фокусе внимания оказываются вопросы построения и динамики пространственно-временного континуума повествования. Все перцептивное «пространство» комикса сигнификативно (П. Фрэнно-Дерюэль), все элементы этого пространства конституируют нарратив. Речь идет не только о «пространстве» книги или журнала; современный комикс активно осваивает новые медиа, ключевой особенностью которых является интерактивность. В статье исследуется как «классический» способ подачи визуального материала – комикс в виде книжки, «кодекса», так и веб-комикс, по своей форме подобный свитку и обладающий новым (по сравнению с книгой) потенциалом интерактивности. Проводится системное сравнение способов организации хронотопа в комиксе и экранных искусствах (кино, видеоарт, медиапроекты современных художников), а также проводится аналогия между поведением*

читателя комикса и игрока, раскрывающего для себя сюжет видеоигры. Одним из главных тезисов является следующий: хотя обнаруживаются значимые различия между форматами комикса-книги и веб-комикса, сохраняется базовая общность в характере воздействия на читателя; изображения на страницах комикса и интервалы между ними создают иллюзию времени посредством механизма достраивания, т. е. действительное взаимодействие пространства и времени возможно только при деятельном участии зрителя, который привносит в это уравнение свою телесность, сопрягая ее с регистром визуального и текстуального. Таким образом телесное и интеллектуальное смыкаются в процессе «монтажного» восприятия комикса.

**Ключевые слова:** комикс, нарратив, хроно-топ, кодекс, свиток, современное искусство, кинематограф, монтаж, экранные искусства.

**Для цитирования:** Фадеева Т.Е., Старусева-Першеева А.Д. Экспериментальные повествовательные стратегии в комиксах // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 476–487. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-476-487.

**П**оль Гоген в 1885 г. писал: «Как и литература, искусство живописи рассказывает все, что хочет, но с тем преимуществом, что воспринимающий живопись узнает сразу прелюдию, развитие действия и развязку. Литература и музыка требуют усилий памяти, чтобы оценить целое. Это последнее искусство — наиболее несовершенное, наименее могущественное. Слушая музыку, как и смотря на картину, вы можете свободно мечтать. Читая книгу, вы — раб мысли автора. Писатель вынужден обращаться к уму, прежде чем поразить сердце, и одному Богу известно, как мало действительное впечатление, пропущенное через разум. Только зрение дает мгновенный импульс» [1, с. 162].

Удивительным исключением из описанного П. Гогеном различия между пространственными и временными формами искусства, между живо-

писью и литературой, стал комикс, одновременно и поражающий каждым разворотом, и длящийся повествование от страницы к странице.

Этот формат визуальной культуры в разных странах находится на разных стадиях концептуализации. Во Франции в 1980-е гг. комикс был признан художественным и академическим сообществом в качестве «девятого искусства» (в том числе благодаря деятельности Клода Бейли, французского историка кино). Во многом этому способствовал и труд Франсиса Лакассена «За девятое искусство, за комиксы» (Pour un neuvième art: la bande dessinée, впервые вышел в 1971 г.), в котором автор утверждает, что комикс — такая же важная часть культуры, как кино и телевидение [2].

В США отношение к комиксу тоже менялось — и на уровне академического дискурса, и на уровне «профанного» знания и обыденного восприятия. В середине XX в. комикс считался детским развлечением, этаким культурным «эрзацем». С этим стереотипом боролись в первую очередь художники-комиксисты, стремившиеся не только «реабилитировать» в глазах общества этот вид искусства, но и «нащупать» новые траектории его развития. В 1970-х гг. на первый план выходят темы расизма, коррупции, дискриминации социальных меньшинств и пр. Важнейшим событием в истории американского комикса стало присуждение Арту Шпигельману Пулитцеровской премии (специальная награда вне существующих категорий) за комикс «Маус: Рассказ выжившего» (1986—1991; история польского еврея, пережившего Холокост).

Многие другие европейские страны ориентировались на франко-бельгийские либо на американские образцы. Например, в Германии в 1970—1980 гг. манера таких художников, как Матиас Шультхайс, Роланд Пуцкер, Крис Шойер напоминает эстетику французского комикса. Немецкие издательства предпочитали приобретать лицензию на готовую зарубежную продукцию, нежели делать ставку на молодых неизвестных художников-комиксистов. Ситуация меняется в конце XX в., когда зарубежная продукция исчерпала себя, и на сцену выходят комиксисты-экспериментаторы: Николас Меллер, Ули Эстерле, АТАК, Райнер Кляйст, Анке Фройхтенбергер и др.

Похожая ситуация наблюдается и на территории бывшего СССР. В конце 1980-х гг. происходит всплеск интереса к западной культуре, в том числе к американскому и (в меньшей степени) европейскому комиксу. Отечественный рынок наполняется преимущественно переводной зарубежной продукцией, однако создаются и оригинальные комиксы, посвященные актуальной социальной проблематике. Например, объединение ветеранов афганской войны («Велес-ВА») в 1992–1995 гг. издает комиксы, посвященные афганской войне, а также славянской мифологии и истории России.

В настоящее время крупнейшим издательством комиксов в России является издательство «Bubble Comics» (существует с 2011 г.). Помимо «нестареющего» жанра супергероики (и иронии над супергероикой), спросом на сегодняшний день пользуются автобиографические работы, визуальная адаптация произведений классики, жанр «альтернативной истории», «комикс-ностальгия» (воспоминания о 1990-х гг.), а также переводные японские комиксы (манга). На последние в послевоенные годы сильнейшее влияние оказал американский комикс. В сегодняшней Японии манга — один из основных сегментов японской массовой культуры.

Можно уверенно утверждать, что комикс является одним из самых популярных визуальных искусств. Комиксы читают по всему миру и их популярность продолжает расти. Немалый вклад в осмысление комикса как специфического феномена визуальной культуры вносит известная трилогия Скотта Макклауда — «Понимание комикса» [3], «Переосмысление комикса» [4], «Создание комикса» [5]. В этой трилогии автор осмысляет комикс как «последовательное искусство» (или, точнее, «сопоставленные в определенном порядке графические и прочие изображения, призванные

передать информацию и/или вызвать у зрителя эстетический отклик» [3, с. 9] и выделяет специфические черты, присущие именно комиксу (в частности, межкадровое пространство — «гаттер», благодаря наличию которого зритель «включается» в процесс и начинает «достраивать» нарратив в собственном воображении). С. Макклауд продолжает логику размышлений, заложенную еще Уиллом Айснером, художником и теоретиком, одним из «отцов» современного комикса, начинавшего в 1930-е гг., на заре комикс-индустрии. У. Айснер был автором двух научно-популярных книг: «Комиксы и последовательное искусство» [6] и «Графическое повествование» [7]. Именно труды У. Айснера считаются точкой отсчета в современных исследованиях комикса, по крайней мере в англоязычном мире (несмотря на то, что отдельные авторы проявляли интерес к этой форме искусства и ранее, например, Гилберт Силдс [8], Мартин Шеридан [9] и Дэвид Кунцле [10]). Современная теория комикса опирается также на труды Тьерри Гронштейна [11], связавшего комикс с макросемиотикой; Нила Кона, занимавшегося осмыслением комикса с 2000-х гг., использующего междисциплинарный подход, в частности, методы когнитивной лингвистики, когнитивной психологии и когнитивной нейронауки; Ханны Миодраг и др.

Возвращаясь к одному из ключевых тезисов, прозвучавших у С. Макклауда, необходимо отметить, что в современном комиксе часто используется именно механизм «достраивания» для экспериментов в области визуального восприятия. «Достраивание» — основополагающее понятие у С. Макклауда. А. Павловский называет его «грамматикой комикса. Оно позволяет человеку увидеть связь между кадрами и осознать, как между ними разворачивается история» [12].



Рис. 1. С. Макклауд. «Понимание комикса». 1993 г. Примеры «достраивания»

«Достраивание» предполагает зрительское соучастие, некое активное перцептивное содействие. С. Макклауд приводит как простейшие примеры «достраивания», так и случаи открытого «домысливания» — когда между кадрами отсутствует логическая связь (рис. 1).

Механизм этого «достраивания» созвучен тому, как происходит восприятие кинофильма: на монтажном столе соединяются кадры, плавно переходящие один в другой или вступающие в столкновение. Между ними всегда есть определенный зазор, вызванный переключением с одной точки зрения на другую. Однако в сознании зрителя кадры соединяются в силу своей смежности по времени, и разум, натренированный искать причинно-следственные связи между смежными событиями, понимает/достраивает нарратив. В этом плане комикс близок кинематографу, и многие графические романы похожи на раскадровку фильма (рис. 2). Однако есть и существенное различие: темпоритм движущегося изображения задан автором и неизменен (и хотя благодаря появлению видеотехнологий воспроизведения фильма зритель получил возможность возвращаться назад, к предыдущим кадрам, «проскакивать» вперед и т. д. — это не привело к системным изменениям в языке фильма, для которого эталонной формой экспонирования является кинотеатр). Листая же книгу, читатель сам выбирает ту скорость, с которой кадры будут сменять друг друга, и те ключевые изображения, которые значимы лично для него [12].

## КОМИКС И «КОДЕКС»

Привычная для нас форма подачи комикса — кодекс, т. е. тетрадь из согнутых пополам и прошитых по сгибу листов писчего материала, сфальцованных в мягком или твердом переплете.

Здесь нужно сделать оговорку: привычная — не значит первая (и уж точно не последняя или единственная). «Комиксы» можно обнаружить на самых разных медиа [13]: от колонн (колонна Траяна, II в. н. э.) до гобеленов (гобелен из Байё, XI в. н. э.). Однако исторически сложилось так, что книга-кодекс на долгие годы оказалась наиболее оптимальной



Рис. 2. Из графического романа Сигэру Мидзуки «Дан приказ умереть» (1-е изд., 1973 г.)

формой фиксации, хранения и распространения информации. И до сих пор книга-кодекс как медиум пользуется большой популярностью, поскольку формат книги предоставляет художнику широкие возможности взаимодействия с пространством отдельных страниц и разворотов для формирования визуального нарратива. Остановимся на этом подробнее и сосредоточим внимание на исследовании хронотопа (по М.М. Бахтину, «существенной взаимосвязи пространственных и временных отношений») в комиксе. В качестве примера сначала привлечем «нетипичные» комиксы: атмосферные работы Джона Макнота, в которых темп повествования поначалу вводит читателя в недоумение, потому что действие развивается крайне медленно (рис. 3). Да и действия (в смысле «action», «зашитого» в ткань повествования конфликта и желания его разрешения) как такового нет — это истории о том, как герои где-то сидят или куда-то неспешно идут.

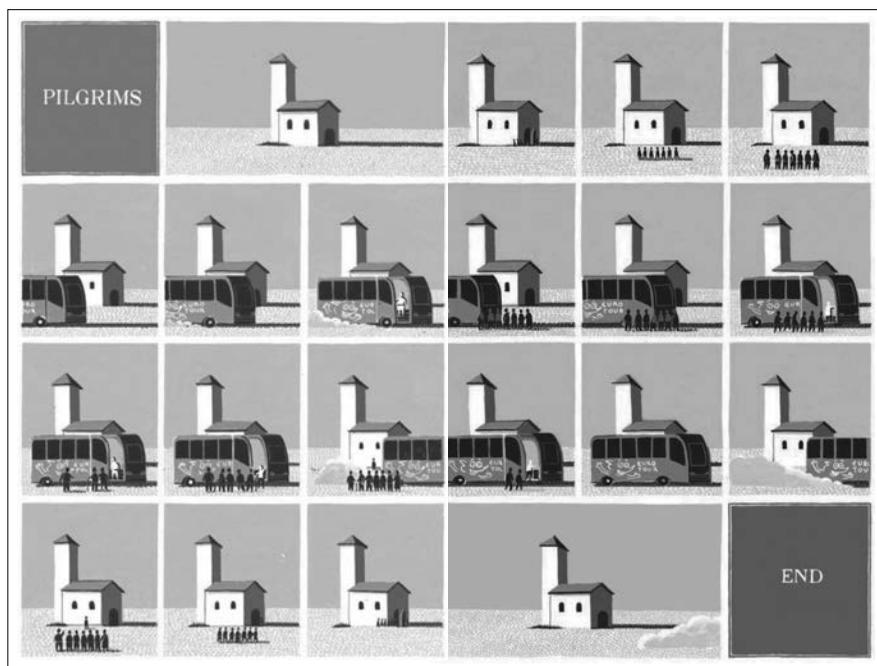


Рис. 3. Джон Макнот. «Пилигримы». 2018 г.

Неторопливый ритм повествования поначалу заставляет читателя, привыкшего к обилию визуальных стимулов, искать различия между «кадрами» — вот здесь, например, автобус едет, а теперь подъезжает, а теперь он подъехал ещё ближе, а теперь он практически оказался у пункта назначения. Затем у читателя появляется возможность перейти от быстрого, поверхностного, даже «невротичного» способа восприятия визуальной информации, которую принято сегодня «поглощать», скажем так, «не прожевывая» — к более размеренной, «полноценной» перцепции. Комиксы Д. Макнота предоставляют читателю возможность замедлить собственный субъективный ход времени, вернее, восприятие этого хода, и начать «проживать» вместе с героями одно мгновение за другим, осознавая их целостно, полноценно, в единстве множества элементов. И этот эффект тесно связан с тем, что повествование решено «одним планом», без смены точки зрения и визуальных контрапунктов. Продолжая проводить аналогии с экранным образом, можно сказать, что «Пилигримы» подобны однокадровому фильму или, точнее, видеоарту, где автор не ставит перед собой задачу увлечь зрителя историей, а стремится погрузить его в медитативное состояние, мягко предлагая поразмышлять на ту или иную тему. Этот комикс

можно сравнить с работами художников-концептуалистов и неодадаистов: с однокадровыми изображениями Брюса Наумана, собственным телом размечающего пространство мастерской (рис. 4), или Нама Джуня Пайка, застегивающего и расстегивающего пиджак на камеру.

Когда в 1910–1920-х гг. начала свое развитие теория кино, было построено несколько теорий монтажа: Дзига Вертов рассматривал кадр не как слово, а как факт, который может быть интерпретирован только в контексте других, соположенных ему фактов; для

Всеволода Пудовкина кадры сцепляются вместе, как атомы в молекуле, и смысл высказывания благодаря этому постепенно усложняется; в понимании Сергея Эйзенштейна смысл высекается, как искра, при столкновении кадров, каждый из которых уже содержит в себе конфликт. Он писал: «Внутрикадровый конфликт — потенциальный монтаж, в нарастающей интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками...» [14, с. 36]. И это легко может быть перенесено в анализ комикса.

Однако что такое однокадровое произведение? Знаковое отсутствие монтажа, намеренный отказ автора от рассказывания истории по частям, уход от нарративных манипуляций — все это создает особую атмосферу прозрачности и ясности происходящего. В однокадровом видео буквально воплощается концепция экранного искусства как «запечатленного времени» (А. Тарковский): события длятся ровно столько, сколько мы смотрим на экран, и это усиливает эффект присутствия, что крайне важно в случае, когда видео фиксирует перформанс художника, но не менее важно и в том случае, если автор хочет подчеркнуть непрерывность происходящих на наших глазах изменений. В качестве примера можно вспомнить видео

Таус Махачевой «Пуля», которое представляет собой документацию действий художницы: она берет табельный пистолет «Макаров», стреляет в песок и потом начинает раскапывать его в поисках пули. Эта работа посвящена теме насилия и непоправимости его последствий: когда пуля входит в песок, видно лишь маленькое отверстие, но когда начинается поиск пули, воронка последствий выстрела становится все больше и больше. В этой работе продолжительность однообразных действий художницы подчеркивает ее усилие и убежденность в важности происходящего. Поиск пули превращается практически в ритуальное действие, в нем есть и скорбь, и злость, и желание что-то изменить — весь спектр этих переживаний раскрывается не сразу, зрителю нужно дать себе время вчувствоваться, чтобы это осознать. В случае знакового отсутствия монтажа в экранном произведении время становится феноменологическим, изменения на экране оказываются абсолютно синхронизированы с изменениями, происходящими во внутреннем мире зрителя. В случае комикса, как уже было сказано, темп повествования определяется самим читателем, однако и здесь «однокадровость» играет значительную роль: перед ним разворачивается не столько повествование о событии, сколько само событие.

Теперь рассмотрим иную крайность: «сверхплотное» повествование, в котором время течет нелинейно, заставляя зрителя не следовать от кадра к кадру, а держать их в голове одновременно, поскольку события происходят синхронно. Ярким примером является первая часть комикса «Сэндмэн» Нила Геймана, где разворачивается рассказ о том, как был пленен бог сновидений. Мы видим несколько сюжетных линий, относящихся к разным персонажам, они сплетаются, то расходясь, то смыкаясь, в бешеном темпе повествования, который по скорости смены декораций сам по себе напоминает сон.

С дихотомией линейное-нелинейное повествование работают многие комиксисты. Осознание, пребывание в настоящем, в конкретном моменте — и одновременно переживание его как одного мгновения в последовательности других — и при этом «инсайта» в парадигму *одновременности всех мгновений* (по сути, по-

пытка визуализировать нелинейное восприятие времени) — именно к этому подталкивают читателя некоторые работы Ричарда Макгуайра, например комикс «Здесь» (рис. 5). Это история одного места, взятого в его длительности. Практически с первых страниц иллюзия линейного повествования распадается на ряд мало связанных друг с другом сюжетов; это место словно аккумулировало в себя различные временные наложения.

Здесь можно снова провести параллель между комиксом и экранным искусством, сравнивая такие работы с полиэкранными инсталляциями. Множественность экранов подразумевает расслоение пространства и времени, превращение его из цельной «ткани» в «лоскутное одеяло», где хронотопы соперничают друг с другом за внимание зрителя. Подобное мозаичное повествование требует напряжения внимания от читателя комикса, а в случае, когда изображения подвижны и существуют в собственных нарративных полях внутри экранов, зритель и вовсе оказывается в состоянии когнитивного переполнения. Полиэкранный пример избыточного перцептивного стимула, с одной стороны, затрудняет восприятие видеоработы, а с другой — усиливает роль поисково-ориентировочной деятельности смотрящего, повышает степень осознанности зрителя и провоцирует его азарт. То же можно сказать и о других типах нелинейно выстроенных повествований.

Если говорить о нескольких нарративах, объединенных так или иначе под одним «знаменателем», то это эксперименты Патриса Киллоффера в работе «Трипутр» («Tripoutre», «трехлучевой», где три стрипа (каждый — выполненный в собственной своеобразной гра-



Рис. 4. Брюс Науман. «Медленноехождение под углом». 1968 г.



Рис. 5. Ричард Макгуайр. «Здесь». 2014 г.

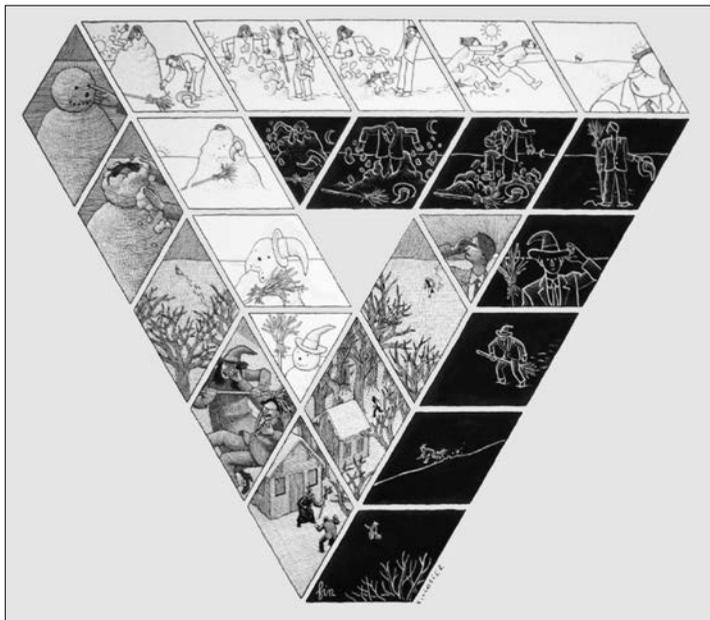


Рис. 6. Патрис Киллоффер. «Трипутр». 2013 г.

фической манере) располагаются по сторонам «невозможного» треугольника (вернее, возможного только в графике, рис. 6).

Это — экспериментальная форма, предполагающая специфическую именно для формы комикса «игру» с пространственно-временным континуумом — фактически комикс задействует одно, чтобы «активизировать» другое. Любопытно отметить, что данный комикс своеобразно рифмуется со знаменитым медиапроектом А. Исаева «Монтаж аттракционов», пытавшегося реконструировать эйзенштейновскую

концепцию монтажа в пространстве, воссоздавая экран в форме ленты Мёбиуса [15, с. 521].

Прекрасной иллюстрацией такой «игры» является и работа Марка-Антуана Матьё «Три секунды», где повествование строится вокруг «закольцованности» сюжета: это мир длиной в три секунды, и в нем наличествует только одно событие — например, выстрел или падение пудреницы, или щелчок фотоаппарата, повторяющийся снова, снова и снова, будто пленку заело. Сравнение неслучайно: в такой акцентированной форме этот мотив характерен преимущественно для видеоарта, который в условиях экспозиции в галерейном пространстве ставится на повтор, и линейное повествование превращается в заиклненное, понятия начала и конца, драматургические элементы (экспозиция, завязка, кульминация и др.) теряют свою консистентность, оказываются смешаны в безостановочном потоке визуальности.

В похожей на «Три секунды» графической манере сделана работа Этьена Лекроа «Наоборот». Однако этого автора интересуют эксперименты не столько с последовательностью и ритмом, сколько с формой самих изображений. Он обращается к зрительным иллюзиям, напоминающим знаменитое изображение девушки/старухи Э.Г. Боринга и Р.В. Липера, и выстраивает причудливый сюрреалистический визуальный пазл, дополняя его обильными текстовыми вставками. Интерпретировать увиденное зритель волен на свое усмотрение; этот комикс — «лабиринт», предполагающий повествовательную вариативность.

Собственно изобразительной стороны комикса мы в рамках данной работы касаться не будем, потому что в этом аспекте комикс подходит чрезвычайно близко к иллюстрации и задействует те же средства художественной выразительности, что и она (например, у Лоренцо Маттотти «брутальный» ха-

ракетер некоторых сцен может подчеркивать экспрессивная линия, временами переходящая практически в каракули; или же «доминантой» нарратива могут быть пятна цвета, как в проекте «Огни»). Этот вопрос требует отдельного исследования, посвященного специфике художественной выразительности визуального языка комикса. Также за пределами настоящей работы остаются вопросы, связанные с текстовой составляющей комикса и экспериментальными поисками в этой области, будь то работы Кэрри Франсман (серия «Eavesdropping») или произведения Уоррена Эллиса и Мэтта Бруккера (комикс-детектив со слоем скрытого текста, который необходимо подсветить специальным фонариком, чтобы увидеть подсказку). И, наконец, мы не будем затрагивать вопрос формы рамок/фреймов/панелей, которые сами по себе бывают весьма выразительны и влияют на читательский опыт, а сосредоточимся на исследовании комикса именно как «последовательного искусства», «работающего» с категорией времени. И если в рамках книги-кодекса эксперименты с формами последовательностей в известной степени ограничены физическими свойствами самого медиума, то в пространстве Интернета, а также в диффузионной области «интермедиальности» комиксисты активно занимаются расширением границ понятия «комикс» вплоть до их окончательного размывания и превращения комикса в то, что сейчас называется «visual story-telling».

## ВЕБ-КОМИКС

**В** книге «Переосмысление комикса» С. Макклауд дает довольно развернутый анализ того, как внедрение цифровых технологий влияет на эстетику изображения в комик-

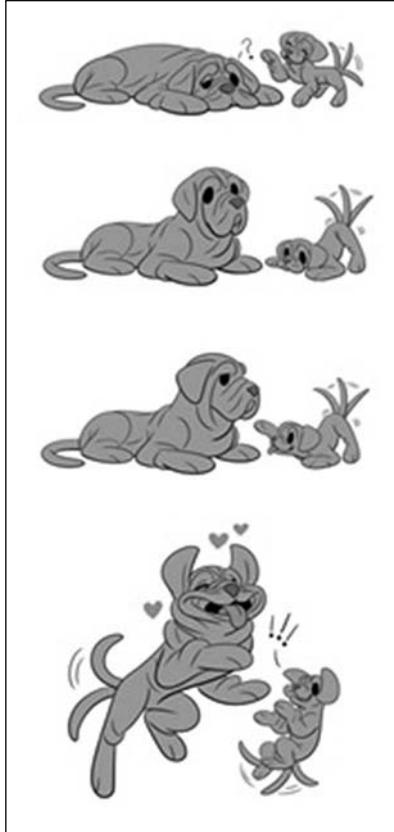


Рис. 7. Саманта Дэвьес.  
«Young at heart»

сах, а также на сбыт комиксов непосредственно через Сеть, и лишь один разворот уделяет вопросу о компоновке кадров в пространстве компьютерных интерфейсов. Мы считаем возможным и необходимым предпринять попытку отчасти заполнить эту лакуну, анализируя опыт веб-комиксов, возникших в последние годы.

Главное отличие веб-комикса от комикса, существующего в рамках медиума книги-кодекса, — усиление качества интерактивности, в идеале — требование от реципиента каких-либо активных действий и превращение его в «со-автора», от которого зависит ход повествования (как в комиксе «Homestuck», о котором речь пойдет ниже). Кроме этого, веб-страница может заключать в себе потенциально неограниченное количество аудиовизуальной

информации. Впервые это акцентирует сам С. Макклауд, назвав веб-страницу «бесконечным холстом» («infinite canvas» [4, р. 220–229]) и заметив, что стоит исследовать потенциальные возможности размещения всех панелей комикса на одном «полотне». Также можно отметить близость веб-страницы к формату свитка, который не листается, а прокручивается («скроллится»), создавая условия для совсем иного темпоритма, чем кодекс: изображения сменяют друг друга более плавно, визуальный ряд становится более текучим.

Здесь напрашивается сравнение со свитками-экзультетами, которые появились в средневековой Европе. На таких свитках был записан текст гимна, звучавшего на Пасху, а также «вверх ногами» по отношению к этому тексту даны иллюстрации. Как пишет известный исследователь средневековых манускриптов А. Зорич, «разворачивая свиток, священник, стоя на амвоне или на кафедре, по мере чтения опускал свиток вниз, и прихо-

жане, слушая его, могли рассматривать изображения» [16]. Таким образом, идея если не «бесконечного», то довольно длинного полотна для визуальной культуры не является новой, однако в цифровую эру она получает новые возможности для воплощения.

В частности, идея «бесконечного полотна» была реализована на практике в формате так называемого лонгрида. В пример можно привести веб-комиксы «Octopus Pie», «Evolution», «The Wormworld Saga» и др. Пространство веб-страницы позволяет художнику делать панели любой формы и размера. Так, Эндрю Фалтон в рамках своего проекта «Mumblier» создает короткие веб-комиксы, экспериментируя с возможностями скроллинга и разрушая наше привычное представление о пространственной ориентации в комиксе, а также о законах физики. Художница Саманта Дэвьер в своих работах активно использует белый «фон» страницы, чтобы акцентировать ключевые моменты повествования, и скроллинг («Young at heart», рис. 7).

Кроме скроллинга художники исследуют еще одну опцию, доступную благодаря Интернету, — «clicking and dragging». На русский язык это можно перевести как «кликать и перетаскивать». Уже ставшая классической иллюстрация этого подхода — веб-комикс «Click and Drag» Рэндалла Монро. В нем читателю приходится кликать на экран и как бы «перетаскивать» его (во все стороны, в том числе вверх и вниз), чтобы вместе с героем, маленьким «палочным» человечком, исследовать мир. При этом постоянная необходимость «перетаскивать» пространство (а не скроллить, прокручивать в вертикальном или горизонтальном направлении) усиливает качество интерактивности, с одной стороны (ведь читатель сам волен выбирать свой «маршрут»), а с другой — заставляет осознать собственную «ограниченность». Границы здесь буквальны — это границы панели комикса. Для того чтобы заглянуть за них, необходимо совершать некое действие («перетаскивание»), «открывать» все новые и новые «кадры». При этом мы не получаем ответов на возникающие вопросы, мы наблюдаем лишь краткие фрагменты жизни незнакомых нам людей. Создается ощущение, что мир бесконечен, а наши

ресурсы ограничены — мы не можем охватить всего взглядом, мы не можем понять происходящее до конца.

Говоря о расширении нарративных возможностей комикса посредством мультимедийности, можно указать на все повышающуюся значимость анимации. В проекте «To be continued» немецкого художника Лоренцо Гетти и итальянского веб-дизайнера Карло Тримарчи она используется для того, чтобы заставить комикс «двигаться» во всех направлениях. Вместе с главным героем мы вниз, по диагонали, вверх, по горизонтали продолжаем двигаться — в зависимости от того, какой тип движения должен быть «задействован» по сюжету. Авторы комикса даже создают ощущение глубины на экране, помещают разные сцены на передний и задний планы, а затем «прогоняют» нас между ними.

Среди интересных проектов, использующих анимационные эффекты, можно назвать и такой веб-комикс, как «Нобо Лобо». Это сайд-скроллер с анимацией, 3D-эффектами и аудиовставками, напоминающий не столько комикс, сколько цифровую книгу.

Однако многие художники предпочитают более «точечное» использование анимации, заставляя ее «работать» на нарратив, как, например, Эмили Кэрролл, которая в своей работе «Out of Skin» на четвертой странице вводит анимационный эффект, позволяющий обыграть текст: «At first, out of the corner of my eye...» («Поначалу, краем глаза...»). Что же видит героиня «краем глаза»? Стул, который оказывается сделан вовсе не из дерева. Небольшие анимационные вставки способствуют созданию атмосферы, которая из тревожной постепенно становится ужасающей.

Наконец, есть комиксы, такие как «Homestuck» («Застрявшие дома») Эндрю Хасси, наполненные гиперссылками и исследующие возможности параллельно развивающихся нарративов. «Homestuck» имитирует игровой процесс ранних текстовых игр. У читателя есть возможность совершать действия — например, кликать по панели, чтобы проследить за развитием ряда мини-историй. Нарратив, таким образом, обогащается читательским участием, каждый может создать свой собственный «рисунок» визуального повествования.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**П**одводя итог, нам хотелось бы еще раз подчеркнуть различия между двумя форматами комикса, которые мы условно назвали «кодекс» и «свиток».

Для «кодекса» характерна работа с форматами, т. е. со стабильными изображениями, зафиксированными в границах двух соединенных страниц, пространство которых разными способами разделяется на «кадры», в результате чего художник может выстраивать либо линейное повествование, напоминающее раскадровку фильма (с эффектами монтажа или без них), либо нелинейные, подобные полиэкранам конструкции, в которых время и пространство оказываются разъединены и могут смешиваться в самых неожиданных комбинациях.

В свою очередь формат «свитка» предполагает существование всех изображений в едином пространстве длинной, постепенно разворачивающейся страницы веб-сайта, где линейность восприятия четко задана технологией презентации работы: нельзя открыть сайт в произвольном месте, а необходимо двигаться от начала к концу «свитка», как вдоль ленты кинофильма. И несмотря на то, что перенос комикса в интернет-пространство дает автору возможность значительно расширить свой инструментарий за счет элементов анимации и интерактивных эффектов, линейно-последовательный характер получения информации делает нарративную стратегию вполне классической.

Возвращаясь к приведенным в начале статьи размышлениям П. Гогена о статичных и развивающихся во времени формах искусства, мы можем провести еще одно сопоставление комикса с экранным образом, сделав акцент на аспекте интерактивности. Рассуждая о нарративах в видеоиграх (наиболее интерактивной форме экранного произведения) Юл Йеспер отмечает: «Кажется очевидным: чем более открыт нарратив для интерпретации, тем больше акцент на усилиях читателя/зрителя сейчас. Разница между “сейчас” в нарративе и “сейчас” в игре в том, что первое “сейчас” затрагивает ситуацию, в которой интерпретаторское усилие читателя затемняет

историю, — текст весь превращается в дискурс, и, следовательно, темпоральное напряжение ослабляется. “Сейчас” в игре означает, что время истории и время игрока совпадают, а мир игры/истории не исчезает» [17]. И далее исследователь делает вывод: «Есть неустрашимый конфликт между “сейчас” интеракции и “прошлым” или “предшествующим” нарратива. Невозможно иметь нарратив и интерактивность одновременно; не существует последовательно интерактивных историй». С этим хотелось бы поспорить: в ситуации максимальной интерактивности, когда в повествовании стирается граница между временем рассказа и временем переживания, и зритель эмоционально, интеллектуально (а порой и телесно) вовлечен в разворачивающееся событие, произведение искусства оказывает на него сильнейшее воздействие. Нарратив превращается из рассказа о том, что было где-то и с кем-то, в яркое переживание того, что происходит со мной здесь и сейчас, а это в свою очередь созвучно важнейшему тренду конца XX — начала XXI в. в современном искусстве: повороту к эстетике взаимодействия [18; 19; 20], к открытому диалогу художника со зрителем.

В своем классическом труде «Понимание комикса» С. Макклауд утверждает, что комикс — это образно-ориентированное искусство, где на стыке изображения и текста создается некий новый третий смысл (само слово в комиксе превращается в визуальный объект и существует как минимум в двух регистрах восприятия), это искусство *баланса*, «искусство сложения и вычитания» [3, с. 206], где невидимое так же важно, как и видимое. И «невидимое» — это, прежде всего, время, которое в комиксе воспринимается через пространство и превращается в единую категорию пространства-времени, имея единую динамическую природу. Изображения и интервалы между ними — гаттеры, о которых мы уже упоминали, — создают иллюзию времени посредством механизма достраивания. Из этого следует, что действительное взаимодействие пространства и времени возможно только при деятельном участии зрителя. Именно зритель привносит в это уравнение свою телесность (доязычную данность, являющуюся

стабилизирующей структурой опыта), сопрягая ее с регистром визуального (обращенно-го прежде всего к чувственному восприятию) и текстуального (обращенного прежде всего к интеллекту). Таким образом, телесное и интеллектуальное смыкаются в процессе «монтажного» восприятия.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гоген П. Синтетические записки // Мастера искусств об искусстве. Москва : Искусство, 1969. Т. 5, ч. 1. С. 161–162.
2. Lakassin F. Pour un neuvième art: la bande dessinée. Slatkine, 1982. 508 p.
3. Макклауд С. Понимание комикса. Москва : Белое яблоко, 2016. 216 с.
4. McCloud S. Reinventing Comics. HarperCollins, 2000. 256 p.
5. McCloud S. Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels. William Morrow Paperbacks, 2006. 264 p.
6. Eisner W. Comics and Sequential Art: Principle and Practices from the Legendary Cartoonist. W.W. Norton & Company, Inc., 2008. 192 p.
7. Eisner W. Graphic Storytelling and Visual Narrative (Will Eisner Instructional Books). W.W. Norton & Company, 2008. 192 p.
8. Seldes G. The 7 Lively Arts. Dover Publications, 2001. 480 p.
9. Sheridan M. Classic Comics and Their Creators ; Life Stories of American Cartoonists from the Golden Age. Post Era Pubns, 1973. 304 p.
10. Kunzle D. The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825. University of California Press, 1973. 471 p.
11. Groensteen T. System of Comics. University Press of Mississippi, 2007. 188 p.
12. Павловский А. Комикс как букварь [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2017/8/komiks-kak-bukvar.html> (дата обращения: 04.04.2019).
13. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики : сборник. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
14. Эйзенштейн С. За кадром // Монтаж. Москва : Всероссийский гос. ин-т кинематографии, 2000. С. 29–45.
15. Разлогов К.Э. Кинопроцесс XX — начала XXI века. Искусство экрана в социодинамике культуры. Москва : Академический проект, 2016. 640 с.
16. Зорич А. Экзультет из Бари [Электронный ресурс]. URL: [https://www.medievalmuseum.ru/20faq/exultet\\_di\\_bari.htm](https://www.medievalmuseum.ru/20faq/exultet_di_bari.htm) (дата обращения: 04.04.2019).
17. Юл Й. Рассказывают ли игры истории? Краткая заметка об играх и нарративах // Логос. 2015. № 1 (103). С. 61–78.
18. Буррио Н. Реляционная эстетика. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 215 с.
19. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. Москва : V-A-C press, 2018. 522 с.
20. Как жить вместе. Устанавливая отношения, размечая позиции. Москва : V-A-C press, 2017. 624 с.

---

---

## Experimental Narrative Strategies in Comics

**Tatiana E. Fadeeva** <sup>a\*</sup>,  
**Aleksandra D. Staruseva-Persheeva** <sup>b\*\*</sup>  
Higher School of Economics, 12,  
Malaya Pionerskaya Str., Moscow, 115054, Russia  
<sup>a</sup> ORCID: 0000-0002-6754-4235; SPIN 3276-0137  
<sup>b</sup> ORCID 0000-0002-2969-2720; SPIN 3726-2277  
E-mail: \* tfadeeva@hse.ru, \*\* apersheeva@hse.ru

**Abstract.** *The article is devoted to modern comics, which are considered as a kind of “laboratory” for experiments in the field of visual narratives, focusing on the construction and dynamics of their spatial-temporal continuum. The entire perceptual “space” of comics is significant (Fresnault-Derruelle); all elements of this space constitute the narrative. It is not only about the “space” of a book or a magazine; contemporary comics are intensely exploring new media, a key feature of which is interactivity. The article examines both the “classic” way of presenting visual*

material (comics in the form of book, “codex”), and the web-comics, which are similar to scrolls in their form, and have a new (compared to books) potential for interactivity. The article provides a systematic comparison of the ways of chronotope organizing in comics and screen arts (cinema, video art, media projects, etc.), and draws an analogy between the behavioral models of a comic book reader and a gamer going through the plot of a video game. One of the main theses of the article is the following: even though there are significant differences between the formats of comic books and web comics, there is a basic commonality in the nature of their impact on the reader. The images on the pages of comics and the spacings between them create an illusion of time through the mechanism of “closure” (S. McCloud). Therefore, the real interaction between space and time is possible only with an active participation of the viewers who add their corporeality to this equation, matching it with the visual and textual register. In this way, in the process of the “assembling” perception of comics, the corporeal and the intellectual merge.

**Key words:** comics, narrative, chronotope, codex, scroll, contemporary art, cinema, assembling, screen arts.

**Citation:** Fadееva T.E., Staruseva-Persheeva A.D. Experimental Narrative Strategies in Comics, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 476–487. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-476-487.

## References

1. Gauguin P. Synthetic Notes, *Mastera iskusstv ob iskusstve* [Masters of Arts about Arts]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969, vol. 5, part 1, pp. 161–162 (in Russ.).
2. Lakassin F. *Pour un neuvième art: la bande dessinée*, Slatkine Publ., 1982, 508 p.
3. McCloud S. *Understanding Comics*. Moscow, Beloe Yabloko Publ., 2016, 216 p. (in Russ.).
4. McCloud S. *Reinventing Comics*, HarperCollins Publ., 2000, 256 p.
5. McCloud S. *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*, William Morrow Paperbacks Publ., 2006, 264 p.
6. Eisner W. *Comics and Sequential Art: Principle and Practices from the Legendary Cartoonist*, W.W. Norton & Company Publ., 2008, 192 p.
7. Eisner W. *Graphic Storytelling and Visual Narrative (Will Eisner Instructional Books)*, W.W. Norton & Company Publ., 2008, 192 p.
8. Seldes G. *The 7 Lively Arts*, Dover Publications, 2001, 480 p.
9. Sheridan M. *Classic Comics and Their Creators; Life Stories of American Cartoonists from the Golden Age*, Post Era Pubns, 1973, 304 p.
10. Kunzle D. *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*, University of California Press Publ., 1973, 471 p.
11. Groensteen T. *System of Comics*, University Press of Mississippi Publ., 2007, 188 p.
12. Pavlovsky A. *Komiks kak bukvar'* [Comics as an ABC Book]. Available at: <http://magazines.russ.ru/october/2017/8/komiks-kak-bukvar.html> (accessed 04.04.2019).
13. Bakhtin M.M. Forms of Time and Chronotope in Novels. Essays on Historical Poetics, *Voprosy literatury i estetiki: sbornik* [Issues of Literature and Aesthetics: collection]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1975, pp. 234–407 (in Russ.).
14. Eizenshtein S. Behind the Scenes, *Montazh* [Assembling]. Moscow, Vserossiiskii Gosudarstvennyi Institut Kinematografii Publ., 2000, pp. 29–45 (in Russ.).
15. Razlogov K.E. *Kinoprotsess XX – nachala XXI veka. Iskusstvo ekrana v sotsiodinamike kul'tury* [Cinema Process of the 20th – Beginning of the 21st Century. The Art of Screen in the Socio-Dynamics of Culture]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2016, 640 p.
16. Zorich A. *Ekzultet iz Bari* [The Exultet of Bari]. Available at: [https://www.medievalmuseum.ru/20faq/exultet\\_di\\_bari.htm](https://www.medievalmuseum.ru/20faq/exultet_di_bari.htm) (accessed 04.04.2019).
17. Juul J. Games Telling Stories? A Brief Note on Games and Narratives, *Logos*, 2015, no. 1 (103), pp. 61–78 (in Russ.).
18. Bourriaud N. *Relyatsionnaya estetika* [Relational Aesthetics]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016, 215 p.
19. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Moscow, V-A-C Press Publ., 2018, 522 p. (in Russ.).
20. *Kak zhit' vmeste. Ustanavlivaya otnosheniya, razmechaya pozitsii* [How to Gather. Acting Relations, Mapping Positions]. Moscow, V-A-C Press Publ., 2017, 624 p.

УДК 271.2-523.47(091)  
 ББК 86.372.24-651г  
 DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-5-488-493

М.М. ЛОЕВСКАЯ

## ИКОНОСТАС В ЛИТУРГИЧЕСКОМ И ЦЕРКОВНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТАХ

---

**Маргарита Михайловна Лоевская,**  
 Московский государственный университет  
 им. М.В. Ломоносова,  
 факультет иностранных языков и регионоведения,  
 профессор  
 Ленинские горы, д. 1, стр. 13,  
 Москва, 119991, Россия

доктор культурологии, профессор  
 ORCID 0000-0001-5190-178X; SPIN 3022-5360  
 E-mail: mloevskaya@mail.ru

---

**Реферат.** *Статья посвящена исследованию и атрибутации малоизвестных походных иконостасов («походная церковь»). К их особенностям относятся отсутствие местного ряда (с Царскими вратами), небольшой размер, изображения на одной доске по вертикали нескольких чинов (деисусный, праздничный, пророческий, праотеческий). Походные иконостасы могли использоваться в длительных паломни-*

*ческих или миссионерских поездках, военных походах или в беспоповских моленных.*

*В богослужбной практике при определенных обстоятельствах как в древности, так и теперь использовались так называемые походные иконостасы, удобные в длительных путешествиях. Они легко устанавливались в любом месте: доме, палатке, даже в поле. Уже в XVI в. в военных походах использовались вышитые иконостасы, которые быстро разворачивались в полевых и в стационарных условиях. Так, император Александр I в военных походах использовал иконостас, который представлял собой живопись по шелку, выполненную мастерами Московской оружейной палаты. Походные церкви использовались также в малонаселенных и отдаленных местах (например, в Олонецкой губернии). Богослужение проходило в большом доме, службы продолжались два-три дня.*

*Таких иконостасов было немало в прежние века, однако до нас дошли лишь редкие экземпляры,*

*среди которых встречаются весьма необычные: иконостасы в виде шкафа, тумбочки, киота. В начале XX в. была написана икона-иконостас: на ней изображен пятиярусный иконостас.*

**Ключевые слова:** походный иконостас, походная церковь, иконописный канон, моленный дом, беспоповцы, религиозная культура.  
**Для цитирования:** Лоевская М.М. Иконостас в литургическом и церковно-историческом контекстах // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 488–493 DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-488-493.

**И**коностас — неотъемлемая часть любого православного храма. Алтарная перегородка (преграда) отделяет основное пространство храма от алтаря. Представляется, что таким образом отделяется мир дольний от горнего. Однако о. Павел Флоренский [1, с. 37], Л.А. Успенский [2, с. 223] в своих работах указывали на особую духовную пользу иконостаса, который не прячет, но, напротив, открывает верующим тайны алтаря, вход в мир иной. Он выполняет важную вероучительную функцию, является проповедью Царства Божия [3, с. 40–41]. Н.И. Троицкий интерпретирует иконостас как образ рая [4, с. 137].

Священник Павел Флоренский в своей знаменитой работе «Иконостас», рассуждая о смысле, символике и литургическом значении иконостаса в храме, пишет: «Иконостас есть граница между миром видимым и невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну. Иконостас есть видение. Иконостас есть явление святых и ангелов — агиофания и ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и самого Христа во плоти, — свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти» [1, с. 61].

В Древней Руси небольшие иконы-иконостасы носили название «походная церковь». Это

своего рода уменьшенный размер иконостаса храма, т. е. преграды, которая отделяет алтарь от той части храма, где располагаются молящиеся. Поэтому походную церковь часто называют походным иконостасом, в котором ряды (чины<sup>1</sup>) икон располагаются в строгой последовательности. Походный иконостас — «своеобразное иконографическое решение иконостаса» [5, с. 12], который использовался в богослужебных целях вне стен церкви.

Широкое распространение такие иконостасы получили еще в XVI веке. Как правило, их брали в длительные поездки, в том числе паломнические (отсюда и название «путные», «путевые», т. е. для пути), а также в далекие воинские походы (например, Иван Грозный использовал походный иконостас во время Казанского похода). В конце XVI в. появляются шитые иконостасы. Они выполнялись в мастерской царицы Ирины Федоровны Годуновой. Ими пользовались цари Алексей Михайлович, Петр Первый во время своих путешествий. До нашего времени дошла шитая икона Троицы Ветхозаветной из походного иконостаса: «Шитье золотыми и серебряными нитями “в прикреп”, а также разноцветными шелками “атласным швом”, “в прикреп” и “в раскол”. Лики исполнены шелками телесного цвета “атласным швом” по форме, с тенями. Фон иконы сплошь зашит золотыми нитями “в прикреп”. Буквы надписи, орнамент на нимбах шиты “высоким швом” по настилу. Шитье исполнено по малиновой камке. Изображение вырезано по контурам и переложено на фиолетовую крашенину» [6]. Долгое время этот шитый иконостас находился в Зимнем дворце. В настоящее время он хранится в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге.

Часто походные иконостасы заказывались миссионерами, которые отправлялись в продолжительное дальнейшее путешествие для просвещения язычников. Как правило, они передвигались гужевым способом, по воде. В миссионерских церквях все было устроено, как в обычных храмах, только в меньших размерах [7, с. 195].

<sup>1</sup> Установленный порядок расположения икон в каждом ряду иконостаса: местном, деисусном, праздничном, пророческом, праотеческом.

## СВОЕОБРАЗИЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ

Походные иконостасы могли представлять собой складни разного вида: полотняные двусторонние иконы, деревянные резные и так называемые чины. Иконы такого иконостаса зачастую были многофигурными.

Их размер зависел от величины церкви, обычно небольшой, поэтому и иконостас был достаточно миниатюрным. Одним из самых популярных типов является «пядница» — икона размером в ладонь. В монастырской Описи Соловецкого монастыря перечисляются иконостасные иконы с размерами в пядях по вертикали. Пядь — восьмая часть сажени<sup>2</sup> (примерно 27 см), размер соловецкой пяди равен 21–22 сантиметрам.

Каждый образ написан в собственном ковчеге — совсем небольшом углублении, и окружен «полями», как если бы по вертикали располагались четыре отдельные иконы, стоящие на тьябла<sup>3</sup>.

Небольшого размера иконы (четырепядные ≈ высота 88 см, ширина ≈ 18 см) могли вставляться в расписные тьябла, а также закрепляться обоймами (каркасами), куда помещались створы. Также створы могли соединяться петлями. Без петель створы, как было сказано выше, могли располагаться в тьяблах или обоймах.

На каждой створе в четыре (иногда три) яруса размещались снизу вверх: икона деисусного чина<sup>4</sup>, выше — икона праздничного чина<sup>5</sup>, затем — образ ветхозаветного пророка, в самом

<sup>2</sup> Сажень = 216 см.

<sup>3</sup> Тьяблѡ — карниз, выступ, полочка для икон (В.И. Даль). Тьяблѡ (греч. τέμπλον — темплон, алтарная преграда) — деревянный брус алтарной преграды, использующийся для установки икон.

<sup>4</sup> В центре деисусного чина (от греч. δέσις — моление) икона Спас в силах. Справа и слева от него изображаются Богородица и Иоанн Предтеча. За ними следуют архангелы, святители, апостолы, мученики, преподобные, т. е. весь сонм святых, представленный всеми чинами святости. Смысл этого ряда — моление Церкви за мир.

<sup>5</sup> В праздничном чине иконостаса помещаются иконы основных событий Евангельской истории — двенадцатые праздники (от Рождества Богородицы до ее успения), а также иконы Распятия и Воскресения Христа («Шествие во ад»).

верху — икона одного из библейских праотцов. По мнению К.В. Цеханской, «чины иконостаса православного храма располагаются по правилам духовной иерархии тварного мира. От неба к человеку — сверху вниз направлена сила Божественного откровения и спасения» [7, с. 49].

На створах изображались деисусный, праздничный, пророческий и праотеческий чины, которые воспринимались как традиционный иконостас храма. Каждая многофигурная иконами створа писалась в собственном ковчеге (небольшом углублении), окруженном полями.

Полностью развернутые створы становились иконостасом в миниатюре, соединяя в себе несколько его рядов (два, три или четыре). Таким образом, по устройству походный иконостас представлял собой полиптих (несколько досок с изображением икон, скрепленных друг с другом), «состоящий из центральной части (широкой доски иконной) и пристроенных к ней створок — досок, в два раза уже центральной. По горизонтали все доски разделены на три-четыре ряда, что соответствует рядам иконостаса (отсутствует только местный ряд, устанавливаемый в церквях)» [5, с. 141].

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПОХОДНЫХ ИКОНОСТАСОВ В СТАРООБРЯДЧЕСКИХ МОЛЕННЫХ

Следует отметить, что походным иконостасам аналогичны иконостасы в беспоповских моленных.

Беспоповцы — радикальное направление старообрядчества, не приемлющее никонианское духовенство и не имеющее своего священства. Духовное руководство в беспоповских общинах осуществляется «наставниками», «уоставщиками», «начетчиками»<sup>6</sup>.

Так как у беспоповцев нет священства, то, соответственно, не совершается Евхаристия. В моленных читаются часы<sup>7</sup>, литии, акафи-

<sup>6</sup> Беспоповцы делились на разные согласия и толки: Часовенное, Поморское, Федосеевское, Спасово согласия, Филипповский, Страннический и другие толки.

<sup>7</sup> Часы — часть церковного богослужения, во время которого читаются псалмы и молитвы, посвященные

сты святым, молебны. «Отсутствие духовенства у беспоповцев повлекло за собой невозможность совершать ряд таинств. Беспоповцы разделяют таинства по степени их важности для спасения на Елеосвящение, Священство, Миропомазание; последние “по нужде” могут и не совершаться. У беспоповцев повсеместно совершается таинство Крещения — старообрядцы основываются на канонических правилах, которые в исключительных случаях позволяют совершать Крещение мирянину. Кроме того, совершается чин “скитского покаяния”, т. е. без участия священника. Поскольку совершение Евхаристии без священника невозможно, беспоповцы учат о “духовном причащении”» [8, с. 703].

Беспоповская моленная не предназначена для совершения литургии, поэтому в ней хоть и имелся иконостас со множеством икон, но за ним не было Алтаря, т. е. не было алтарного пространства, вместо него — обычная стена.

По сравнению с иконостасом православно-го храма старообрядческие створы нередко не имели местного ряда икон, в центре которого, согласно канону, должны помещаться Царские врата (вход в алтарь) и диаконские двери.

Иконостас располагался, как и положено, на восточной стене, которая не имела алтарной апсиды. На месте Царских врат — Распятие (иногда за Распятием могла находиться нефункциональная имитация Царских врат)<sup>8</sup>.

## РАЗНООБРАЗНЫЕ ТИПЫ ПОХОДНЫХ ИКОНОСТАСОВ

**П**оходная церковь по своим размерам могла быть небольшой, удобной в дальних путешествиях и военных походах, и достаточно объемной.

священным событиям: первый час — воспоминание об изгнании Адама и Евы из Рая; предстояние Христа на суде Каиафы; третий час — сошествие Святого Духа на апостолов; шестой час — Распятие Христа; девятый час — крестная смерть Спасителя.

<sup>8</sup> Такой иконостас, в частности, имела Церковь Воскресения Христова и Покрова Богородицы в Токмаковом переулке в Москве (за ним даже располагалось помещение для Совета общины, сообщавшееся с храмом через диаконские двери).

Данный походный иконостас был представлен на выставке «Русский Север» в Государственном историческом музее Москвы (октябрь 2018 — март 2019). Датируется он концом XVI — началом XVII в. и представляет собой киот с нижней полкой для свечей и церковной утвари (раньше это отделение имело откидную дверцу на петлях). В верхней части киота помещалась икона; внутри изображены Голгофский Крест и Орудия Страстей (копие, трость).

В этот период — конец XVI — XVII вв. — формы походных иконостасов становятся более разнообразными и порой громоздкими, но очень удобными для перемещений. Возможно, они использовались в домовых храмах или, наоборот, в обычных помещениях, которые в силу тех или иных причин на время превращались в место, где совершались богослужения, молебны. Использовались в таких случаях «стационарные» иконостасы в виде шкафа. Однако такие «шкафчики» применялись и в качестве походной церкви, хотя для военных были не вполне удобны. Известно, что иконостас-шкаф был у царя Бориса Годунова. Подобную «походную церковь» подробно описывает в своем исследовании Д.К. Тренев: «Высота шкафчика-иконостаса 1 аршин 13 вершков, ширина — 14 ¼, глубина — 9 вершков. Все изображения на золотом фоне. Дверцы открываются вовнутрь, задняя стенка отъемная... Форма шкафчика продолговатая с кокошником наверху, в котором изображен Деисис... В середине шкафчика икона Божией Матери Казанская» [9, с. 15].

В 1907 г. была написана икона, которая как будто призвана заменить походные иконостасы — она сама являла собой полный пятирусный иконостас. Создателем ее является палехский иконописец В.А. Хохлов. В настоящее время она хранится в Государственном Владимиро-Суздальском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике.

Местный чин иконы-иконостаса включает Царские врата с традиционным изображением сцены Благовещения, четырех Евангелистов (Матфея, Марка, Луки, Иоанна) и Тайной вечери над вратами. Также в местном ряду изображены следующие иконы: Благовещение и Успение Божией Матери, справа — Преображение

и Ветхозаветная Троица; на дьяконских вратах: архидиаконы Стефан и Лаврентий. Под местным чином располагаются четыре иконы: Обретение главы Иоанна Предтечи, Явление Христа при море Тивериадском, Христос и самарянка, Жертвоприношение Авраама. Праздничный чин включает семь икон: в центре — Сошествие во ад, слева — Рождество Христово, Введение Богородицы во храм, Рождество Богородицы, справа — Сретение, Богоявление, Вход Господень в Иерусалим. В деисусном чине: в центре — Спас в Силах с Богородицей и Иоанном предтечей, по обе стороны от Спасителя — парные образы 12 апостолов: Петра и Иоанна, Симона и Варфоломея, Иакова Зеведеева и Иуды Алфеева (справа), Павла и Матфея, Филиппа и Андрея, Фомы и Иакова (слева). В центре пророческого чина икона Богоматери Печерской, слева и справа от нее парные изображения ветхозаветных царей и пророков: царь Давид и Исайя, Моисей и Иеремиа, Аввакум и Наум, царь Соломон и Самуил, Илия и Даниил, Иезекииль и Софония. Праотеческий чин представлен Троицей новозаветной и изображениями праотцев: Адама, Авеля, Иуды, Сифа, Авраама, Иакова, Еноха, Асира, Лота, Ноя, Исаака, Иосифа. Венчает иконостас Распятие Христа с предстоящими, слева — Вознесение, справа — Воздвижение Креста. Рядом в круглых медальонах Страстные сцены: Омовение ног, Приведение к Пилату, Взятие Христа под стражу, Моление о Чаше, Положение во гроб, Снятие с Креста.

С XVI по начало XX в. походные иконостасы меняли свои формы, но неизменным оставалось их духовное назначение — проповедь Царствия Небесного. Они также наглядно представляли церковную историю, единый об-

раз, объединяющий праотцов, пророков, апостолов, святых Греческой и Русской православной церкви.

#### Список источников

1. *Флоренский П.* Иконостас. Москва : Искусство, 1995. 254 с.
2. *Успенский Л.А.* Вопрос иконостаса // Вестник Русского западно-европейского патриаршего экзархата. 1963. № 44. С. 223–255.
3. *Языкова И.К.* Богословие иконы. Москва : Изд-во Общедоступного православного ун-та, 1995. 207 с.
4. *Троицкий Н.И.* Иконостас и его символика // Иконостас: Происхождение, развитие, символика. Москва : Прогресс-Традиция, 2000. С. 137–162.
5. *Филатов В.В.* Краткий иконописный иллюстрированный словарь. Москва : Просвещение, 1996. 222 с.
6. Троица Ветхозаветная [Электронный ресурс] // Иконография восточно-христианского искусства : проект научного отдела факультета Церковных искусств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. URL: <http://icons.pstgu.ru/needlework/2243> (дата обращения: 30.05.2019).
7. *Цеханская К.В.* Иконопочитание в русской традиционной культуре. Москва : [Ин-т этнологии и антропологии РАН], 2004. 255 с.
8. *Юхименко Е.М.* Беспоповцы // Православная энциклопедия. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. Т. 4. С. 702–724.
9. *Трнев Д.К.* «Походная церковь» в виде шкафчика XVII века в Серпуховском монастыре / О-во любителей духовного просвещения, Историко-археологический отдел. Москва, 1902. 32 с.

---

---

## Iconostasis in the Liturgical and Church-Historical Contexts

**Margarita M. Loyevskaya**

Lomonosov Moscow State University, 1,  
Building 13, Leninskie Gory Str.,  
Moscow, 119991, Russia  
ORCID 0000-0001-5190-178X; SPIN 3022-5360  
E-mail: mloevskaya@mail.ru

**Abstract.** *The article deals with study and attribution of rare portable iconostases (“movable church”). Their features include the Sovereign tier (with the Royal Doors) absence, the small size, and the four remaining tiers (Deisis, Great Feasts, Prophets, and Patriarchs) painted on one board. Portable iconostases were used during long pilgrimages, missionary trips, or military campaigns, as well as in Bezpopovtsy (priestless) houses of worship.*

*In liturgical practice, both in ancient times and now, portable iconostases were used under certain circumstances for long journeys. They are easy to set up in any place, whether it is a house, a tent or a field. In the 16th century, embroidered iconostases, rapidly installable in field and stationary conditions, were brought along in military campaigns. Thus, in his military campaigns, Emperor Alexander I used a silk-painted iconostasis made by masters of the Moscow Kremlin Armory. Movable churches were also used in remote and sparsely populated areas (for example, in the Olonets Governorate). The services were held in a big house and lasted for two or three days.*

*There were quite a lot of portable iconostases in the past, but only few of them have been preserved, among which there are rather peculiar ones, shaped as cupboards, nightstands, kiots. At the beginning of the 20th century, an iconostasis icon was painted with five tiers on one board.*

**Key words:** portable iconostasis, movable church, icon-painting canon, house of worship, Bezpopovtsy, religious culture.

**Citation:** Loyevskaya M.M. Iconostasis in the Liturgical and Church-Historical Contexts, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 488–493. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-488-493.

### References

1. Florensky P. *Ikonoostas* [Iconostasis]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, 254 p.
2. Uspensky L.A. Iconostasis Question, *Vestnik Russkogo zapadno-evropeiskogo patriarshego ekzarkhata* [Bulletin of the Russian West European Patriarchal Exarchate], 1963, no. 44, pp. 223–255 (in Russ.).
3. Yazykova I.K. *Bogoslovie ikony* [Icon Theology]. Moscow, Obshchedostupnogo pravoslavnogo Universiteta Publ., 1995, 207 p.
4. Troitsky N.I. Iconostasis and its Symbolism, *Ikonoostas: Proiskhozhdenie, razvitie, simvolika* [Iconostasis: Origin, Development, Symbolism]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2000, pp. 137–162 (in Russ.).
5. Filatov V.V. *Kratkii ikonopisnyi illyustrirovannyi slovar'* [Brief Iconographic Illustrated Dictionary]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1996, 222 p.
6. Old Testament Trinity, *Ikonoografiya vostochno-khristianskogo iskusstva: proekt nauchnogo otdela fakul'teta Tserkovnykh khudozhestv Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta* [Eastern Christian Art Iconography: A Project of the Scientific Department of the Church Arts Faculty of the St. Tikhon's Orthodox University]. Available at: <http://icons.pstgu.ru/needlework/2243> (accessed 30.05.2019) (in Russ.).
7. Tsekhanskaya K.V. *Ikonoopochitanie v russkoi traditsionnoi kul'ture* [Icon-Worship in Russian Traditional Culture]. Moscow, 2004, 255 p.
8. Yukhimenko E.M. *Bezpopovtsy, Pravoslavnyaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, Tserkovno-Nauchnyi Tsentr “Pravoslavnyaya Entsiklopediya” Publ., 2002, vol. 4, pp. 702–724 (in Russ.).
9. Trenev D.K. “Pokhodnaya tserkov” v vide shkafchika XVII veka v Serpukhovskom monastyre [“Movable Church” Shaped as a Cupboard of the 17th Century in the Serpukhov Monastery]. Moscow, 1902, 32 p.

Т.В. СМИРНОВА

## К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ РАННИХ АНСАМБЛЕЙ: ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНСОРТЫ В АНГЛИИ НА РУБЕЖЕ XVI—XVII ВЕКОВ

---

---

**Татьяна Вячеславовна Смирнова,**

Новосибирская государственная консерватория  
им. М.И. Глинки,  
кафедра истории музыки,  
доцент  
Советская ул., д. 31, Новосибирск, 630099, Россия  
кандидат искусствоведения  
ORCID 0000-0002-1051-1539; SPIN 3955-9228  
E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

---

---

**Реферат.** Актуальность обращения к заявленной теме обусловлена стремлением конкретизировать знания о малоизвестных в российском музыковедении инструментальных консортах (ансамблях), а также расширить имеющиеся представления о придворной культуре ренессансной Англии и ее музыкально-звуковом облике. Главным центром развития английских консо́ртов был королевский двор Тюдоров — Генриха VIII и его дочери Елизаветы I. Время их расцвета пришлось на пик Золотого века английской культуры. В опоре на результаты научных изысканий западных ученых, доступные для изучения изобразительные и словесные источники очерчены вехи истории основных типов инструментального консорта в Англии — *whole consort* («цельный консорт»), состоящий из инструментов одного семейства, и *broken consort* («разбитый консорт»), сегодня часто

*отождествляемый с mixed consort* («смешанный консорт»), соединяющий разнородные инструменты. Отмечается, что ранняя история *recorder consort* (консорт блокфлейт) в Англии была тесно связана с творческой деятельностью семьи венецианских музыкантов Бассано. Чрезвычайно востребованный в музыкальных кругах Англии *consort of viol* (консорт виол) первоначально сложился благодаря фламандским и несколько позднее итальянским музыкантам. Что касается *mixed consort*, объединившего исполнителей на виолах *da gamba* (да гамба) и *da braccio* (да браччо), лютне, бандоре, цитре и блокфлейте, то именно его, по устойчивой комбинации определенных музыкальных инструментов, стали именовать «английским». Анализ нотных антологий консортной музыки XVI—XVII вв. позволил обозначить отдельные жанровые и музыкально-стилевые ориентиры в ансамблевом репертуаре, в котором музыканты оттачивали принципы инструментальной полифонии и остроактуального для Нового времени *stile concertante* (концертный стиль).

**Ключевые слова:** английская музыка XVI—XVII веков, Тюдоры, придворная культура, консорт, старинные музыкальные инструменты, музыкальное искусство.

**Для цитирования:** Смирнова Т.В. К вопросу об истории ранних ансамблей: инструментальные консорты в Англии на рубеже XVI—

XVII век // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 494–503. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-494-503.

**Э**поха Ренессанса открывает новую страницу в истории западноевропейского инструментализма. Поиски «совершенной» интонации, иных акустических и темброво-звуковых возможностей привели к преобразованию в начале XVI в. средневекового инструментария, в целом одинакового примерно с 1200 до 1500 г. [1, с. 15]. Изготовление музыкальных инструментов целыми семействами и вытеснение характерных для более раннего периода комбинаций однородными или другими смешанными составами способствовали формированию новых музыкально-звуковых представлений.

Подлинный масштаб завоеваний эпохи можно оценить в рубежные десятилетия XVI—XVII вв., когда инструментальную музыку, обладающую собственным выразительным и содержательным потенциалом, современники стали осознавать в качестве самостоятельного типа художественного творчества и особого явления в профессиональной культуре. Именно в это время происходит четкое разграничение вокального и инструментального стилей (неприемлемое ранее в большинстве случаев), складывается собственный репертуар и жанровая система инструментальной музыки, вырабатываются своеобразные принципы ее записи в виде табулатур (схематической записи музыки для клавишных, некоторых струнных и (редко) духовых инструментов).

Точкой отсчета в истории инструментальной культуры ренессансной Англии является эпоха ранних Тюдоров — Генриха VII, взявшего курс на укрепление своих позиций на английском престоле, и его младшего сына Генриха VIII, целенаправленного в реализации концепции совершенного двора. Склонный к искусствам и обладающий многочисленными талантами Генрих VIII сам сочинял, пел и играл на инструментах<sup>1</sup>. Данные Инвентаря,

<sup>1</sup> Сохранились 20 вокальных и 13 инструментальных композиций, подписанных «The Kynge H. VIII»

составленного после его смерти в 1547 г., подтверждают существование легендарной королевской коллекции музыкальных инструментов. Ее смотрителем был один из любимейших музыкантов короля Ф. ван Уайлдер. Хранившаяся в Вестминстере коллекция насчитывала свыше 300 инструментов, как редкостных и искусно сделанных из дорогостоящих материалов (слоновой кости, позолоты, серебра, кожи и бархата), декорированных в «античной манере» и, вероятно, не применяемых в музыкальной практике, так и предназначенных непосредственно для игры<sup>2</sup>. В обоих случаях инструменты могли быть использованы в целях репрезентации королевской власти. Известно, что Генрих VIII «при заказе тех или иных произведений искусства нередко руководствовался не только соображениями эстетики, но и политическими задачами» [3, с. 37].

Несмотря на определенные различия в воспитании детей Генриха VIII — Марии, Елизаветы и Эдуарда, их всех обучали игре на музыкальных инструментах, что было обязательным для юных аристократов. Специальную инструкцию для обучения семилетней принцессы Марии, воспитываемой в строгих католических традициях, разработал испанский гуманист Х.Л. Вивес, наставлениям которого следовала и сама Каталина Арагонская, супруга Генриха VIII. В числе наставников Эдуарда был страстный защитник протестантизма Р. Кокс. Однако и Мария, и Эдуард обучались игре на лютне у одного музыканта — Ф. ван Уайлдера, Эдуард — также у К. Тая<sup>3</sup>. Воспитание Елизаветы было доверено Р. Эшему; точно неизвестно, кто руководил ее музы-

и включенных вместе с анонимными пьесами и авторскими сочинениями придворных музыкантов У. Корниша и Р. Ферфакса в знаменитый английский песенник (Songbook, ок. 1518) [2].

<sup>2</sup> Коллекция включала большие и малые виолы, лютни, арфы, флейты, шалмеи, корнеты, сакбуты, рога, крумхорны, дувльцианы, волынки, барабаны, клавиры и портативные органы.

<sup>3</sup> Известно, что К. Тай посвятил юному королю свою метрическую версию *The Actes of the Apostels* («Деяния апостолов», 1553) на английском языке с музыкой к некоторым главам, а в предисловии к изданию написал: «пение и игра на лютне будут весьма полезны для учащихся после их занятий и, к Вашему сведению, для всех Христиан; те, кто не могут петь, могут просто читать хорошие и поучительные истории из жизни Апостолов Христа».

кальными занятиями, но, по свидетельствам современников, Елизавета хорошо владела игрой на лютне и вёрджинеле.

Подлинного расцвета инструментальная культура в Англии достигает на пике своего Золотого века. В это время, наряду с сольным исполнением на лютне и вёрджинеле, чрезвычайно модным становится консортное (ансамблевое) музицирование, отразившее специфику аристократического течения английского гуманизма. В музыковедческой литературе обычно упоминают о двух популярных в Британии на рубеже XVI—XVII вв. типах инструментального консорта — *whole consort* («цельный»), образованный инструментами одного семейства, и *broken consort* («разбитый»), отождествляемый с *mixed consort* («смешанный») и сочетающий разнородные инструменты<sup>4</sup>.

Приблизительно с 1540 г. в Англии ведет свою историю *recorder consort* (консорт блокфлейт), состоявший поначалу из пяти, а с 1550 г. — из шести музыкантов. Это была группа исполнителей на духовых инструментах (флейтах, шалмях, сакбутах, корнетах и пр.), куда до определенного времени входили только члены музыкальной династии Бассано [5]<sup>5</sup>, прибывшие из Венеции в Лондон по приглашению английского монарха ещё в 1530-е годы. В Туманном Альбионе братьев Бассано встретили с особым радушием, несмотря на разговоры об их еврейском происхождении и тайном исповедании иудаизма в период действия принятого в Британии еще в 1290 г. эдикта об изгнании евреев из страны.

Обратим внимание, что применяемое в Англии название «рекордер» отсылает к определенному виду духового инструмента, сегодня более известному под названием «блокфлейта»<sup>6</sup>. Почему именно оно закрепилось за инструментом определенной конструкции и за-

ключает ли оно в себе метафорический смысл — «помнить самому и напоминать другим», — если иметь в виду то, что английское слово *recorder* является дериватом от латинского *recordari* («помнить») [2], — остается неясным. Некоторые исследователи, пытаясь объяснить происхождение названия инструмента, апеллируют к популярной в Средневековье менестрельной практике разучивания (по слуху или записи) жонглером сочиненной трубадуром песни, которую он должен был исполнить, воспроизвести по памяти и «доставить» своему адресату.

Коллекция Генриха VIII насчитывала 76 (!) рекордеров различной величины, из которых семь предназначались для личного пользования Его Величества. Благодаря своим звуковым качествам и легкости в освоении блокфлейта оказалась широко востребованной в европейской музыкально-исполнительской практике вплоть до XVIII века. В живописном и музыкально-театральном пространстве блокфлейту можно встретить в изображении «ангельских» сцен или показе сверхъестественных сил, в пасторально-мифологическом или любовно-эротическом контексте. «Игре на флейте в средневековой словесности предпосылают ходовые эпитеты, указывающие на деликатное, мягкое звучание — “наисладчайшее”, “нежнейшее” и т. п., независимо от ситуации музицирования — придворной или сельской, менестрельной или дилетантской» [6, с. 173]. Подобные звуковые представления заключены в других названиях музыкального инструмента, например *flauto dolce* в Италии или *flûte douce* во Франции.

В противовес этому тень, брошенная на духовое исполнительство широко известным древнегреческим мифом об Афине и изобретенной ею флейте (тибии), равно как и сказанное Аристотелем: «дуть [в дудку] ничего не дает для умственного развития. Палладе же мы относим науку и искусство» [цит. по: 7, с. 558], в определенной мере сказались на отношении к духовым инструментам в гуманистических кругах. По крайней мере, Б. Кастильоне настаивает на осторожном использовании флейт в присутствии дам и желательном их звучании в приватной обстановке [2].

<sup>4</sup> О трактовке понятий подробнее см.: [4].

<sup>5</sup> Позднее в состав *recorder consort* были допущены представители других династий: У. Дэмен (с 1576), А. и К. Ланье (с 1593 и 1604), Р. Бейкер (отец и сын, с 1594 и 1637), Дж. Хасси (с 1613), У. Нок (с 1624).

<sup>6</sup> Название *recordour*, применимое к духовому инструменту, впервые было зафиксировано в 1388 г. в расходной смете тогда еще будущего английского короля Генриха IV [2].

Пожалуй, особое предпочтение англичане отдавали *лютне* и *виоле*<sup>7</sup>. Темброво-звуковые качества этих инструментов позволяли им гармонично звучать в диалоге с вокальными голосами и в пестром ансамбле разнородных инструментов. Кроме того, лютня широко применялась в практике сольного исполнительства, а виола сочеталась в монохромном ансамбле с инструментами своего семейства. «Умение правильно и уверенно вести вашу партию с листа, и, в крайнем случае, еще способности сыграть эту партию на виоле, или некоторой сноровки в игре на лютне для себя в домашнем кругу» [10, с. 548] английский гуманист Г. Пичем оценивает с позиций добродетели, достойного воспитания в благородных манерах знатного человека, но при условии его занятий музыкой «не всерьез», а «в свободные часы досуга» [10, с. 547]<sup>8</sup>. При этом ведение

<sup>7</sup> Подобно тому как под одним наименованием «флейта» скрываются различные виды духовых инструментов, так и под названием «виола» сокрыто множество популярных в европейской средневеково-ренессансной и барочной музыкальной практике струнных инструментов. Историю «ренессансной виолы» ученые обычно ведут с последней трети XV века. Долгое время, однако, между ними не было единства в вопросе места ее происхождения: считать ли родиной инструмента Италию, Испанию (Королевство Арагон) или признать, что виола появилась примерно в одно и то же время в этих двух странах Средиземноморья независимо друг от друга? Большинство исследователей придерживаются того мнения, что распространению виолы в Риме и на севере Италии способствовали музыканты из Валенсии, исполнители на *vihuela d'arco* (виуэла д'арко), привезенные в Рим в годы правления Александра VI Борджиа. Услышав восторженные отклики посла Б. Просперо (1493): «испанские музыканты из Рима играли на виолах почти таких же больших, как и Я. Их игра была так сладостна, нежна...» [8], — маркиза Изабелла д'Эсте незамедлительно заказала изготовление для своего двора нескольких *viola a la spagnola* (испанских виол). Примеру своей сестры последовал и Альфонсо I д'Эсте.

На виолах обычно играли способом, сегодня более известным под названием да гамба (*da gamba*). Распространенный еще в Средневековье, он уступил с XIII в. место другому, но также ранее широко известному, — да браччо (*da braccio*). Вновь к игре *da gamba* европейские музыканты вернулись в конце XV века. И только в Арагоне способ игры *da gamba* удерживали в течение XIV—XV вв. [9].

<sup>8</sup> В своих рассуждениях Г. Пичем следует за Б. Кастильоне, создавшим, правда, столетием раньше, собственный гуманистический идеал «придворного» и образ «прекрасной музыки», порождаемой голосом и звучанием виол. Так, в ответ синьору Гаспару Паллавичино мессер

смычка на инструменте современники уподобляли учтивому поклону в адрес своих музыкальных собеседников.

Незадолго до своего появления в Британии виола успела за короткое время завоевать популярность на континенте, главным образом в придворно-аристократических кругах Испании и Италии. По сведениям Г. Пичема, виола была завезена в Англию в начале XVI в. и впервые появилась при дворе Генриха VII. Можно предположить, что инструмент попал сюда непосредственно из Испании в период установления союза двух государств, который пытались закрепить династическим браком принца Артура (старшего сына Генриха VII) и инфанты Каталины<sup>9</sup>, прибывшей в Лондон в 1501 г. со своей свитой. Но были ли в числе сопровождающих Каталины музыканты-инструменталисты — неизвестно. Воспитанная как будущая английская королева, Каталина была эрудирована и обучена хорошим манерам; она изучала богословие и латынь, знать которую «было не лишне девушкам, желавшим заключить выгодный брак. Но что касается поэзии и музыки — этим важным предметам Изабелла свою дочь не учила» [13, с.11].

Отсутствие документальных подтверждений об участии виолистов в траурной церемонии по случаю смерти Генриха VII в 1509 г. служит основанием для другого предположения: виола появилась в Англии при Генрихе VIII. Однако знакомство англичан с новым инструментом состоялось, вероятно, раньше — в 1506 году. Этому способствовал досадный инцидент, произошедший с Филиппом I Красивым. Его корабли, следующие из Нидерландов в Испанию, потерпели крушение у Британских островов. Поспешивший на помощь Генрих VII приютил Филиппа с его многочисленной свитой в Виндзоре, в числе которой были и исполнители на струнных инструментах — фла-

Федерико говорит: «прекрасной музыкой <...> кажется мне та, которая поется с листа уверенно и с хорошей манерой <...>. Но приятнее всего мне кажется пение под виолу <...>; это придает столько изящества и силы впечатления словам, что просто удивительно! [11, с. 522–523]. «Не менее изысканна музыка для четырех виол *da arco*, сладостная и искусная» [12, р. 108–109].

<sup>9</sup> После смерти Артура Каталина стала супругой его младшего брата Генриха.

мандцы Б. Брюарт, Г. Терро и М. ван Уайлдер. Спустя несколько лет двое музыкантов вновь оказались в Англии, но уже при иных обстоятельствах: в 1509 г. на королевскую службу поступил Б. Брюарт (теперь под именем Брюэ), а в 1517 г. — М. ван Уайлдер. И если о Брюэ более ничего неизвестно, то М. ван Уайлдер удостоился должности придворного лютниста и виолиста [9].

Ранние записи, подтверждающие бытование виол при королевском дворе в Британии, датируются примерно 1510—1511 годами. С этих пор стали предусматривать дополнительные расходы на содержание «менестрелей с виолами», штат которых постепенно разрастался. Так, в 1526 г. ко двору Генриха VIII прибыли двое других фламандских виолистов — Х. Хоссенет и Х. Хайорн, а в 1540 г. — еще шесть инструменталистов, на этот раз из Италии — Джорджио из Кремоны, Винченцо и Альберто из Венеции, Алессандро, Романо и Амброзио из Милана<sup>10</sup>. Через несколько лет, видимо, после смерти Романо и «исчезновения» Алессандро, в новую группу итальянских виолистов (*newe vialles*), обособленную от старой группы фламандских инструменталистов (*old vials*), были зачислены М.А. Гальярделло из Брешии и Дж. де Коме из Кремоны. И только в 1549 г. «после смерти великого Ханса» (Хайорна?) [2] на должность придворного виолиста был назначен англичанин Т. Кент, место другого Ханса в 1554 г. занял английский музыкант Т. Браун.

Путь английских виолистов к королевской службе пролегал через хоровые школы, где по установленной Генрихом VIII традиции, поддерживаемой в Королевской капелле, Вестминстерском аббатстве, кафедральных соборах Св. Павла в Лондоне и Девы Марии в Линкольне, мальчиков обучали не только церковному пению, но также актерскому искусству и игре на музыкальных инструментах. При участии хористов собора Св. Павла состоялась важная для культурной жизни английского дво-

<sup>10</sup> Прибывшие из Италии музыканты были, по-видимому, сефардами. При отсутствии дополнительных сведений об их творческой жизни отметим, что Амброзио оставил заметный след в истории струнного исполнительства и стал основателем знаменитой в Лондоне музыкальной династии Лупо.

ра премьера моралите Дж. Редфорда *The play of Wit and Science* («Действо об Уме и Науке», ок. 1540)<sup>11</sup>. Рукопись дошедшей не в полном объеме пьесы содержит авторские ремарки, указывающие на наличие в ней танцевальных сцен, вокальных номеров и инструментального сопровождения в некоторых эпизодах. Четырехголосный виольный консорт звучал в середине пьесы в момент выхода Славы, Благосклонности, Богатства и Почета. Вновь звуки виол раздавались в завершение пьесы после славления короля Генриха и Королевы, имя которой в пьесе не называется.

Исполнение на виолах поддерживали и преемники Генриха VIII. Во время коронации Марии Тюдор мальчики-хористы собора Св. Павла, среди которых, возможно, был и юный У. Бёрд, пели и играли на виолах. Благодаря супругу Марии, испанскому королю Филиппу II, в Британию ко двору были завезены семь больших виол, хранившихся в специальном сундуке<sup>12</sup>. Наиболее обширные сведения

<sup>11</sup> В назидательно-аллегорическом произведении ярко воплощены идеи ренессансного гуманизма, обращенные к научному знанию и трудолюбию. Ум, устремленный к Науке, пытается одолеть ее величайшего противника Скуку. Попав в объятия Лени и примерив «платье» Невежества, «очерненный» Ум остается неузнанным Наукой. Оскорбленный уходом Науки и ее спутника Опыта, Ум «вглядывается» в собственное отражение в зеркале, подаренном ему Причиной. Найдя объяснение поступку удаляющихся Науки и Опыта, Ум готов к раскаянию. Прощенный Причиной и преодолевший Скуку Ум заключает брачный союз с Наукой.

Американская исследовательница Х. Нанн высказывает предположение о завуалированной связи сюжетных мотивов пьесы Дж. Редфорда, поучающей видеть не только внешнюю, но и внутреннюю природу вещей, со скандальной историей вокруг портрета Анны Клевской работы Ханса Хольбейна Младшего. Взглянув на портрет Анны, Генрих VIII поспешил заключить с ней брачный договор, а вместе с тем — союз с герцогом Клевским. Воочию увидев свою будущую супругу, английский король, не обнаружив никакого сходства с изображением Анны на портрете, был сильно разочарован [14].

<sup>12</sup> Различные по размеру виолы, образующие единое семейство, обычно хранили в одном сундуке (*chest of viol*). Такие сундуки со специальными отсеками, допускающие хранение инструментов в горизонтальном или вертикальном (подвешенном) положении, можно было увидеть в церквях или частных домах. Важно, чтобы *chest of viol* хорошо вписывался в интерьер обустроенной по моде комнаты аристократа [15]. Музыкальные теоретики XVII в. К. Симпсон, Т. Мейс и Р. Норт сообщают, что *chest of viol* обычно предназначали для шести инструментов —

о бытовании виол и их участии в инструментальных ансамблях в Англии относятся к эпохе Елизаветы I.

Ставшие обычными в праздничной и повседневной жизни британцев ситуации консортного музицирования запечатлены в мемориальном портрете сэра Г. Антона неизвестного художника (ок. 1596). Этот портрет, написанный по заказу Д. Ройтон в память о супруге, воссоздает хронику жизни английского дипломата и историко-культурную панораму Британии последней трети XVI века<sup>13</sup>. Две музыкальные сцены, изображенные на картине, наглядно подтверждают повсеместно высказываемую историками музыки мысль о широком распространении в музыкальной культуре елизаветинской Англии виольного и смешанного консортов.

На картине в консорте виол участвуют пять гамбистов — трое джентльменов (один из них — Антон) и двое детей. Эта сцена музицирования сидящих по периметру стола исполнителей<sup>14</sup> близка по характеру светскому времяпровождению в узком кругу семьи и друзей. Другая сцена сопровождает праздничную семейную трапезу, во время которой разыгрывается маска с участием Меркурия, богини Дианы и входящих в ее свиту шествующих по парам нимф и нагих белых и чернокожих мальчиков с факелами в руках. Эта процессия движется под звуки смешанного консорта из шести также играющих по нотам сидящих за столом друг против друга исполнителей на виолах *da gamba*

двух дискантовых, двух теноровых и двух басовых виол — постоянных участников английского консорта. Однако музыкальные композиции для *consort of viol* не связаны исключительно с шестиглосием и допускают иное количество голосов, преимущественно от двух до шести.

<sup>13</sup> В центре композиции крупным планом изображен сам Антон в окружении аллегорических фигур Славы и Смерти. Далее, в соответствии с правилами риторической диспозиции в живописи, — сцены из его жизни: младенчество, культурный досуг, театрализованные празднества, обучение в университетском колледже *Oriel* в Оксфорде, путешествие по Италии, служба в Нидерландах и во Франции, дорога к смертному одру, переправа тела Генри через Ла-Манш в Англию и похоронный кортеж с бесчисленным количеством оплакивающих людей.

<sup>14</sup> Подобное и весьма типичное для рубежа XVI—XVII вв. расположение консортистов часто характеризуют в зарубежном музыкознании как *table format* или *table layout* [16, p. 271].

(да гамба) и *da braccio* (да браччо), лютне, бандоре, цистре<sup>15</sup> и блокфлейте и находящегося в пространственном отдалении от них, на втором ярусе, барабанщика.

Примечательно, что подобный тип инструментального ансамбля по сложившейся в музыковедении традиции, восходящей, возможно, к М. Преториусу, называют «английским». Он характеризуется устойчивой комбинацией шести музыкальных инструментов, наличием в его составе бандоры, об английском происхождении которой писали в XVII в. многие (включая и самого М. Преториуса, и небезызвестного британского историка Дж. Стоу), и вполне определенными функциональными контекстами.

Начало истории «английского» консорта, возможно, впервые прозвучавшего во время постановки трагедии *Jocasta* («Иокаста»), зарубежные музыковеды обычно ведут

<sup>15</sup> Бандора — струнный щипковый инструмент с волнообразной формой корпуса. Изобретение бандоры в четвертый год правления Елизаветы I приписывают Дж. Роузу. Благодаря династии инструментальных мастеров Роуз свое «классическое» воплощение находит орфарион, появившийся в гуманистической среде почти на два десятилетия позднее бандоры, и английская виола, отличающаяся от других национальных и локальных разновидностей инструмента. Орфарион, соединяющий в своем названии имена двух легендарных музыкантов греческой мифологии Орфея и Ариона, представляет род бандоры, но меньших размеров, с иной настройкой и иным количеством струн. Фигурные очертания корпуса бандоры, орфариона и некоторых виол, напоминающие раковину морского гребешка, ученые нередко истолковывают как символ рождающейся из морской пены Афродиты [2]. Аналогичную аллегорическую роль играет и резной узор, наносившийся на нижнюю деку цистры — струнного щипкового инструмента, имеющего каплевидную форму корпуса и, по убеждениям самих мастеров, являющего возрожденную античную кифару [17, с. 663].

В английских источниках елизаветинского времени ранние иллюстрации бандоры, орфариона и лютни содержатся в «*A New Book of Tabliture*» («Новая Книга табулатур», 1596) У. Барли, имевшей, однако, сомнительную репутацию в профессиональных кругах, чему немало способствовала ее нелестная оценка со стороны Дж. Доуланда, заявившего, «что уроки для лютни “полны ошибок и несовершенны”» [цит. по: 18, с. 70]. Так или иначе, практическое руководство У. Барли по игре на музыкальных инструментах было чрезвычайно востребованным современниками, поскольку давало возможность прежде всего представителям среднего класса, освоить игру на модных инструментах без излишних финансовых затрат.

с 1566 года. О «невидимом» для глаз зрителей консорте из шести инструментов, сопровождавшем другое роскошное празднество, организованное Р. Дадли и приуроченное к визиту Елизаветы I в Кенилворт в 1575 г., сообщает в одном из своих писем Р. Лейнем. Еще один участник и очевидец королевских увеселений поэт Дж. Гаскойн добавляет, что этот консорт сопровождал театральную сцену появления вещего морского божества Протея, восседающего верхом на дельфине, «внутри которого звучала музыка» [19, с. 216]. Благодаря опубликованной в Лондоне в 1591 г. программе четырёхдневного сентябрьского торжества в Элветеме, устроенного Э. Сеймуром ко дню рождения Елизаветы I, известно о постановке театральной маски с выходом Королевы Фей и ее свиты, поющих и танцующих в саду под звуки «изысканного консорта из лютни, бандоры, басовой виолы, цистры, дискантовой виолы и флейты» [20].

Идентичный исполнительский состав предписан консортным урокам Т. Морли (*First Book of Consort Lessons*, 1599, 1611), Ф. Россетера (*Lessons for Consort*, 1609), знаменитым нотным коллекциям Уолсингемов (*The Walsingham Consort Books*, 1588) и М. Холмса (*Matthew Holmes's Consort books*, 1595), содержащим анонимные и авторские композиции. В отличие от достаточно узкого круга авторов пьес для *mixed consort*, ограниченного в целом хронологическими рамками елизаветинской эпохи (Р. Аллисон, Д. Бэчелор, Р. Рид, Э. Холборн и др.), круг авторов пьес для *consort of viol* значительно более широк и простирается за ее пределы вплоть до конца XVII в. (А. Феррабоско, У. Бёрд, О. Гиббонс, Т. Лупо, Дж. Копрарио, У. Лоуз, Дж. Дженкинз, Г. Пёрселл и др.)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Внимание музыкантов к *mixed consort* как устойчивому типу ансамбля из шести инструментов если не теряется полностью, то явно снижается во времена шотландских преемников Елизаветы I, уступая место другим видам инструментального ансамбля, сочетающего по типу итальянской трио-сонаты одну или две скрипки, басовую виолу и орган (фантазии-сюиты Дж. Копрарио и У. Лоуза), или комбинирующего другие инструменты, например скрипку, басовую виолу, теорбу и арфу (арфовые консорты У. Лоуза). К наиболее известным поздним образцам музыки для смешанного консорта, сопровождающего четырехголосный вокальный ансамбль, относятся несколько песен из собрания У. Лейтона *The Teares*

Анализ содержания нотных антологий XVI—XVII вв. позволяет прийти к выводу о жанровом своеобразии консортного репертуара. Если произведения для *mixed consort* представлены главным образом вариационно-танцевальными формами, то репертуар для *consort of viol*, отчасти пересекающийся с репертуаром для *recorder consort*, охватывает, наряду с танцевальными пьесами, «характеристические» (с названиями) миниатюры, *Ayre*, *In nomine* и фантазии<sup>17</sup>. Музыкально-стилевые отличия инструментальных композиций для разных видов консорта заключены в особенностях их фактурной организации, принципах ансамблировки голосов и характере музыкального тематизма. Оставив в стороне проблемные аспекты, требующие более глубокого погружения в специфику инструментального стиля консортных композиций, отметим, что в полифоническом сплетении функционально равноправных голосов монохромного ансамбля виол согласовано, подобно сложному плотному орнаменту, множество индивидуальностей. При этом тихое и мягкое звучание виольного консорта, звучащего по обыкновению в ситуации частного музицирования, как будто окутано ореолом аристократической гуманистической беседы. Композициям для смешанного состава, наоборот, присущи опора на гармонические принципы, функциональное противопоставление аккомпанирующих и мелодических орнаментирующих инструментов, колористические антифонные переключки, выявляющие качества концертного стиля.

Несмотря на различие судеб перечисленных видов инструментального консорта, сыгравших свою немаловажную роль в развитии инструментальной полифонии и остро актуального для Нового времени *stile concertante* («концертный стиль») — с одной стороны, и отразивших

*and Lamentations of a sorrowfull Soule* («Слезы и стенания опечаленной души», 1614).

<sup>17</sup> Отсутствие в XVI в. жестко фиксированных тембровых составов приводило к всевозможным исполнительским метаморфозам с альтернативными заменами инструментов и, соответственно, к жанровым пересечениям в репертуаре инструментальной музыки. Так или иначе, многочисленные консортные фантазии английских мастеров непременно связывались со звучанием ансамбля виол.

тонкие внемузыкальные ассоциации, порожденные спецификой гуманистической культуры, — с другой, все они являют важную веху в истории ансамблевого музицирования и вносят дополнительные оттенки в воссоздание звукового облика ренессансной Англии.

### Список источников

1. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / [пер. с нем. С.В. Грохотов]. Москва : Классика-XXI, 2015. 277 с.
2. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001 (CD-ROM).
3. Караваева Е.Э. Внешняя политика и репрезентация королевской власти в эпоху Генриха VIII : 1509—1547 гг. : дис. ... канд. ист. наук. Москва : Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2014. 323 с.
4. Edwards W. Introduction // *Musica Britannica*. V. 40 : Music for mixed consort. London, 1955. P. XIII-XV.
5. Lasocki D. The Recorder Consort at the English Court 1540—1673 [Электронный ресурс]. URL: <http://music.instantharmony.net/AR-08-84.pdf> (дата обращения: 28.02.2019).
6. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Классика-XXI, 2004. 400 с.
7. Поспелова Р.Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2009. 711 с.
8. *The Cipher for Viola da Gamba and Lute* [Электронный ресурс]. URL: [http://www.thecipher.com/viola\\_da\\_gamba\\_cipher.html](http://www.thecipher.com/viola_da_gamba_cipher.html) (дата обращения: 28.02.2019).
9. Woodfield I. *The Early History of the Viol*. Cambridge University Press, 1988. 284 p.
10. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / сост. текстов и общая вступ. статья В.П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
11. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общая вступ. статья В.П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. 574 с.
12. Castiglione B. *Il Libro del Cortegiano* [Электронный ресурс]. URL: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_4/t84.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t84.pdf) (дата обращения: 28.02.2019).
13. Уилер Дж. Жены Генриха VIII / [пер. с англ. В. Левина]. Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. 92 с.
14. Redford J. *The Play of Wit and Science* / Ed. by Ben Byram-Wigfield [Электронный ресурс]. URL: <http://ancientgroove.co.uk/books/PlayofWit.pdf> (дата обращения: 28.02.2019).
15. Fleming M. Unpacking the «Chest of Viols» [Электронный ресурс] // *The Journal of the Viola da Gamba Society*, 2000. Vol. 28. P. 3—19. URL: <http://vdgs.org.uk/chelys/28chelys.pdf> (дата обращения: 25.05.2019).
16. Rastall R. Spatial effects in English instrumental consort music, c. 1560—1605 // *Early music*. 1997. Vol. 25. № 2. P. 269—288.
17. Музыкальные инструменты: энциклопедия. Москва : Дека-ВС, 2008. 786 с.
18. Дуда Н. Музыкальная теория и практика в учебных руководствах Англии XVII века // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону. 2015. № 2 (19). С. 70—75.
19. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. Москва : Молодая гвардия, 2012. 306 с.
20. *The Honorable Entertainment given to the Queenes Majrctie in Progresse, at Elvetham in Hampshire, by the right Honorable the Earle of Hertford*. London, 1591 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bl.uk/collection-items/an-entertainment-for-elizabeth-i-at-elvetham-1591> (дата обращения: 28.02.2019).

## On the History of Early Musical Groups: Instrumental Consorts in England at the Turn of the 16th—17th Centuries

**Tatiana V. Smirnova**

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 31, Sovetskaya Str., Novosibirsk, 630099, Russia  
ORCID 0000-0002-1051-1539; SPIN 3955-9228  
E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

**Abstract.** *Appealing to the stated topic is relevant because of the desire to concretize the knowledge of little-known in Russian musicology instrumental consorts (musical groups), as well as to expand the existing understanding of the court culture of Renaissance England and its musical and sound appearance. The main center of English consorts development was the Royal court of the Tudors – Henry VIII and his daughter Elizabeth I. Their heyday was at the peak of the “Golden Age” of English culture. Based on the results of scientific research by Western scientists and visual and verbal sources available for study, the article outlines the milestones in the history of the main types of instrumental consort in England – the whole consort, consisting of instruments of the same family, and the broken consort, today often identified with the mixed consort, which connects heterogeneous instruments. The article notes that the early history of the recorder consort in England was closely connected with creative activities of the family of Venetian musicians Bassano. Extremely popular in musical circles of England, the consort of viol was originally formed thanks to Flemish and, somewhat later, Italian musicians. As for the mixed consort, which united performers of the viols da gamba and da braccio, lute, bandore, cistre and recorder, it started to be called “English” because of the stable combination of certain musical instruments. Analysis of consort music anthologies of the 16th–17th centuries made it possible to identify individual genre and musical-style reference points in musical groups’ repertoire, in which musicians improved the principles of instrumental polyphony and the stile concertante, topical in the Modern Period.*

**Key words:** English music of the 16th–17th centuries, Tudors, court culture, consort, ancient musical instruments, musical art.

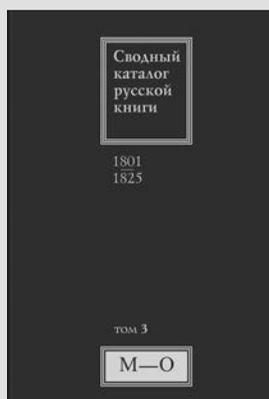
**Citation:** Smirnova T.V. On the History of Early Musical Groups: Instrumental Consorts in England at the Turn of the 16th–17th Centuries, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 494–503. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-494-503.

### References

1. Harnoncourt N. *Moi sovremenniki Bakh, Motsart, Monteverdi* [The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach, and Mozart]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2015, 277 p.
2. Sadie S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001 (CD-ROM).
3. Karavaeva E.E. *Vneshnyaya politika i reprezentatsiya korolevskoi vlasti v epokhu Genrikha VIII: 1509–1547 gg.* [External Policy and Representation of Royal Power in the Era of Henry VIII: 1509–1547], cand. hist. sci. diss. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Universitet im. M.V. Lomonosova Publ., 2014, 323 p.
4. Edwards W. Introduction, *Musica Britannica. V. 40: Music for Mixed Consort*. London, 1955, pp. XIII–XV.
5. Lasocki D. *The Recorder Consort at the English Court 1540–1673*. Available at: <http://music.instantharmony.net/AR-08-84.pdf> (accessed 28.02.2019).
6. Saponov M.A. *Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoi Evropy* [The Minstrels. A Book about the Music of Medieval Europe]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2004, 400 p.
7. Pospelova R.L. *Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa* [Treatises on Music by Johannes Tinctoris]. Moscow, 2009, 711 p.
8. *The Cipher for Viola da Gamba and Lute*. Available at: [http://www.thecipher.com/viola\\_da\\_gamba\\_cipher.html](http://www.thecipher.com/viola_da_gamba_cipher.html) (accessed 28.02.2019).
9. Woodfield I. *The Early History of the Viol*, Cambridge University Press Publ., 1988, 284 p.
10. Shestakov V.P. (ed.) *Muzykal'naya estetika Zapadnoi Evropy XVII–XVIII vekov* [Musical Aesthetics of Western Europe of the 17th-18th Centuries]. Moscow, Muzyka Publ., 1971, 688 p.
11. Shestakov V.P. (ed.) *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeiskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical

- Aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Muzyka Publ., 1966, 574 p.
12. Castiglione B. *Il Libro del Cortegiano*. Available at: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_4/t84.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t84.pdf) (accessed 28.02.2019).
  13. Wheeler J. *Henry VIII's Wives*. Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2014, 92 p. (in Russ.).
  14. Redford J. *The Play of Wit and Science*. Available at: <http://ancientgroove.co.uk/books/PlayofWit.pdf> (accessed 28.02.2019).
  15. Fleming M. Unpacking the “Chest of Viols”, *The Journal of the Viola da Gamba Society*, 2000, vol. 28, pp. 3–19. Available at: <http://vdgs.org.uk/chelys/28chelys.pdf> (accessed 25.05.2019).
  16. Rastall R. Spatial Effects in English Instrumental Consort Music, c. 1560–1605, *Early Music*, 1997, vol. 25, no. 2, pp. 269–288.
  17. *Muzykal'nye instrumenty: entsiklopediya* [Musical Instruments: encyclopedia]. Moscow, Deka-BC Publ., 2008, 786 p.
  18. Duda N. Music Theory and Practice in Music Manuals of the 18th Century England, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. Rostov-on-Don, 2015, no. 2 (19), pp. 70–75 (in Russ.).
  19. Dmitrieva O.V. *Elizaveta Tyudor* [Elizabeth Tudor]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2012, 306 p.
  20. *The Honorable Entertainment geven to the Queenes Majgstie in Progresse, at Elvetham in Hampshire, by the right Honorable the Earle of Hertford*. London, 1591. Available at: <https://www.bl.uk/collection-items/an-entertainment-for-elizabeth-i-at-elvetham-1591> (accessed 28.02.2019).

## НОВИНКА



**Сводный каталог русской книги. 1801—1825. Т. 3. М — О** / Российская гос. б-ка ; [сост.: И. В. Барке и др.]. 2-е изд. Москва : Пашков дом, 2019. 379, [2] с. : ил.

Третий том «Сводного каталога русской книги. 1801—1825» содержит около 1600 описаний изданий на буквы М — О. Каталог — совместный проект семи крупнейших и старейших библиотек Москвы и Санкт-Петербурга. В нем описаны книги на русском языке, изданные на территории России и за рубежом (например издания военно-походных типографий). Среди них много физически редких изданий, в том числе и не учтенных в библиографии. Библиографические описания дополнены обширными примечаниями, которые учитывают более 30 позиций, в совокупности раскрывающих состав и культурно-историческую ценность каждого издания, определяющих круг лиц, участвовавших в его подготовке.

Владельческие признаки экземпляров указываются выборочно: отмечаются автографы авторов, переводчиков, издателей и других лиц, причастных к изданию. Приводятся также сведения о цензурных и корректурных экземплярах.

Том оснащен указателями: географическим, именным, указателем заглавий произведений. Иллюстрации к тому воспроизводят титульные листы, гравюры, отдельные страницы самых значимых из представленных в Каталоге книг.

В приложении к тому помещены описания изданий на буквы А — Л, выявленные за годы, прошедшие с момента публикации первого и второго томов «Сводного каталога русской книги. 1801—1825» (2000, 2007).

Каталог позволяет по-новому взглянуть на развитие отечественного книжного дела первой четверти XIX в. Представляет интерес для специалистов по истории книги, библиографов, библиофилов и антикваров, для всех, кому дороги русская культура, история, литература.

### Справки и заказ изданий:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5  
Российская государственная библиотека,  
Издательство «Пашков дом»,  
отдел книжных изданий

+7 (495) 697-37-31  
+7 (499) 557-04-70, доб. 25-72  
Pashkov\_Dom.Book@rsl.ru  
[http://store.rsl.ru/service/pashkov\\_dom](http://store.rsl.ru/service/pashkov_dom)

Т.Я. БРИСКМАН

# ИСТОРИЯ РУМЯНЦЕВСКОГО МУЗЕЯ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ МЕМУАРНЫХ ИСТОЧНИКАХ

---

---

**Татьяна Яковлевна Брискман,**

Российская государственная библиотека,  
научно-исследовательский отдел библиографии,  
главный библиограф  
Воздвиженка ул., д. 3/5,  
Москва, 119019, Россия

ORCID 0000-0029025-4527; SPIN 9811-7799

E-mail: BriskmanTY@rsl.ru

---

---

**Реферат.** В статье дан аналитический обзор мемуаров об истории Московского публичного и Румянцевского музея (ныне Российская государственная библиотека), начало которому было положено собраниями графа Н.П. Румянцева. Рассматриваются воспоминания о Румянцевском музее со времени основания в Санкт-Петербурге в 1828 г., его переводе в Москву, деятельности Московского публичного и Румянцевского музеев с 1862 до 1917 года. Отмечена роль мемуарной литературы для изучения истории библиотечного дела. Дана характеристика источников, содержащих уникальную библиографическую информацию, в которых отражены публикации воспоминаний, дневников, писем о Румянцевском музее в Санкт-Петербурге и Москве. Представлена история перевода Румянцевского музея из Санкт-Петербурга в Москву: приведены фрагменты из воспоминаний В.В. Стасова и «Дневника» В.Ф. Одоевского об этом событии. Также представлены издания, посвященные руководителям Румянцевского

музея: аналитически раскрыты помещенные в них мемуары. Приведены отрывки из воспоминаний, дневников, писем, в которых отражены события и факты из истории образования и становления Румянцевского музея, роль отдельных личностей, внесших большой вклад в развитие Музея и его библиотеки. Представлена информация из воспоминаний, дневниковых записей читателей о посещении Румянцевской библиотеки, их вкладе в пополнение фондов. Даны также сведения о публикации воспоминаний потомков В.Д. Голицына, последнего директора Московского публичного и Румянцевского музеев и ставшего первым его советским директором. Раскрывается потенциал мемуарных материалов для дальнейшего исследования истории Румянцевского музея и его библиотеки, ее роли в истории культуры и духовной жизни русского общества.

**Ключевые слова:** история библиотечного дела, Московский публичный и Румянцевский музей, мемуарная литература, библиография мемуаров, документальные и библиографические источники, воспоминания, дневники, Н.П. Румянцев, В.Ф. Одоевский, В.В. Стасов, директора Румянцевского музея, Н.В. Исаков, В.Д. Голицын, Н.Ф. Федоров, читатели, В.И. Ленин, Л.Н. Толстой.

**Для цитирования:** Брискман Т.Я. История Румянцевского музея в отечественных мемуарных источниках // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 504–517. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-504-517.

**И**стории Румянцевского музея (ныне — Российская государственная библиотека, РГБ), которому в 2018 г. исполнилось 190 лет со времени основания, посвящена обширная научная литература, популярные издания. Его деятельность не раз становилась предметом рассмотрения в мемуарах, дневниках, письмах современников.

Мемуарная литература (воспоминания, дневники, а также письма) является одним из важнейших документальных источников, позволяющих проследить историю событий и явлений в жизни общества, роль отдельных людей в той или иной области деятельности. Она имеет важнейшее значение для всех, «интересующихся историей России, для изучения общественных явлений, различных событий в области науки, культуры и искусств» [1].

Мемуары — это необходимая составляющая для изучения истории библиотечного дела; их значение аргументированно обосновывается в статье И.Г. Гальпериной и Н.В. Горшковой «Библиотечное дело в мемуарной литературе (1917–2000 гг.)» [2, с. 551–552]. В подтверждение этого авторы приводят мнение историка академика А.О. Чубарьяна: «Жизнь всякого нового поколения и каждый новый этап любых реформ невозможны без использования прежних традиций... И в этом процессе весьма важны свидетельства тех, кто активно участвовал в прежней деятельности. В их воспоминаниях прошлое соединяется с настоящим, а сами авторы своей судьбой и своими оценками дают нам импульс к размышлениям, помогают лучше понять не только прошедшие годы, но и нынешние дни» [3]. Заведующий отделом рукописей РГБ В.Ф. Молчанов, исследователь жизни и творчества великого государственного деятеля России, просветителя и мецената Николая Петровича Румянцева (1754–1826), приводит высказывание одного из современников Н.П. Румянцева, который удивительно точно написал: «Всякому приятно знать деяния великих людей, а тем более своих соотечественников. Примеры образуют великих...» [Цит. по: 4]. Проблемы значимости и изучения мемуаров освещаются во многих статьях [5–9].

Информация о публикациях воспоминаний отражена в библиографических источниках мемуарной литературы, библиографических указателях по истории библиотечного дела, биобиблиографических словарях и указателях. Прежде всего, это фундаментальный многотомный ретроспективный аннотированный библиографический указатель «История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях» с уникальным хронологическим охватом (с XV в. по март 1917 г.), подготовленный совместно коллективами нескольких крупных библиотек [10]. Это также «Указатель воспоминаний, дневников и путевых заметок XVIII–XIX вв. (из фондов отдела рукописей)» [11]. Ценным источником является биобиблиографический словарь «Сотрудники Российской государственной библиотеки» [12].

История создания Румянцевского музея в Санкт-Петербурге подробно рассматривается в книге Л.И. Сараскиной «Граф Н.П. Румянцев и его время» [13]. Государственный канцлер Н.П. Румянцев желал передать свою библиотеку, собрание рукописей и первопечатных книг, коллекции предметов искусства, нумизматическую и минералогическую коллекции русскому обществу. Но поскольку он не оставил письменного завещания, то его брат С.П. Румянцев, дипломат и государственный деятель, унаследовавший все имущество Н.П. Румянцева и знавший о намерениях брата, исполнил его волю. Вместе с коллекциями в дар был принесен особняк на Английской набережной для устройства музея. В.Ф. Молчанов приводит фрагменты из документальных источников о жизни и деятельности Н.П. Румянцева из фонда отдела рукописей РГБ [14]. Характеристика коллекций Н.П. Румянцева дается в статье Е.А. Ивановой [15].

Начало истории Румянцевского музея положено Указом «Об учреждении Румянцевского Музеума» и Высочайшим рескриптом, данным на имя министра народного просвещения «О приеме в ведомство Министерства народного просвещения Румянцевского Музеума, и о правилах, по коим заведение сие долженствует быть управляемо», подписанными 22 марта 1828 года [16].

В 1845 г. Музей перешел из ведомства Министерства народного просвещения в управ-

ление директора Императорской публичной библиотеки. С 12 июля 1846 г. по 1 августа 1861 г., практически до конца петербургского периода Румянцевского музея, обязанности директора Музея исполнял князь В.Ф. Одоевский, литератор, музыкант, просветитель, который был помощником директора Библиотеки. Деятельность В.Ф. Одоевского в должности директора Музея подробно рассматривается в книге О.Д. Голубевой [17]. Ему принадлежат большие заслуги в деле сохранения культурных ценностей Музея, упорядочении и совершенствовании его деятельности. Но, несмотря на все усилия, Музей находился в тяжелом материальном положении. Знаменитый общественный деятель, музыкальный критик В.В. Стасов в воспоминаниях описывает его бедственное положение, запущенное состояние экспонатов из коллекций: «В конце 1850-х годов мне случилось часто бывать в Румянцевском музее.... Печально глядели, местами, трофеи из прежней великой деятельности графа Румянцева... привезенные из кругосветных путешествий, снаряженных Румянцевым на его собственный счет... Маленькая читальная зала, помещавшаяся в одном из углов бывшей квартиры графа Румянцева, заключала всего несколько столов... В комнате этой, как и во всех других в доме, полы скрипели и корбились, было холодно и тоскливо.... » [18, стб. 1688–1689].

Об отношении В.Ф. Одоевского к делам Румянцевского музея, предпринимаемым им мерам для обустройства и сохранения коллекций свидетельствуют записи в «Дневнике»: «С 1846 г. я истоощаю тщетно мое красноречие изустное и письменное о мерах для сохранения Музеума...» [17, с. 151]. В октябре 1857 г. он отмечал: «Чем больше смотрю я на мой бедный Музеум, тем больше горе меня берет. Не может он оставаться в настоящем положении; надобно из него выйти во что бы то ни стало» [17, с. 151]. В поисках выхода из этого положения В.Ф. Одоевский как один из вариантов предложил продать здания Музея в Санкт-Петербурге и на вырученные деньги купить дом в Москве и перевести туда все коллекции. История перевода Румянцевского музея из Санкт-Петербурга в Москву рассмотрена в статье Л.И. Илларионовой «К вопросу о переезде коллекции

Н.П. Румянцева из Санкт-Петербурга в Москву» [19].

Намерение перевести Румянцевский музей в Москву вызвало протест со стороны известных ученых Санкт-Петербурга. История борьбы за сохранение музея в Санкт-Петербурге, возглавленной В.В. Стасовым, подробно излагается в его воспоминаниях [18, стб. 1691–1712]. Под руководством В.В. Стасова был составлен протест против перевода Музея в Москву для обнародования в газете «С.-Петербургские ведомости». В нем отмечалось значение собрания рукописей Румянцевского музея — «...незаменимых... единственных в своем роде», а переезд характеризовался как «нарушение прав Петербурга на один из его лучших исторических памятников...» [18, стб. 1692]. Протест был подписан выдающимися петербургскими учеными, исследователями русской истории, среди которых: А. Востоков, Н. Булич, Н. Благовещенский, А. Вицын, К. Кавелин, Н. Костомаров, В. Ламанский, П. Пекарский, А. Пыпин, И. Срезневский, В. Стасов, М. Сухомлинов. Публикацию протеста запретил Петербургский цензурный комитет.

В.В. Стасов составил записку великому князю Константину Николаевичу для слушания вопроса о переводе Музея в Москву в Комитете министров, текст которой приведен в воспоминаниях [18, стб. 1693–1697]. В ней говорится об отношении к переводу Музея в Москву директора Императорской публичной библиотеки барона М.А. Корфа и князя В.Ф. Одоевского, о роли попечителя Московского учебного округа генерал-адъютанта Н.В. Исакова, поддержавшего переезд Румянцевского музея в Москву и ставшего первым директором Московского публичного и Румянцевского музеев в 1862 году. В Постановлении Комитета министров от 23 мая 1861 г. подчеркивается, что «перевод Румянцевского музеума в Москву... в совокупности с предложением об учреждении... публичной библиотеки и музеума, в которых ощущается в Москве столь настоятельная надобность, представляется делом удобным и вполне соответствующим цели завещателя, выраженной в сделавшейся исторической фронтовой надписи...» [20]. На фронте дома Н.П. Румянцева на Английской набережной в Санкт-Петербурге была надпись:

«ОТ ГОСУДАРСТВЕННОГО КАНЦЛЕРА ГРАФА РУМЯНЦЕВА НА БЛАГОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ». Впоследствии мраморная доска с этой надписью украшала Дом Пашкова. 22 июня 1861 г. В.Ф. Одоевский в «Дневнике» отметил: «Мое главное дело сделано — Музеум обезопасен от верной и неминуемой гибели» [21, с. 136].

1 июля (19 июня по ст. ст.) 1862 г., день утверждения «Положения о Московском публичном музее и Румянцевском музее» императором Александром II, стал датой основания первого публичного музея Москвы и первой публичной общедоступной библиотеки Москвы в Доме Пашкова. Название это менялось несколько раз (смотри об этом в статье Л.М. Коваль) [22].

Безусловно, образование Румянцевского музея и его библиотеки — одно из важнейших явлений в истории библиотечного дела и культуры России в целом. Отражение этой темы в мемуарах можно условно разделить на воспоминания тех и о тех, кто работал в Румянцевском музее, и воспоминания читателей.

В различные периоды в Библиотеке трудились выдающиеся люди своего времени. «И такие люди были украшением Румянцевского музея недавно, на нашей памяти...» [23, с. 668]. Информация о них наиболее полно представлена в биобиблиографическом словаре «Сотрудники Российской государственной библиотеки» [12]. Прежде всего надо вспомнить тех, кто руководил Румянцевским музеем и его Библиотекой. Первым возглавил музей попечитель Московского учебного округа генерал-адъютант Николай Васильевич Исаков (1821—1891), он был директором с 1862 по 1864 год. Его сменил на посту новый попечитель Московского учебного округа генерал-лейтенант Дмитрий Сергеевич Левшин (1801—1871), с 1864 по 1867 год. Затем с 1867 г. по 1896 г. директором был Василий Андреевич Дашков (1819—1896), подаривший Музею этнографическую коллекцию (Дашковский этнографический музей). Ученый-археолог, археограф, исследователь древнерусской литературы, член Археографической комиссии Михаил Алексеевич Веневитинов (1844—1901) возглавлял Музеи с 1896 по 1901 год. Его преемником на посту директора в 1901—1910 гг. стал

Иван Владимирович Цветаев (1847—1913), основатель Музея изящных искусств на Волхонке, отец поэта Марины Цветаевой. Последним дореволюционным директором и первым советским стал князь Василий Дмитриевич Голицын (1857—1926), с 1910 по 1921 год. В этом же году он был арестован на основании ордера Чрезвычайной комиссии, но затем отпущен и назначен заведующим художественным отделом Музея. Князь В.Д. Голицын стал основателем «Общества друзей Румянцевского музея». Деятельности директоров Румянцевского музея посвящена статья Л.М. Коваль «Господин директор...» [24].

В издательстве Российской государственной библиотеки «Пашков дом» вышла серия книг Л.М. Коваль о директорах Московского публичного и Румянцевского музеев: «Н.В. Исаков — основатель и директор первого публичного музея Москвы» [25]; «В.А. Дашков. Тридцать лет во главе Московского публичного и Румянцевского музеев» [26]; «М.А. Веневитинов. Ученый, подвижник, директор» [27]; «И.В. Цветаев — директор Музеев, Московского публичного и Румянцевского» [28]; «Князь Василий Дмитриевич Голицын и Румянцевский музей» [29]; «Первый советский директор Румянцевского музея князь В.Д. Голицын» [30]; «На благо просвещение: из истории Российской государственной библиотеки» [31]. В этом сборнике помещены прекрасные портреты всех директоров. Автор, историограф РГБ, основатель и заведующий Музеем истории Библиотеки Людмила Михайловна Коваль раскрывает биографии, роль директоров в становлении и развитии Румянцевского музея. Описывая значение их деятельности для культурной жизни России, она использует не только опубликованные ранее источники, но вводит в научный оборот огромный массив неизвестных ранее документов из Архива РГБ; материалов, хранящихся в фонде отдела рукописей РГБ, отдела письменных источников Государственного исторического музея; приводит отрывки из воспоминаний, дневников, писем. Отметим некоторые из мемуаров.

В биографии Н.В. Исакова приводится фрагмент из воспоминаний В.В. Стасова, подчеркивающий роль Исакова в переводе Румянцевского музея в Москву, считавшего «одной

из главных задач своих — создать в Москве публичную библиотеку наподобие петербургской, приводившей его тогда в восторг, как вообще и все русское общество...» [18, стб. 1701].

В книге о В.А. Дашкове, руководившем Музеями в течение 30 лет, опубликованы отрывки из его писем министру народного просвещения Д.А. Толстому о необходимости увеличения количества мест в читальном зале Библиотеки Музеев, в Архиве РГБ и фонде отдела рукописей: «В среде московской читающей публики и в частности в кругу посетителей читальной залы Московского публичного и Румянцевского музеев давно уже чувствуется настоятельная потребность с одной стороны в увеличении помещения упомянутой залы, с другой — в открытии ее для вечерних занятий» [26, с. 79].

Очень интересно прослеживаются исторические связи Румянцевского музея с современной РГБ в книге о М.А. Веневитинове [27]. Научный сотрудник РГБ, доктор педагогических наук Н.Е. Добрынина, происходящая из рода Станкевичей, в процессе работы над книгой об истории рода рассказывает о воспоминаниях своего деда А.И. Станкевича, известного историка и библиографа, о М.А. Веневитинове [27, с. 14–15], которых связывал род занятий, общие интересы, круг общения, встречи на заседаниях Императорского Археологического общества, членами которого они были.

В книге об И.В. Цветаеве, который был директором Румянцевского музея в первое десятилетие XX в. до создания им Музея изящных искусств, приведены воспоминания Ю.В. Готье [28, с. 35–37], описывающие черты его характера и стиль работы. В этой же книге помещен фрагмент неопубликованных воспоминаний о своем отце его дочери от первого брака В.И. Цветаевой, хранящихся в Музее истории Библиотеки, в котором описан распорядок рабочего дня И.В. Цветаева [28, с. 42–43, 54]. В воспоминаниях книговеда Н.Н. Ильина, поступившего на работу в Румянцевский музей в 1911 г., описан инцидент о порче книг в читальном зале Румянцевского музея летом 1909 г., произошедший с поэтом-символистом Эллисом (Л.Л. Кобылинский) [32, с. 7]. В комментариях приводятся отрывки из писем поэта А. Белого, связавшего этот случай с отставкой И.В. Цветаева с поста директора Румянцев-

ского музея в 1910 году [32, с. 21–22]. Авторы примечаний к публикации воспоминаний Н.Н. Ильина О.В. Андреева и Л.И. Куглюковская приводят более достоверную, на их взгляд, версию увольнения И.В. Цветаева, связанную с кражей гравюр [33, с. 6–7, 22]. Н.Н. Ильин рассказывает о работе читального зала Музея, порядке выдачи книг [32, с. 7].

Две книги посвящены Василию Дмитриевичу Голицыну, который был последним директором Московского публичного и Румянцевского музеев и первым советским директором Румянцевского музея после Октябрьской революции. Первая из них вышла в 2007 г. к 150-летию В.Д. Голицына [29]. Книга основана на материалах из фонда отдела рукописей, архива РГБ, фонда Музея истории Библиотеки, отдела рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; документах из семейных архивов потомков князя В.Д. Голицына — дочери З.В. Араповой, внучки Н.М. Тихомировой и правнучки Д.Я. Берниковой; выдержках из дневника сотрудника Румянцевского музея Ю.В. Готье [29, с. 9]. Мемуарные свидетельства показывают В.Д. Голицына как руководителя Румянцевского музея, характеризуют его общественную деятельность. Во время Первой мировой войны В.Д. Голицын, будучи директором Музея, организовал санитарный отряд Румянцевского музея и, возглавив его, отправился в составе военно-санитарного поезда императрицы Александры Федоровны для оказания помощи раненым. Эти события описаны в дневнике дочери В.Д. Голицына З.В. Араповой [29, с. 147]. Во второй книге, посвященной В.Д. Голицыну, рассказывается о судьбе его потомков. В ней впервые опубликованы воспоминания его сына Николая Васильевича Голицына «Жизнь наша была совершенно простая и поэтому очень счастливая» [30, с. 73–120]; отрывки из писем и воспоминаний дочери Н.В. Голицына Прасковьи Николаевны Деревицкой «Большевики или великие князья?» [30, с. 121–152]; отрывки из воспоминаний внучки В.Д. Голицына Нины Михайловны Тихомировой «Блаженны чистые сердцем», с которой Л.М. Коваль лично знакома [30, с. 153–165].

Первым библиотекарем Румянцевского музея, который стал помощником Н.В. Исакова

в создании Библиотеки, был Евгений Федорович Корш (1810–1897), прослуживший со времени его основания в 1862 г. по 1893 год. В числе его заслуг отмечается систематизация и приведение библиотеки Румянцевского музея «в образцовый порядок...». В некрологе на смерть Е.Ф. Корша писалось: «...он был настолько выдающимся библиотекарем, что к его голосу прислушивались заведующие всех других европейских библиотек» [31, с. 75].

В 1862 г. в Румянцевский музей по рекомендации историка литературы академика Петербургской академии наук Ф.И. Буслаева пришел археограф Алексей Егорович Викторов (1827–1883). Он стал хранителем отделения рукописей и старопечатных книг и прослужил здесь до конца жизни (см. о нем: [23, с. 162–165]). А.Е. Викторов в 1872 г. разработал «Материалы для проекта нового устава и штата Московского публичного и Румянцевского музеев». Ф.И. Буслаев вспоминает о знакомстве с А.Е. Викторовым, произошедшем в Синодальной библиотеке, его деятельности в Румянцевском музее, профессиональной помощи в работе с рукописями и старопечатными книгами, долгих дружеских отношениях [34]. Сам А.Е. Викторов писал о Ф.И. Буслаеве: «Я всегда чтил его, чту и буду чтить как истинного своего воспитателя, учителя и руководителя» [35, с. 20]. О деятельности А.Е. Викторова по увеличению собрания рукописей Румянцевского музея говорится в «Воспоминаниях об Алексее Егоровиче Викторове» Е.В. Барсова, исследователя древнерусской письменности, секретаря Московского общества истории и древностей российских [36, с. 3]. В журнале «Русская старина» помещен очерк об А.Е. Викторове по письмам и личным воспоминаниям историка литературы, деятельницы народного образования Е.С. Некрасовой [37], в котором говорится об участии Румянцевского музея в промышленно-мануфактурных выставках в Москве, показе на них памятников славянского книгопечатания. Раскрывается нравственный облик А.Е. Викторова, написано о его болезни и смерти. Материалам архива А.Е. Викторова в фонде Отдела рукописей РГБ посвящены публикации А.П. Толстякова [38] и Р.П. Маториной [39].

Воспоминания историка литературы В.И. Шенрока в журнале «Исторический

вестник» рассказывают об А.Е. Викторове и Н.Ф. Федорове [23]. Николай Федорович Федоров (1829–1903) служил в Румянцевском музее с 1874 по 1898 год. В.И. Шенрок пишет о его профессионализме, об атмосфере, царившей в Библиотеке: «Этого человека и его умную беседу, в которой всегда было много живой, самостоятельной мысли, высоко ценили замечательные умы: Ф.М. Достоевский, философ В.С. Соловьев и современный корифей литературы Л.Н. Толстой... Кто из частых посетителей Румянцевского музея в семидесятых и особенно восьмидесятых и девяностых годах не вспоминает о нем с задушевным чувством и искренней благодарностью... Все, кто сколько-нибудь серьезно работал в музее, всегда пользовались у Николая Федоровича радушным, приветливым приемом, и всем он охотно помогал своей огромной библиографической опытностью и выработанной постоянным упражнением библиографической сметкой... Постоянно бывало встречаешь в каталожной знакомые лица, точно это была одна большая семья» [23, с. 665]. Студент Московского университета С. Пинус в воспоминаниях о Библиотеке Румянцевского музея приводит случай с поиском необходимой ему книги с помощью Н.Ф. Федорова, отметив его «библиографическую память и книжную осведомленность» [40, с. 305]. Н.В. Огурцова в статье «Образ Н.Ф. Федорова — библиотекаря в воспоминаниях современников» ставит задачу «на примере профессиональной деятельности Н.Ф. Федорова показать идеальный образец служения библиотечной профессии с опорой на воспоминания лиц из его окружения» [41].

Антон Иеронимович Калишевский (1863–1925), библиограф, журналист, библиотекарь, литератор служил в Румянцевском музее в 1891–1908 годах. Он «был сведущим участливым советником каждого посетителя библиотеки» [12, с. 92]. В «Автобиографии» он пишет о своей службе библиотекарем в Румянцевском музее [42].

В 1910 г. на работу в Румянцевский музей поступил Николай Петрович Киселев (1884–1965), книговед, библиограф, палеограф. В записках отдела рукописей опубликованы его воспоминания о Румянцевском музее 1910–1917 гг., которые хранятся в фонде отдела ру-

копией РГБ (ОР РГБ. Ф. 128 (Н.П. Киселев) [43], и статья сотрудника отдела рукописей РГБ И.Т. Пяттвоевой об этих мемуарах [44]. С воспоминаниями Н.П. Киселев выступил перед работниками ГБЛ. В них «...есть интересные свидетельства об отношении к Московскому Публичному и Румянцевскому музеям русского правительства, видевшего в Библиотеке “очаг революционной заразы”» [44, с. 303], о людях, работавших в библиотеке, о порядке работы, положении научно-библиотечных и технических работников.

Славу и гордость российской культуры, первой публичной общедоступной библиотеки Москвы составляют ее читатели-москвичи — представители самых разных слоев общества: ученые, писатели, художники, преподаватели, общественные деятели, учащиеся средних и высших учебных заведений, а также приезжие из других регионов России. Они всегда получали квалифицированную помощь от библиотекарей. Среди них можно назвать Л.Н. Толстого, В.И. Ленина, В.О. Ключевского, Н.С. Тихонравова, В.Я. Брюсова, Д.И. Менделеева, А.Ф. Писемского, В.Е. Маковского, Ф.М. Достоевского и многих других. Их имена зафиксированы в книге записей читателей.

Студент Московского университета С. Пинус в воспоминаниях, относящихся к 1890-м гг., говорит о роли и значении Библиотеки Румянцевского музея, ее читателях, но наряду с уникальностью книжного собрания отмечает неудовлетворительное состояние обслуживания: «Важней университета для меня лично была Румянцевская библиотека с музеем. Это великолепное заморское здание, эта тишина книгохранилищ! Как восхищала эта возможность достать для прочтения все, что хочешь (почти)! Рядом сидит странный старик над документами в пергаментных перчатках; там барышня делает выписки; поодаль гимназист переводит Тита Ливия с подстрочником. Мне приходилось получать французские книги с выцветшей надписью: “Из библиотеки гр. Виельгорского”... Но при этом культурном богатстве какая некультурность! Какое запустение, нерадение, даже варварство! Книги вносят в читальный зал сторожа, изнемогая под их тяжестью, на руке; множество книг, журналов остаются без переплетов; контроль над посетителями слаб — ли-

сты, страницы, целые статьи незаметно вырезаются читателями. Вместо трех, не более, книг, полагающихся по уставу выдачи, можно было получать хоть десять... Книги, сданные посетителями, сваливались в особой комнате в огромную кучу, и потом уже разбирались и ставились на место... Каталогов для публики почти не было, читальный зал был настолько мал, что студенты, ученые, курсистки порой теснились на окнах, в проходах, даже читали стоя. Не находилось средств у Москвы ни на переплеты всех книг, ни на составление каталогов... ни на расширение читальной залы, — не было достаточно средств на рациональное упорядочение этого огромного дела... По временам Румянцевская библиотека обращается к обществу с настоящими воплями о помощи» [40, с. 303–305]. С. Пинус рассказывает также о художественных сокровищах Румянцевского музея [40, с. 305–306].

Один из известных читателей Румянцевской библиотеки — В.И. Ленин. В книге записей читателей 1893 г. сохранилась «собственноручная запись... скромного помощника присяжного поверенного, Владимира Ильича Ульянова» [45, с. 109]. В феврале 1897 г. он останавливался в Москве на несколько дней по пути в ссылку в Сибирь. Как вспоминает его сестра А.И. Ульянова-Елизарова, «он три раза побывал в читальном зале Румянцевского музея, чем поверг в недоумение одного молодого студента Яковлева, который забежал повидать его перед отъездом в трехлетнюю ссылку» [46, с. 79]. В письме сестре М.И. Ульяновой от 10 (22) марта 1897 г. В.И. Ленин сообщает: «Предложением твоим насчет выписок в Румянцевской библиотеке я, наверное, воспользуюсь» [47, с. 219]. А в письме М.А. и М.И. Ульяновым от 18 (30) мая 1897 г. он «благодарит сестру за присланные выписки из книг Библиотеки Румянцевского музея...» [47, с. 380].

В статье сотрудника Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина Е.В. Козловой «Виднейшие читатели Библиотеки на протяжении ее истории» из юбилейного сборника, изданного во время Великой Отечественной войны к 80-летию Библиотеки, приведено много фрагментов из воспоминаний, дневниковых записей, писем читателей [45]. В этой публикации автор приводит отрывок из вос-

поминаний профессора М.И. Соколова об историке литературы академике Н.С. Тихонравове, который был постоянным посетителем Библиотеки и отдела рукописей Румянцевского музея [45, с. 115–116]. Он работал над рукописными и книжными фондами Румянцевского музея: вместе с хранителем рукописей А.Е. Викторовым подготовил к изданию рукопись XVI в. «Стоглав» из фонда, работал над составлением сборника «Русские драматические произведения 1672–1725 годов», изучал рукописи Н.В. Гоголя, о чем также идет речь в воспоминаниях М.И. Соколова [45, с. 117]. Далее Е.В. Козлова отмечает работу историка В.О. Ключевского, посещавшего читальный зал отдела рукописей Библиотеки в 1870–1900-е годы [45, с. 118]. Говоря о подготовке В.Я. Брюсовым издания сочинений А.С. Пушкина, Е.В. Козлова приводит высказывания самого писателя о работе над рукописями в Московском Румянцевском музее [45, с. 120].

Особое место Е.В. Козлова отводит Л.Н. Толстому, который был читателем Библиотеки Румянцевского музея в течение 40 лет, до конца жизни. В 1897 г. Л.Н. Толстой вместе с женой передал в Румянцевский музей на хранение свои рукописи; затем в 1902 г. С.А. Толстая забрала их и передала в отдел рукописей Исторического музея. В 1912–1913 гг. они были возвращены в Румянцевский музей. В публикации Е.В. Козловой приведены многочисленные выписки из писем Л.Н. Толстого к жене С.А. Толстой [45, с. 110–111], к Н.Н. Ге (сыну), В.Г. Черткову [45, с. 112] о работе в Румянцевском музее.

Л.Н. Толстому — читателю Румянцевской библиотеки посвящена статья Л.М. Коваль к 190-летию со дня рождения писателя [48]. Интересно отметить, что юбилей Л.Н. Толстого совпадает с юбилеем образования Румянцевского музея. В статье приведена расписка директора Музея В.А. Дашкова от 3 марта 1892 г., хранящаяся в архиве РГБ: «От ее сиятельства графини Софии Андреевны Толстой приняты мною находившиеся на хранении в отделении рукописей на неопределенное время одиннадцать картонов и папка, завязанные и запечатанные печатью графини, с собственноручными черновыми оригиналами произведений

графа Льва Николаевича Толстого» [48, с. 82]. Здесь же опубликованы выдержки из дневниковых записей С.А. Толстой, в которых отражена история создания Кабинета Л.Н. Толстого, передачи рукописного наследия и других материалов писателя в Румянцевский музей. Наиболее полно воспоминания С.А. Толстой представлены в ее «Дневниках», вышедших в «Серии литературных мемуаров» [49]. Л.М. Коваль говорит об отношении Л.Н. Толстого к библиотекарю Румянцевского музея Н.Ф. Федорову, с которым он был знаком: «...здесь он вел многочасовые беседы с легендарным дежурным при читальном зале Музеев, философом и “идеальным библиотекарем” Николаем Федоровичем Федоровым» [48, с. 79]. Л.Н. Толстой писал в дневнике: «пойду к Евгению Федоровичу» (библиотекарь Музеев Евгений Федорович Корш) или «пойду к Николаю Федоровичу» [48, с. 79]. В письме Л.Н. Толстого 1881 г. к В.И. Алексею, учителю своих сыновей, пишется о встречах с Н.Ф. Федоровым [45, с. 112]. О Л.Н. Толстом и Н.Ф. Федорове говорится в мемуарах историка, археографа, хранителя отделения рукописей Румянцевского музея Григория Петровича Георгиевского (1866–1948), работавшего в нем с 1890 по 1948 год [50, с. 46–47, 52–53]. В воспоминаниях историка М.К. Соколовского приводятся его негативные впечатления о Г.П. Георгиевском [51, с. 390]. В предисловии к ним отмечается необъективный характер этих воспоминаний [51, с. 387].

В заключение приведем фрагмент из «Записки о Румянцевском музее» его директора князя В.Д. Голицына, впервые опубликованной в 1911 г., в которой он отмечает значение Румянцевского музея для науки и культуры России: «Румянцевскому музею по всей справедливости принадлежит почетнейшее место в ряду просветительных учреждений нашей Первопрестольной столицы... он своею почти вековою службою отечественным наукам вполне оправдал то назначение, какое даровал ему первый его собиратель и владелец, граф Николай Петрович Румянцев... С того времени и по настоящее время он неизменно остается неисчерпаемым источником просвещения... всех русских образованных людей...» [31, с. 182].

### Список источников

1. *Зайончковский П.А.* Введение // История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях : аннот. указ. кн. и публ. в журн. / Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, Гос. публ. б-ка им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, Б-ка Акад. наук СССР, Науч. б-ка Моск. гос. ун-та, Гос. публ. ист. б-ка РСФСР. Москва : Книга, 1976. Т. 1. С. 4.
2. *Гальперина И.Г., Горшкова Н.В.* Библиотечное дело в мемуарной литературе (1917–2000 гг.) // Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки : сб. ст. = Role of libraries in information support of historical science : a collection of articles. Москва : Этерна, 2016. С. 551–556.
3. *Чубарьян А.О.* [Предисловие к воспоминаниям Н.И. Тюлиной] // Дома и на чужбине : записки библиотекаря со счастливой судьбой. Москва : Либерия, 1999. С. 5–8.
4. *Молчанов В.Ф.* Николай Петрович Румянцев в истории России / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2004. С. 15.
5. *Бушканец Л.Е.* Проблема достоверности литературных мемуаров и современные концепции нейрофизиологии памяти // Ученые записки Казанского ун-та. Гуманитарные науки. 2015. Т. 157. Кн. 2. С. 19–27.
6. *Галиуллина Д.М.* Проблема изучения мемуаров в отечественной исторической мысли // Ученые записки Казанского ун-та. Гуманитарные науки. 2006. Т. 148. Кн. 4. С. 36–45.
7. *Георгиева Н.Г.* Мемуары как феномен культуры и исторический источник // Вестник Рос. ун-та дружбы народов. Сер. «История России». 2012. № 1. С. 126–138.
8. *Тарасов К.К.* К обретению памяти: (краткий путеводитель по многотомному изданию «История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях») // Письменная культура: Источниковедческие аспекты истории книги : сб. статей. Москва : Рос. гос. б-ка, 1998. С. 227–248.
9. *Тартаковский А.Г.* Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 35–54.
10. История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях : аннот. указ. кн. и публ. в журн. / [науч. рук., ред. П.А. Зайончковского, А.Г. Тартаковского] ; Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, Б-ка Акад. наук СССР, Науч. б-ка им. А.М. Горького Моск. гос. ун-та им. М.В. Ломоносова, Гос. публ. ист. б-ка РСФСР, Гос. центр. театр. б-ка. — Москва, 1976–1989. — Т. 1–5.
11. Указатель воспоминаний, дневников и путевых заметок XVIII–XIX вв. : (из фондов отдела рукописей) / под ред. П.А. Зайончковского, Е.Н. Коншиной ; сост. : С.В. Житомирская [и др.] ; Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина. Москва, 1951. 224 с.
12. Сотрудники Российской государственной библиотеки : Московский публичный и Румянцевский музеи, 1862–1917 : биобиблиогр. словарь. / [сост.: Л.М. Коваль, А.В. Теплицкая ; науч. ред. В.А. Фокеев]. Москва : Пашков дом, 2003. 219 с.
13. *Сараскина Л.И.* Граф Н.П. Румянцев и его время. Москва : Наш дом — L'Age d'Homme, 2003. 168 с. (Культурное наследие России из собрания Российской государственной библиотеки).
14. *Молчанов В.Ф.* Архивные документы из фонда рукописей Российской государственной библиотеки о жизни и деятельности Н.П. Румянцева // Граф Н.П. Румянцев и его время / Л.И. Сараскина. Москва : Наш дом — L'Age d'Homme, 2003. С. 145–148.
15. *Иванова Е.А.* Собрание Румянцевского музея в Санкт-Петербурге // Румянцевские чтения — 2018 : Библиотеки и музеи как культурные и научные центры: историческая ретроспектива и взгляд в будущее : к 190-летию со времени основания Румянцев. музея : материалы Международ. науч.-практ. конф. (24–25 апр. 2018) : [в 3 ч.] / Рос. гос. б-ка, Библ. Ассамблея Евразии. Москва : Пашков дом, 2018. Ч. 1. С. 331–340.
16. Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2. Т. 3. Санкт-Петербург, 1830. С. 324–325.
17. *Голубева О.Д.* «Мое главное дело сделано» // В.Ф. Одоевский / О.Д. Голубева. Санкт-Петербург, 1995. Гл. VIII. С. 140–156. (Деятели Российской национальной библиотеки).
18. *Стасов В.С.* Румянцевский музей : история его перевода из Петербурга в Москву в 1860–1861 гг. // Собр. соч. : в 4 т. Москва, 1894. Т. 3. Стб. 1687–1712.
19. *Илларионова Л.И.* К вопросу о переезде коллекции Н.П. Румянцева из Санкт-Петербурга в Москву // Румянцевские чтения — 2018 : Библио-

- теки и музеи как культурные и научные центры: историческая ретроспектива и взгляд в будущее : к 190-летию со времени основания Румянцев. музея : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (24–25 апр. 2018) : [в 3 ч.] / Рос. гос. б-ка, Библ. Ассамблея Евразии. Москва : Пашков дом, 2018. Ч. 1. С. 366–370.
20. Полное собрание законов Российской империи (2-е) II. 36. № 37036.
  21. *Одоевский В.Ф.* Текущая хроника и особые происшествия : дневник // Лит. наследство. 1935. Т. 22/24. С. 79–308.
  22. *Коваль Л.М.* День рождения первой публичной библиотеки Москвы : (по материалам Архива Российской государственной библиотеки) // Фрагменты истории / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2015. С. 29–39.
  23. *Шенрок В.И.* Памяти Н.Ф. Федорова и А.Е. Викторова // Исторический вестник. 1904. № 2. С. 663–670.
  24. *Коваль Л.М.* «Господин директор...» // Фрагменты истории / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2015. С. 50–58.
  25. *Коваль Л.М.* Н.В. Исаков — основатель и директор первого публичного музея Москвы / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2008. 303 с.
  26. *Коваль Л.* В.А. Дашков. Тридцать лет во главе Московского публичного и Румянцевского музеев / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2009. 334 с.
  27. *Коваль Л.М.* М.А. Веневитинов. Ученый, подвижник, директор / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2010. 268 с.
  28. *Коваль Л.М.* И.В. Цветаев — директор Музеев, Московского публичного и Румянцевского / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2012. 352 с.
  29. *Коваль Л.М.* Князь Василий Дмитриевич Голицын и Румянцевский музей / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2007. 355 с.
  30. *Коваль Л.М.* Первый советский директор Румянцевского музея князь В.Д. Голицын = The first soviet director of the Rumyantsev museum prince V.D. Golitsyn / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2017. 244 с.
  31. *Коваль Л.М.* На благое просвещение : из истории Российской государственной библиотеки / Рос. гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2012. 497 с. На авантитуле: К 150-летию основания Московского публичного и Румянцевского музеев.
  32. *Ильин Н.Н.* Московский Публичный и Румянцевский музей // Книга в пространстве культуры. Москва, 2005. Вып. 1. С. 6–28.
  33. *Андреева О.В., Куглюковская Л.И.* Из истории Московского Румянцевского музея : (по воспоминаниям Н.Н. Ильина) // Книга в пространстве культуры. Москва, 2005. Вып. 1. С. 4–28.
  34. *Буслаев Ф.И.* Мои воспоминания. Москва : В.Г. фон-Бооль. 1897. С. 318–320.
  35. *Срезневский И.И.* Несколько припоминаний о научной деятельности А.Е. Викторова. Санкт-Петербург, 1881. [2], [23] с. (Приложение к 35 тому «Записок имп. Академии наук» ; № 5).
  36. *Барсов Е.В.* Воспоминания об Алексее Егоровиче Викторове : [речь на заседании Имп. О-ва истории и древностей рос.] // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1883. Кн. 3, отд. 5. С. 108–118.
  37. *Некрасова Е.С.* Алексей Егорович Викторов : очерк по письмам и лич. воспоминаниям // Рус. старина. 1884. Т. 43, № 8. С. 425–448.
  38. *Толстяков А.П.* Алексей Егорович Викторов // Федоровские чтения 1974: к 50-летию преобразования Румянцев. музея в Гос. б-ку СССР им. В.И. Ленина : сб. науч. тр. / Науч. совет по истории мировой культуры АН СССР, Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина. Москва, 1976. С. 61–70.
  39. *Маторина Р.П.* Архив А.Е. Викторова // Записки отдела рукописей Гос. б-ки СССР им. В.И. Ленина. 1954. Вып. 16. С. 78–97.
  40. *Пинус С.* Москва : (Штрихи из студенческих воспоминаний) // Москва и ее жизнь : [сборник] / сост. Р. Кумов. Санкт-Петербург : Жизнь для всех, 1914. С. 298–311.
  41. *Огурцова Н.В.* Образ Н.Ф. Федорова — библиотекаря в воспоминаниях современников // Православное наследие в культуре России: история, актуальность диалога : материалы Всерос. науч.-практ. конф. Десятый Славянский научный собор «Урал. Православие. Культура» / Челябин. гос. акад. культуры и искусств, Челябин. епархия Рус. православ. церкви. Челябинск, 2012. С. 436–440.
  42. *Калишевский А.И.* Автобиография // Русские ведомости. Москва, 1913. С. 79 (паг. 2-я).
  43. *Киселев Н.П.* Воспоминания о Р.М. 1910–1917 годов // Записки отдела рукописей / Рос. гос. б-ка. Москва, 2000. Вып. 51. С. 304–308.

44. *Пяттоева И.Т. Н.П. Киселев и его воспоминания о Румянцевском музее // Записки отдела рукописей / Рос. гос. б-ка. Москва, 2000. Вып. 51. С. 301–303.*
45. *Козлова Е.В. Виднейшие читатели Библиотеки на протяжении ее истории // Восемьдесят лет на службе науки и культуры нашей родины / под ред. Н.Н. Яковлева ; Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина. Москва, 1943. С. 106–122.*
46. *Ульянова-Елизарова А.И. Воспоминания об Ильиче. Москва : Партиздат, 1934. 152 с.*
47. *Ленин и библиотечное дело / [И.П. Кондаков (отв. ред.)] ; Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина. Москва : Книга, 1969. 406 с.*
48. *Коваль Л.М. Лев Николаевич Толстой. По страницам истории Российской государственной библиотеки // Книга. Исследования и материалы. 2017. Сб. 1/2 (110/111). С. 78–90.*
49. *Толстая С.А. Дневники : в 2 т. Москва : Худож. лит., 1978. (Серия литературных мемуаров). Т. 1: 1862–1900. 606 с. ; Т. 2: 1901–1910. 669 с.*
50. *Георгиевский Г.П. Л.Н. Толстой и Н.Ф. Федоров : (из личных воспоминаний) / вступ. ст. и примеч. Г.И. Довгалло и А.П. Чудакова // Четвертые Тыняновские чтения : тез. докл. и материалов для обсуждения. Рига, 1988. С. 46–66.*
51. *Соколовский М.К. Архивисты: воспоминания / публ. А.Д. Зайцева // Встречи с прошлым. Москва, 1984. Вып. 5. С. 387–390. (Из истории архивов).*

---

---

## The Rumyantsev Museum's History in Russian Memoir Sources

**Tatiana Ya. Briskman,**

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka Str.,  
Moscow, 119019, Russia  
ORCID 0000-0029025-4527; SPIN 9811-7799  
E-mail: BriskmanTY@rsl.ru

**Abstract.** *The article provides an analytical review of the memoirs on the history of the Moscow Public and Rumyantsev Museum (now the Russian State Library), which started with the collections of count N.P. Rumyantsev. The author considers the memories on the Rumyantsev Museum since its foundation in St. Petersburg in 1828, its transfer to Moscow, the activities of the Moscow Public and Rumyantsev museums from 1862 to 1917. The author notes the role of memoir literature for the study of the history of librarianship. The article gives description of the sources containing the unique bibliographic information, which reflects publications of memoirs, diaries, letters about the Rumyantsev Museum in St. Petersburg and Moscow. The article presents the history of the transfer of the Rumyantsev Museum from St. Petersburg to Moscow and gives fragments from the memoirs of V.V. Stasov and "Diary" of V.F. Odoevsky about this event. The author*

*also presents publications dedicated to the leaders of the Rumyantsev Museum and analytically discloses the memoirs placed in them. The article gives excerpts from memoirs, diaries, letters, which reflect the events and facts from the history of foundation and formation of the Rumyantsev Museum, the role of individuals who have made great contribution to the development of the Museum and its library. The author presents information from the memoirs, diary entries of readers about visiting the Rumyantsev library, their contribution to the accession of collections. The article also gives information about the publication of memoirs of the descendants of V.D. Golitsyn, the last Director of the Moscow Public and Rumyantsev Museums who became its first Soviet Director. The author reveals the potential of memoir materials for further research of the history of the Rumyantsev Museum and its library, its role in the history of culture and spiritual life of Russian society.*

**Key words:** history of librarianship, Moscow Public and Rumyantsev Museum, memoir literature, bibliography of memoirs, documentary and bibliographic sources, memoirs, diaries, N.P. Rumyantsev, V.F. Odoevsky, V.V. Stasov, Directors of the Rumyantsev Museum, N.V. Isakov, V.D. Golitsyn, N.F. Fedorov, readers, V.I. Lenin, L.N. Tolstoy.

**Citation:** Briskman T.Ya. The Rumyantsev Museum's History in Russian Memoir Sources, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 504–517. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-504-517.

## References

- Zayonchkovsky P.A. Introduction, *Istoriya dorevolyutsionnoi Rossii v dnevnikakh i vospominaniyakh: annot. ukaz. kn. i publ. v zhurn.* [The History of Pre-Revolutionary Russia in Diaries and Memoirs: annotated index of books and journal publications]. Moscow, Kniga Publ., 1976, vol. 1, p. 4 (in Russ.).
- Galperina I.G., Gorshkova N.V. Librarianship in Memoirs (1917–2000), *Rol' bibliotek v informatsionnom obespechenii istoricheskoi nauki: sb. st.* [Role of Libraries in Information Support of Historical Science: a collection of articles]. Moscow, Eterna Publ., 2016, pp. 551–556 (in Russ.).
- Chubaryan A.O. *Doma i na chuzhbine: zapiski bibliotekarya so schastlivoi sud'boi* [At Home and in Foreign Lands: Notes of a Librarian with a Fortunate Destiny]. Moscow, Libereya Publ., 1999, pp. 5–8.
- Molchanov V.F. *Nikolai Petrovich Rumyantsev v istorii Rossii* [Nikolai Petrovich Rumyantsev in the History of Russia]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2004, p. 15.
- Bushkanets L.E. Reliability of Literary Memoirs as a Problem and Modern Concepts of Neurophysiology of Memory, *Uchenye zapiski Kazanskogo un-ta. Gumanitarnye nauki* [Scientific Notes of the Kazan University. Humanities], 2015, vol. 157, book 2, pp. 19–27 (in Russ.).
- Galiullina D.M. On the Problem of Studying Memoirs in Russian Historical Science, *Uchenye zapiski Kazanskogo un-ta. Gumanitarnye nauki* [Scientific Notes of the Kazan University. Humanities], 2006, vol. 148, book 4, pp. 36–45 (in Russ.).
- Georgieva N.G. Memoirs as Cultural Phenomenon and Historical Source, *Vestnik Ros. un-ta družby narodov. Ser. "Istoriya Rossii"* [RUDN Journal of Russian History], 2012, no. 1, pp. 126–138 (in Russ.).
- Tarasov K.K. Towards the Acquisition of Memory: (A Short Guide to the Multi-Volume Publication "The History of Pre-Revolutionary Russia in Diaries and Memoirs"), *Pis'mennaya kul'tura: Istochnikovedcheskie aspekty istorii knigi: sb. statei* [Written Culture: Source Aspects of the Book History: collected articles]. Moscow, Rossiiskaya Gosudarstvennaya Biblioteka Publ., 1998, pp. 227–248 (in Russ.).
- Tartakovsky A.G. Memoiristics as a Cultural Phenomenon, *Voprosy literatury* [Literary Issues], 1999, no. 1, pp. 35–54 (in Russ.).
- Istoriya dorevolyutsionnoi Rossii v dnevnikakh i vospominaniyakh: annot. ukaz. kn. i publ. v zhurn.* [The History of Pre-Revolutionary Russia in Diaries and Memoirs: annotated index of books and journal publications]. Moscow, 1976–1989, vol. 1–5.
- Zayonchkovsky P.A., Konshina E.N., Zhitomirskaya S.V. (eds). *Ukazatel' vospominanii, dnevnikov i putevykh zametok XVIII–XIX vv.: (iz fondov otдела rukopisei)* [Index of Memoirs, Diaries and Travel Notes of the 18th–19th Centuries: (From the Manuscript Department Collection)]. Moscow, 1951, 224 p.
- Sotrudniki Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki: Moskovskii publichnyi i Rumyantsevskii muzei, 1862–1917: biobibliogr. slovar'* [Staff Members of the Russian State Library: Moscow Public and Rumyantsev Museums, 1862–1917: biobibliographical dictionary]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2003, 219 p.
- Saraskina L.I. *Graf N.P. Rumyantsev i ego vremya* [Count N.P. Rumyantsev and his Time]. Moscow, Nash Dom – L'Age d'Homme Publ., 2003, 168 p. (Kul'turnoe nasledie Rossii iz sobraniya Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki [Cultural Heritage of Russia from the Russian State Library]).
- Molchanov V.F. Archival Documents from the Manuscripts Collection of the Russian State Library about the Life and Work of N.P. Rumyantsev, *Graf N.P. Rumyantsev i ego vremya* [Count N.P. Rumyantsev and his Time]. Moscow, Nash Dom – L'Age d'Homme Publ., 2003, pp. 145–148 (in Russ.).
- Ivanova E.A. Collection of the Rumyantsev Museum in Saint Petersburg, *Rumyantsevskie chteniya – 2018: Biblioteki i muzei kak kul'turnye i nauchnye tsentry: istoricheskaya retrospektiva i vzglyad v budushchee: k 190-letiyu so vremenii osnovaniya Rumyantsev. muzeya: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (24–25 apr. 2018)* [Rumyantsev Readings – 2018: Libraries and Museums as Cultural and Scientific Centers: A Historical Retrospective and a Look into the Future: To the 190th Anniversary of the Foundation of the Rumyantsev Museum: Proceedings of the Int. Sci.-Pract. Conf. (April 24–25,

- 2018)]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2018, part 1, pp. 331–340 (in Russ.).
16. *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii. Sobranie 2. T. 3* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Collection 2. Volume 3]. St. Petersburg, 1830, pp. 324–325.
  17. Golubeva O.D. “My Main Work Is Done”, V.F. Odoevsky. St. Petersburg, 1995, Ch. VIII, pp. 140–156. (Deyateli Rossiiskoi natsional’noi biblioteki [Figures of the National Library of Russia]).
  18. Stasov V.S. Rumyantsev Museum: The History of its Transfer from St. Petersburg to Moscow in 1860–1861, *Sobr. soch.: v 4 t.* [Collected Works: in 4 volumes]. Moscow, 1894, vol. 3, column 1687–1712 (in Russ.).
  19. Illarionova L.I. On the Moving of the N.P. Rumyantsev Collection from St. Petersburg to Moscow, *Rumyantsevskie chteniya — 2018: Biblioteki i muzei kak kul’turnye i nauchnye tsentry: istoricheskaya retrospektiva i vzglyad v budushchee: k 190-letiyu so vremeni osnovaniya Rumyantsev. muzeya: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (24–25 apr. 2018)* [Rumyantsev Readings — 2018: Libraries and Museums as Cultural and Scientific Centers: A Historical Retrospective and a Look into the Future: To the 190th Anniversary of the Foundation of the Rumyantsev Museum: Proceedings of the Int. Sci.-Pract. Conf. (April 24–25, 2018)]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2018, part 1, pp. 366–370 (in Russ.).
  20. *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii (2-e) II* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire], 36. № 37036.
  21. Odoevsky V.F. Current Chronicle and Special Events: diary, *Lit. nasledstvo* [Literary Heritage], 1935, vol. 22/24, pp. 79–308 (in Russ.).
  22. Koval L.M. The Day of Birth of the First Public Library of Moscow: (Based on the Archive of the Russian State Library), *Fragmenty istorii* [Fragments of History]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2015, pp. 29–39 (in Russ.).
  23. Shenrok V.I. To the Memory of N.F. Fyodorov and A.E. Viktorov, *Istoricheskii vestnik* [History Herald], 1904, no. 2, pp. 663–670 (in Russ.).
  24. Koval L.M. “Mr. Director”, *Fragmenty istorii* [Fragments of History]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2015, pp. 50–58 (in Russ.).
  25. Koval L.M. N.V. Isakov — *osnovatel’ i direktor pervogo publichnogo muzeya Moskvy* [N.V. Isakov — the Founder and Director of the First Public Museum in Moscow]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2008, 303 p.
  26. Koval L. V.A. Dashkov. *Tridtsat’ let vo glave Moskovskogo publichnogo i Rumyantsevskogo muzeev* [V.A. Dashkov. Thirty Years Being in Charge of the Moscow Public and Rumyantsev Museums]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2009, 334 p.
  27. Koval L.M. M.A. Venevitinov. *Uchenyi, podvizhnik, direktor* [M.A. Venevitinov. A Scientist, Enthusiast, Director]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2010, 268 p.
  28. Koval L.M. I.V. Tsvetaev — *direktor Muzeev, Moskovskogo publichnogo i Rumyantsevskogo* [I.V. Tsvetaev — A Director of the Moscow Public and Rumyantsev Museums]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2012, 352 p.
  29. Koval L.M. *Knyaz’ Vasilii Dmitrievich Golitsyn i Rumyantsevskii muzei* [Prince Vasily Dmitryevich Golitsyn and the Rumyantsev Museum]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2007, 355 p.
  30. Koval L.M. *Pervyi sovetskii direktor Rumyantsevskogo muzeya knyaz’ V.D. Golitsyn* [The First Soviet Director of the Rumyantsev Museum Prince V.D. Golitsyn]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2017, 244 p.
  31. Koval L.M. *Na blagoe prosveshchenie: iz istorii Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [For the Good Enlightenment: From the History of the Russian State Library]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2012, 497 p.
  32. Ilyin N.N. The Moscow Public and Rumyantsev Museums, *Kniga v prostranstve kul’tury* [Book in the Space of Culture]. Moscow, 2005, issue 1, pp. 6–28 (in Russ.).
  33. Andreeva O.V., Kuglyukovskaya L.I. From the History of the Moscow Rumyantsev Museum: (According to the Memoirs of N.N. Ilyin), *Kniga v prostranstve kul’tury* [Book in the Space of Culture]. Moscow, 2005, issue 1, pp. 4–28 (in Russ.).
  34. Buslaev F.I. *Moi vospominaniya* [My Memoirs]. Moscow, V.G. fon-Bool’ Publ., 1897, pp. 318–320 (in Russ.).
  35. Sreznevsky I.I. *Neskol’ko pripominanii o nauchnoi deyatel’nosti A.E. Viktorova* [Some Recollections about A.E. Viktorov’s Scientific Activity]. St. Petersburg, 1881.
  36. Barsov E.V. Memories of Aleksey Egorovich Viktorov, *Chteniya v Obshchestve istorii i drevnostei rossiiskikh* [Readings in the Society of Russian History and Antiquities], 1883, book 3, sec. 5, pp. 108–118 (in Russ.).

37. Nekrasova E.S. Aleksey Egorovich Viktorov: An Essay on his Letters and Personal Memories, *Rus. starina* [Russian Antiquity], 1884, vol. 43, no. 8, pp. 425–448 (in Russ.).
38. Tolstyakov A.P. Aleksey Egorovich Viktorov, *Fedorovskie chteniya 1974: k 50-letiyu preobrazovaniya Rumyantsev. muzeya v Gos. b-ku SSSR im. V.I. Lenina: sb. nauch. tr.* [Fedorov Readings 1974: To the 50th Anniversary of the Rumyantsev Museum's Transformation into the V.I. Lenin State Library of the USSR: collected scientific papers]. Moscow, 1976, pp. 61–70 (in Russ.).
39. Matorina R.P. A.E. Viktorov's Archive, *Zapiski otdela rukopisei Gos. b-ki SSSR im. V.I. Lenina* [Notes of the Manuscripts Department of the V.I. Lenin State Library of the USSR], 1954, issue 16, pp. 78–97 (in Russ.).
40. Pinus S. Moscow: (Strokes from Student's Memories), *Moskva i ee zhizn'* [Moscow and its Life]. St. Petersburg, Zhizn' dlya Vsekh Publ., 1914, pp. 298–311 (in Russ.).
41. Ogurtsova N.V. The Image of N.F. Fyodorov — Librarian in Memoirs of his Contemporaries, *Pravoslavnoe nasledie v kul'ture Rossii: istoriya, aktual'nost' dialoga: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf. Desyatyi Slavyanskii nauchnyi sobor "Ural. Pravoslavie. Kul'tura"* [Orthodox Heritage in Russian Culture: History, Dialogue Relevance: Proceedings of the All-Russian Sci.-Pract. Conf. Tenth Slavic Scientific Council "Ural. Orthodoxy. Culture"]. Chelyabinsk, 2012, pp. 436–440 (in Russ.).
42. Kalishevsky A.I. Autobiography, *Russkie vedomosti* [Russian Gazette]. Moscow, 1913, p. 79 (in Russ.).
43. Kiselyov N.P. Memories of the R.M. 1910–1917, *Zapiski otdela rukopisei* [Notes of the Manuscripts Department]. Moscow, 2000, issue 51, pp. 304–308 (in Russ.).
44. Pyattoeva I.T. N.P. Kiselyov and his Memories of the Rumyantsev Museum, *Zapiski otdela rukopisei* [Notes of the Manuscripts Department]. Moscow, 2000, issue 51, pp. 301–303 (in Russ.).
45. Kozlova E.V. Prominent Readers of the Library throughout its History, *Vosem'desyat let na sluzhbe nauki i kul'tury nashei rodiny* [Eighty Years in the Service of our Country's Science and Culture]. Moscow, 1943, pp. 106–122 (in Russ.).
46. Ulyanova-Elizarova A.I. *Vospominaniya ob Il'iche* [Memories of Ilyich]. Moscow, Partizdat Publ., 1934, 152 p.
47. *Lenin i bibliotechnoe delo* [Lenin and Librarianship]. Moscow, Kniga Publ., 1969, 406 p.
48. Koval L.M. Lev Nikolayevich Tolstoy. Through the Pages of the Russian State Library's History, *Kniga. Issledovaniya i materialy* [Book. Researches and Materials], 2017, coll. 1/2 (110/111), pp. 78–90 (in Russ.).
49. Tolstaya S.A. *Dnevnik: v 2 t.* [Diaries: in 2 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1978, (Seriya literaturnykh memuarov [Literary Memoirs Series]), vol. 1: 1862–1900, 606 p., vol. 2: 1901–1910, 669 p.
50. Georgievsky G.P. L.N. Tolstoy and N.F. Fyodorov: (From Personal Memories), *Chetvertye Tynyanovskie chteniya: tez. dokl. i materialov dlya ob-suzhdeniya* [Fourth Tynyanov Readings: abstracts and materials for discussion]. Riga, 1988, pp. 46–66 (in Russ.).
51. Sokolovsky M.K. Archivists: Memories, *Vstrechi s proshlym* [Encounters with the Past]. Moscow, 1984, issue 5, pp. 387–390 (in Russ.).

УДК [785:7.071.2](47)(092)Зилоти А.И.  
ББК 85.313(2=411.2)5-8 Зилоти А.И., 2ю14  
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-5-518-525

С.В. ГОРОБЕЦ

## ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А.И. ЗИЛОТИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ (ПО НЕОПУБЛИКОВАННЫМ МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСКИ)

---

---

**Светлана Владимировна Горобец,**

Санкт-Петербургский государственный институт  
культуры,  
кафедра фортепиано,  
доцент  
Дворцовая наб., д. 2,  
Санкт-Петербург, 191186, Россия

доктор культурологии  
ORCID 0000-0002-5028-2099; SPIN 7271-6118  
E-mail: SV1357@mail.ru

---

---

**Реферат.** В фондах российских библиотек хранятся уникальные письма пианиста, педагога, дирижера А.И. Зилоти (1863–1945), которые позволяют увидеть одну из граней его таланта музыкально-общественного деятеля и просветителя. Переписка А.И. Зилоти с градоначальниками – уникальное явление не только в творческом наследии музыканта, но и в истории

музыкальной культуры. Письма помогают понять мировоззрение, художественные взгляды, творческие принципы музыканта и дают характеристику культурно-историческому контексту эпохи начала XX века. Цель статьи – передать значимость переписки А.И. Зилоти в организации просветительской деятельности в Санкт-Петербурге. Определена специфика писем, сделаны исследования почерка А.И. Зилоти. Впервые публикуются его прошения, обращенные к директору Императорских театров В.А. Теляковскому и градоначальникам Санкт-Петербурга. Объективность научного анализа, связанная с постижением ценностной значимости культуротворческих идей А.И. Зилоти, требует признать основными его достижениями результаты музыкально-просветительской деятельности. Будучи незаурядным музыкантом и педагогом, А.И. Зилоти остался в истории отечественной культуры прежде всего как представитель музыкального просвещения.

**Ключевые слова:** эпистолярное наследие, корреспонденты, концерты А. Зилоти, прошения, В.А. Теляковский, Мариинский театр, зал Дворянского собрания, общедоступные, народные бесплатные концерты, музыкальное искусство.

**Для цитирования:** Горобец С.В. Просветительская деятельность А.И. Зилоти в Санкт-Петербурге (по неопубликованным материалам переписки) // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 518–525. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-518-525.

**Ж**изнь и культуротворческая деятельность Александра Ильича Зилоти (1863–1945) — замечательная страница отечественной культуры [1–4]. А.И. Зилоти — крупный музыкально-общественный деятель, сделавший много полезного для образования и просвещения публики.

Отметим, что биография творческой личности может рассматриваться как важная область исследования культурно-исторических тенденций ее эпохи. А.И. Зилоти — пианист, педагог, дирижер имел свою именную организацию — антрепризу «Концерты А. Зилоти», которая просуществовала с 1903 по 1918 год. Александр Ильич воплощал свои музыкально-просветительские замыслы в Санкт-Петербурге, с которым связан подлинный расцвет его таланта музыкально-общественного деятеля, организатора концертной жизни. «Мои концерты не предусматривают абсолютно никаких коммерческих целей, а имеют художественно-образовательное значение, чему служат доказательством мои программы», — отмечал Александр Ильич в письме В.А. Теляковскому [5].

В 2018 г. исполнилось 155 лет со дня рождения музыканта и 115 лет со дня организации его антрепризы. Этим двум событиям, которые сыграли значимую роль в культурной жизни Санкт-Петербурга, и посвящены настоящие заметки.

Сделанный нами обзор писем А.И. Зилоти, хранящихся в Российском государственном историческом архиве (РГИА), Центральном го-



Александр Ильич Зилоти. Санкт-Петербург, 1902 г.  
Автор снимка неизвестен.  
Центральный государственный архив  
кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга  
(ЦГАКФФД СПб)

сударственном историческом архиве Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб), отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ), является своеобразной летописью исполнительской деятельности А.И. Зилоти, активно участвовавший в музыкальной жизни столицы начала XX века.

Открытый и общительный по натуре Александр Ильич придерживался в письмах некой внутренней дистанции с корреспондентами. Можно отметить неповторимый стиль и высокую культуру его писем. Их интересно читать, они увлекают.

Круг общения А.И. Зилоти довольно широк. Среди адресатов Александра Ильича известный меценат Павел Третьяков, которому он приходился зятем, Сергей Рахманинов, Петр Чайковский, Федор Шаляпин, Сергей Прокофьев, Александр Скрябин, Пабло Казальс, Клод Дебюсси, Николай Финдейзен и другие известные деятели культуры. Со многими у А.И. Зилоти сложились очень теплые, дружеские отношения. Приезжая в Санкт-Петербург, музыканты часто останавливались в гостеприим-

ном зилотиевском доме [6–8]. Все отмечали энергичность, деловитость Александра Ильича, желание и умение продолжать заветы своих наставников: Н.С. Зверева, Н.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского, Ф. Листа.

Письма А.И. Зилоти раскрывают его многогранный талант и позволяют обозначить место, которое он занимал в художественной жизни Санкт-Петербурга. К числу наиболее интересных, обнаруженных нами и представленных впервые материалов отнесем фрагменты деловой переписки А.И. Зилоти с чиновниками начала XX в., содержащей просьбы о предоставлении концертных залов и другие прошения. Из переписки несложно заметить, с какой заботой, скрупулезностью музыкант подходил к организации своих концертов. Характерный стиль Александра Ильича можно проследить в письме от 5 февраля 1907 г., адресованном директору Императорских театров В.А. Теляковскому, в котором скромный по натуре А.И. Зилоти очень уважительно и почтенно излагает свою просьбу. Приведем его текст полностью:

*Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!*

*Позвольте Вас побеспокоить одной просьбой, которая для меня, как музыканта, имеет огромное значение.*

*Как Вам известно, зал Дворянского собрания занят Государственным Советом для своих заседаний, и такой единственный прекрасный (по акустике) концертный зал отнят у концертующих и публики.*

*Поэтому, не найдете ли Вы возможность отдать мне зал Мариинского театра по субботам (до Великой Пасхи) будущего концертного сезона для моих концертов? [5].*

Концерты А.И. Зилоти проходили в лучших концертных залах Санкт-Петербурга — Дворянского собрания, большом и малом залах Петербургской консерватории, в Мариинском театре. Как известно, во время Первой мировой войны зал Дворянского собрания был отдан под лазарет, поэтому концерты А.И. Зилоти в 1915 г. были перенесены в Мариинский театр, чему можно найти подтверждение в прессе того времени [9]. Получить такие залы для проведения концертов было не просто. Александр Ильич ежегодно писал

прошения о предоставлении этих концертных залов. Вот текст одного из прошений от 29 октября 1909 г.:

*Господину С.-Петербургскому Губернскому Предводителю Дворянства. Его Светлости Князю Ивану Николаевичу Салтыкову.  
От свободного художника А. Зилоти*

*Ввиду установившегося устава моих концертов, я осмеливаюсь покорнейше просить оставить за мной залу Дворянского Собрания на следующие числа будущего концертного сезона (1910–1911): 9, 23, 30 октября, 6, 13, 27 ноября, 4, 11 декабря, 8, 15, 22, 29 января, 5 и 12 февраля — всего 14 дней.*

*Так как у моих концертов суть идейное, воспитательное и общественное дело — я уверен, что Ваша Светлость отнесется к моей просьбе с таким же сочувственным покровительством и симпатией, какими меня отмечали Ваши предшественники в продолжение 6 лет моей деятельности.*

*Я прошу позволения у Вашей Светлости повторить мою всегдашнюю просьбу: и на все будущие времена записать меня первым кандидатом на все субботы будущих концертных сезонов, т. к. я буду работать моему искусству, пока еще Бог даст сил и здоровья.*

*Прошу Вашу Светлость принять от меня уверения в моем искреннем и глубочайшем к Вам уважении и благодарности.*

*СПб. 28 октября 1909 г.*

*Р. С. Задаток за 14 дней сезона 1910–1911 г.  
я внесу по первому извещению [10].*

На это прошение была наложена резолюция: «Иметь ввиду на будущее». Следующее письмо, написанное А.И. Зилоти тремя днями позже, уже выражает огромную благодарность за разрешение внести задаток [11]:

*Его Превосходительству Господину СПб. Губернскому Предводителю Дворянства.  
Его Светлости Князю Ивану Николаевичу Салтыкову.  
От свободного художника  
Александра Зилоти*

*Позвольте принести Вашей Светлости мою глубокую благодарность за разрешение внести задаток за дни для моих концертов 1910–1911 г. <...> Не могу удержаться, чтобы не выразить*

Вам мое сердечнейшее русское спасибо за ваше действительно доброе ко мне отношение.

Прошу Вашу Светлость принять от меня выражения моего глубокого уважения и душевной благодарности. А. Зилоти.

СПб. 1 ноября 1909 г.

В.О., 12 л., 9<sup>1</sup>.

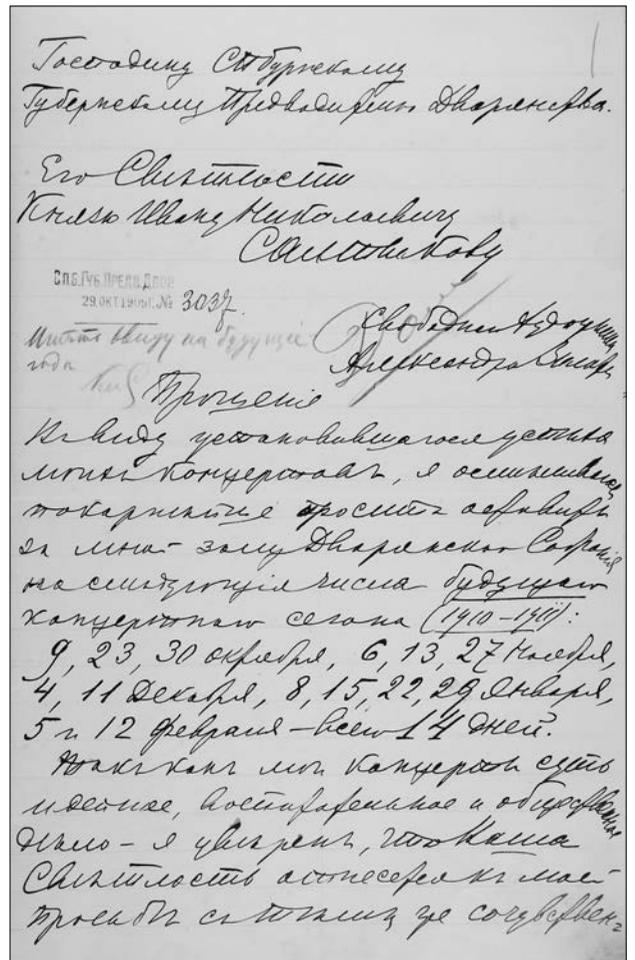
А.И. Зилоти старался приобщить к высокому искусству малообразованных людей [12]. Для этого он организует в 1912 г. общедоступные концерты, в 1915 г. — народные бесплатные концерты для малообеспеченной публики<sup>2</sup>. С большой заботой музыкант подходил к слушателям. При посещении народных бесплатных концертов он раздавал слушателям анкету, позволяющую получить представление о публике общедоступных концертов и, по сути, того слоя простых, «неименитых» жителей Санкт-Петербурга, которых привлек в концертный зал академический репертуар. В анкете были вопросы о слуховых ощущениях, о возникающих образах после прослушивания того или иного сочинения [13].

Опыт такого поиска привлекает самим фактом осмысления слухового восприятия, анализа запросов и впечатлений слушателя, что не утратило актуальности и поныне. Можно только сожалеть, что сохранились лишь анкеты-опросники, но не результаты (если таковые были), не описание, хотя бы краткое, программы исследования. И тем не менее само изучение публики выдающимся представителем художественной жизни предреволюционной России позволяет расширить наше представление об истории исследования диалектической взаимосвязи искусства и публики, музыки и слушателя задолго до оформления ее осязаемых контуров в советской музыкальной социологии.

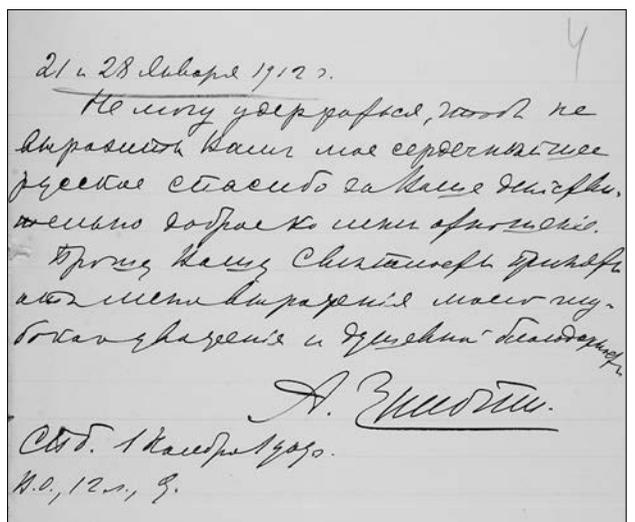
Перед концертами часто читалось вступительное слово о жизни композитора, чьи

<sup>1</sup> Так А.И. Зилоти записал свой домашний адрес, по которому проживал в Санкт-Петербурге. Следует читать: Васильевский остров, 12 линия, дом 9.

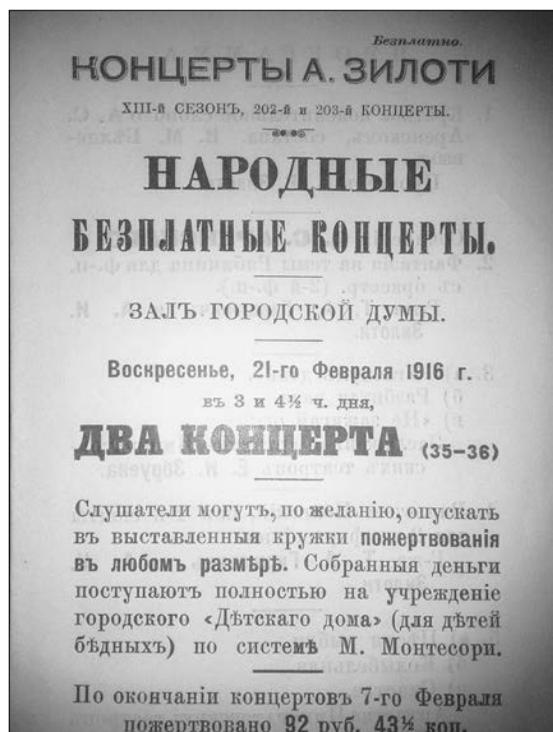
<sup>2</sup> По сведениям А.В. Даринского, перед революцией население Петрограда превышало два миллиона. Две трети его жителей составляли потомственные крестьяне, дворян было только восемь процентов. Город рос в основном за счет миграции крестьян из северных и верхневолжских губерний России. Подробнее см.: [12, с. 50].



Фрагмент текста прошения А.И. Зилоти  
(ЦГИА СПб. Ф. 536. Оп. 35. Д. 153. Л. 1)



Фрагмент текста письма А.И. Зилоти  
(ЦГИА СПб. Ф. 536. Оп. 35. Д. 153. Л. 4)



Анонс народного бесплатного концерта  
21 февраля 1916 г.

сочинения прозвучат, или рассказывалось о его программных произведениях. В таких концертах А.И. Зилоти не снижал ни качества исполняемых программ, ни уровень солистов, притом что билеты стоили в два раза дешевле, чем на обычные программы концертов А. Зилоти. Его просветительские замыслы и методы их реализации отображали художественные тенденции эпохи и вместе с тем обогащали палитру культуротворческих явлений новыми подходами к пропаганде лучших достижений музыкального искусства. По прошествии ста лет материалы настоящего исследования позволяют по-новому взглянуть на художественную культуру начала XX в., расширив перспективы ее изучения, где многогранная личность А.И. Зилоти, бесспорно, входит в плеяду выдающихся имен деятелей культуры Серебряного века.

Примером тому может служить «Прошение свободного художника Александра Зилоти» к петроградскому градоначальнику, в котором излагается просьба о проведении народных концертов в здании театра Путиловского завода.

*«Покорнейше прошу Ваше Сиятельство разрешить мне дать в воскресенье 3 мая с. г. от 3–6 ч. дня, в здании театра Путиловских заводов, два бесплатных народных концерта; пожертвованные в кружки деньги поступят полностью в пользу фонда для учреждения санатория для легочных больных при больничной кассе Путиловского Завода. Считаю долгом и приятностью довести до Вашего сведения, что данные мною бесплатные народные концерты в городской думе доказали мне, что такие концерты имеют действительно воспитательное и облагораживающее значение для слушателей. Петроград, 25 апреля 1915 года» [14].*

Все газеты и журналы того времени отмечали популярность концертов А. Зилоти и то, что «возрастающий успех их с каждым годом, по-видимому зиждется на твердых началах взаимной симпатии и обоюдного доверия публики к организатору и наоборот» [15]. С первого сезона критика внимательно следила за концертами А. Зилоти, отмечая, что за ним в основном «пальма музыкального первенства в смысле новизны и свежести симфонического репертуара» [16]. «Избалованные обилием новизны в ежегодных наших музыкальных переживаниях, будем признательны деятельному организатору [Зилоти] и за то, что почти в каждом из устраиваемом им концертов имеется хотя бы небольшой уголок, отведенный для любителей “нового и неизведанного” в области музыкального восприятия» [15].

Одна из отличительных черт Александра Ильича — необыкновенная скромность, он ничего не делал напоказ. Вместе с тем его общественная деятельность была на редкость широкой и приносила людям большую пользу. Он заботился о музыкантах, которых приглашал для проведения концертов. В 1916 г. А.И. Зилоти специально утром проводил платные генеральные репетиции концертов в Мариинском театре с изданием афиш для дополнительного заработка музыкантам. Билеты на платную репетицию продавались в главной кассе Мариинского театра и их цена составляла от 50 коп. до 1 руб. 50 копеек. Как отмечается в журнале «Театр и искусство» за 1917 г., такие репетиции в пользу хора Мариинского театра устраивались и по просьбе В.А. Теляковского, который всячески старался облегчить тяжелое



А.И. Зилоти за роялем в домашней обстановке. Санкт-Петербург, 1915 г.  
Фотография ателье Буллы (ЦГАКФФД СПб)

материальное положение хористов. Это было большим подспорьем [17]. В письмах Владимиру Аркадьевичу А.И. Зилоти писал: «Позвольте добавить Вам, что давая мне Мариинский театр Вы даете заработок Вашему оркестру на 13 концертов» [18]; «...невозможно еще на один сезон прерывать мои концерты и крайне нежелательно оставлять оркестр и хор без частичного заработка, который они ежегодно, в продолжении 11 лет имели» [19].

Исследуя тип почерка А.И. Зилоти, можно отметить, что у автора связанное письмо западноевропейского типа. Александр Ильич писал крупно, размашисто, порой малоразборчиво. Кажется, что письма написаны наспех, местами видна небрежность, поэтому бывает сложно их прочитать. Но во всех письмах ощущается музыкальность, выразительность речи.

Подобная манера письма говорит о таких индивидуальных признаках личности, как предприимчивость, легкость, любознательность, общительность, способность ориентироваться в новой обстановке, решать сложные задачи. Подпись в конце каждого письма — «А. Зилоти» — содержит начальную букву имени и фамилию и нижний росчерк, показы-

вающий деловитость, ответственность, вдумчивость и уверенность в себе.

В приведенных письмах раскрываются черты характера А.И. Зилоти — доброта, отзывчивость, справедливость, взаимопонимание, честность, бескорыстие. За широту души, блестящий талант, преданность искусству А.И. Зилоти любили и отдавали ему дань уважения известные деятели культуры: Ф. Лист, Ж.-Ж. Роже-Дюкас, П. Чайковский, Ф. Шаляпин, М. Горький и многие другие. Письма позволяют воссоздать картину творческого общения музыканта.

Многие письма А.И. Зилоти, переписанные рукой Н.Ф. Финдейзена и сшитые в две тетради, сохранились в отделе рукописей Российской национальной библиотеки [20], но большая часть наследия музыканта, 232 единицы хранения с 1880 по 1938 г., находится в кабинете рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ) [21].

Письма А.И. Зилоти представляют собой интересный материал для изучения мировоззренческих взглядов музыканта как элементы биографического и культурно-исторического характера. Они достоверно отражают культурный контекст

эпохи, раскрывают процесс художественно-эстетических взглядов и творческих принципов автора. Таким образом, подтверждается актуальность проблемы художественного выражения внутреннего мира человека, смещения акцентов с мира внешнего на мир внутренних.

### Список источников

1. Александр Ильич Зилоти. 1863–1945 : воспоминания и письма / [сост., авт. предисл. и примеч. Л.М. Кутателадзе]. Ленинград : Музгиз, 1963. 467 с.
2. Александр Ильич Зилоти (1863–1945): альбом [К 150-летию Московской консерватории] / ред.-сост. М.Д. Соколова. Москва : Моск. консерватория, 2016. 140 с.
3. Мальцева Е.Г. Александр Ильич Зилоти: пианист, педагог, организатор концертной жизни : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2014. 26 с.
4. Изотова С.А. А.И. Зилоти и его роль в рецепции творчества И.С. Баха : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2015. 26 с.
5. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 10. Д. 993. Л. 2, 6, 8.
6. Горобец С.В. Петербургские адреса Александра Зилоти // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 51–57.
7. Горобец С.В. Город и судьба: А.И. Зилоти в Петербурге (к 70-летию со дня смерти музыканта) // Музыкальная академия. 2016. № 2. С. 60–65.
8. Горобец С.В. Дом на Крюковом канале // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 3. С. 116–119.
9. Крымов В. Об осеннем музыкальном сезоне // Столица и усадьба : журнал красивой жизни. 1915. № 43. С. 21–22.
10. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 536. Оп. 35. Д. 153. Л. 1–2.
11. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 536. Оп. 35. Д. 153. Л. 3–4.
12. Даринский А.В. История города Санкт-Петербурга (1703–1917). Санкт-Петербург : ЭКАМ, 1995. 56 с.
13. Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ). Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 200. Л. 1.
14. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 569. Оп. 14. Д. 23. Л. 164.
15. Скрябин [А.Н.]. Музыкальная хроника // Аполлон. 1909. № 1. С. 31.
16. Каратыгин В. Музыка в Петербурге // Аполлон. 1910. № 11. С. 46.
17. К инциденту с хором в Мариинском театре // Театр и искусство : еженедельный иллюстративный журнал. 1917. № 9. С. 171.
18. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 10. Д. 1325. Л. 19.
19. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 18. Д. 337. Л. 1–2.
20. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 816 (Н.Ф. Финдейзен). Оп. 1. Ед. хр. 679.
21. Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ). Ф. 17 (А.И. Зилоти). 232 ед. хр.

---

---

## A.I. Ziloti's Educational Activity in St. Petersburg (According to Unpublished Correspondence Materials)

### Svetlana V. Gorobets

Saint-Petersburg State University of Culture and Arts, 2, Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 191186, Russia

ORCID 0000-0002-5028-2099; SPIN 7271-6118  
E-mail: SV1357@mail.ru

**Abstract.** *Collections of Russian libraries contain unique letters of pianist, teacher and conductor A.I. Ziloti (1863–1945). They demonstrate one of the facets of his talent as a musical public figure and educator. The correspondence of A.I. Ziloti with town governors is a unique phenomenon not only in his creative heritage, but also in the history of musical culture. The letters help to understand the musician's worldview, artistic views, creative principles, giving as well a description of the cultural and historical context of the early 20th century period. The article aims to convey the importance of A.I. Ziloti's corre-*

spondence for educational activities organization in St. Petersburg. The article identifies the letters' specificity and studies A.I. Ziloti's handwriting. For the first time, there are published his petitions addressed to the Director of the Imperial Theaters V.A. Telyakovsky and St. Petersburg town governors. The scientific analysis' objectivity, connected with comprehension of the value significance of A.I. Ziloti's cultural ideas, requires to recognize the results of his musical and educational activities as his main achievements. Being an outstanding musician and teacher, A.I. Ziloti remains in the history of Russian culture, primarily, as a representative of musical education.

**Key words:** epistolary heritage, correspondents, A. Ziloti's concerts, petitions, V.A. Telyakovsky, Mariinsky Theatre, Hall of the Nobility Assembly, public, free public concerts, musical art.

**Citation:** Gorobets S.V. A.I. Ziloti's Educational Activity in St. Petersburg (According to Unpublished Correspondence Materials), *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 518–525. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-518-525.

## References

1. Aleksandr Il'ich Ziloti. 1863–1945: vospominaniya i pis'ma [Alexander Ilyich Ziloti. 1863–1945: Memories and Letters]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1963, 467 p.
2. Sokolova M.D. (ed.) Aleksandr Il'ich Ziloti (1863–1945): al'bom [Alexander Ilyich Ziloti (1863–1945): album]. Moscow, Moskovskaya Konservatoriya Publ., 2016, 140 p.
3. Maltseva E.G. Aleksandr Il'ich Ziloti: pianist, pedagog, organizator kontsertnoi zhizni [Alexander Ilyich Ziloti: Pianist, Teacher, Concert Life Organizer], cand. arts diss. abstr.: 17.00.02. Rostov-on-Don, 2014, 26 p.
4. Izotova S.A. A.I. Ziloti i ego rol' v retseptsii tvorчества I.S. Bakha [A.I. Ziloti and his Role in J.S. Bach's Work Reception], cand. arts diss. abstr.: 17.00.02. Saratov, 2015, 26 p.
5. Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv (RGIA) [Russian State Historical Archive], coll. 497, aids 10, fol. 993, pp. 2, 6, 8.
6. Gorobets S.V. Alexander Ziloti's Petersburg Addresses, *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 2013, no. 2, pp. 51–57 (in Russ.).
7. Gorobets S.V. City and Fate: A.I. Ziloti in Petersburg (To the 70th Anniversary of the Musician's Death), *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 2016, no. 2, pp. 60–65 (in Russ.).
8. Gorobets S.V. The House on Kryukov Canal, *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], 2014, no. 3, pp. 116–119 (in Russ.).
9. Krymov V. About the Autumn Music Season, *Stolitsa i usad'ba: zhurnal krasivoi zhizni* [The Capital and the Estate: Beautiful Life Journal], 1915, no. 43, pp. 21–22 (in Russ.).
10. Tsentral'nyi gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburga (TsGIA SPb) [Central State Historical Archive of St. Petersburg], coll. 536, aids 35, fol. 153, pp. 1–2.
11. Tsentral'nyi gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburga (TsGIA SPb) [Central State Historical Archive of St. Petersburg], coll. 536, aids 35, fol. 153, pp. 3–4.
12. Darinsky A.V. *Istoriya goroda Sankt-Peterburga (1703–1917)* [History of St. Petersburg (1703–1917)]. St. Petersburg, EKAM Publ., 1995, 56 p.
13. Kabinet rukopisei Rossiiskogo instituta istorii iskusstv (KR RIII) [Manuscripts Office of the Russian Institute of Art History], coll. 17, aids 1, item 200, p. 1.
14. Tsentral'nyi gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburga (TsGIA SPb) [Central State Historical Archive of St. Petersburg], coll. 569, aids 14, fol. 23, p. 164.
15. Skryabin [A.N.]. Music Chronicle, *Apollon* [Apollo], 1909, no. 1, p. 31.
16. Karatygin V. Music in Petersburg, *Apollon* [Apollo], 1910, no. 11, p. 46.
17. On the Choir Incident at the Mariinsky Theatre, *Teatr i iskusstvo: ezhened. illyustrativnyi zhurnal* [Arts and Theatre: illustrated weekly journal], 1917, no. 9, p. 171 (in Russ.).
18. Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv (RGIA) [Russian State Historical Archive], coll. 497, aids 10, fol. 1325, p. 19.
19. Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv (RGIA) [Russian State Historical Archive], coll. 497, aids 18, fol. 337, pp. 1–2.
20. Otdel rukopisei Rossiiskoi natsional'noi biblioteki (OR RNB) [Manuscripts Department of the National Library of Russia], coll. 816 (N.F. Findeizen), aids 1, item 679.
21. Kabinet rukopisei Rossiiskogo instituta istorii iskusstv (KR RIII) [Manuscripts Office of the Russian Institute of Art History], coll. 17 (A.I. Ziloti), 232 item.

А.Е. ЗАВЬЯЛОВА

## «ДОМ НА ФОНТАНКЕ»: СТАНОВЛЕНИЕ ОБРАЗА ПЕТЕРБУРГА В ТВОРЧЕСТВЕ МСТИСЛАВА ДОБУЖИНСКОГО

---

---

**Анна Евгеньевна Завьялова,**

Российская академия художеств,  
НИИ теории и истории изобразительных искусств,  
отдел русского искусства XVIII – начала XX века,  
ведущий научный сотрудник  
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения  
ORCID 0000-0003-2704-0486; SPIN 6024-1129  
E-mail: annazav@bk.ru

---

---

**Реферат.** Исследуется ряд графических произведений М.В. Добужинского: рисунки «Город пышный, город бедный...», «Вид петербургского дома» и декоративный рисунок с фрагментом дома в стиле классицизм. Несмотря на изученность творчества М.В. Добужинского, они впервые рассматриваются с целью исследовать процесс поиска того самобытного художественного языка, на котором мастер «говорил» о своем любимом городе. Установлены архитектурные памятники Санкт-Петербурга, являющиеся прототипами запечатленных, выявлены источники (изобразительные и литературные), проанализированы стилистические особенности. Научная новизна работы заключается в новом методологическом подходе к изучению графического наследия М.В. Добужинского, рассмотренного в контексте пересечений литературы и изобразитель-

ного искусства – русского, западноевропейского и японского. Впервые предпринят опыт определения стилистической принадлежности упомянутых произведений. Их традиционный (формальный) анализ в сравнении с произведениями Хиросигэ, А. Дюрера, Дж.Б. Пиранези, Е.Е. Лансере, Дж. Уистлера дополнен анализом воспоминаний и писем М.В. Добужинского. Это позволило значительно расширить существующие представления об изобразительных источниках творчества художника. Выявлено, что в рисунках «Город пышный, город бедный...», «Вид петербургского дома», а также в декоративном рисунке с фрагментом дома в стиле классицизм изображен дом Галашевских – В.Я. Лебедева (набережная Фонтанки, 87). Установлено влияние гравюр на дереве Хиросигэ из серии «Сто знаменитых видов Эдо» на художественное решение рисунка «Город пышный, город бедный...», а также на рисунок «Рынок» Е.Е. Лансере, который, в свою очередь, повлиял на вышеназванные рисунки М.В. Добужинского. Показано, что гравюры А. Дюрера и Дж.Б. Пиранези воздействовали на художественное решение рисунка «Вид петербургского дома», а офорты и литографии Дж. Уистлера – на ряд произведений и М.В. Добужинского, и Е.Е. Лансере. Автор заключает, что работа М.В. Добужинского над разнообразными вариантами изображений дома Галашевских – В.Я. Лебедева шла в русле его интенсивных творческих

экспериментов: поисков собственного видения образа Петербурга.

**Ключевые слова:** М.В. Добужинский, русское искусство конца XIX — начала XX в., модерн, югендстиль, японская гравюра XVIII — первой половины XIX в., журнальная графика, образ Петербурга, городской вид, архитектура Санкт-Петербурга, дом Галашевских — В.Я. Лебедева, решетки Санкт-Петербурга, Е.Е. Лансере, Дж. Уистлер, Дж.Б. Пиранези, А. Дюрер, Хиросигэ.

**Для цитирования:** Завьялова А.Е. «Дом на Фонтанке»: становление образа Петербурга в творчестве Мстислава Добужинского // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 526–535. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-526-535.

**И**мя Мстислава Валериановича Добужинского (1875–1957) неразрывно связано с Петербургом: он внес заметный вклад в создание обширной галереи петербургских образов, поэтому большой исследовательский интерес вызывает процесс поиска того самобытного художественного языка, на котором мастер «говорил» о своем любимом городе. Для того, чтобы проследить его, предоставляет благодатную почву дом Галашевских — В.Я. Лебедева на набережной Фонтанки. М.В. Добужинский рисовал его на протяжении пяти лет, варьируя изобразительные средства, но данный факт до сих пор не привлекал внимания исследователей.

М.В. Добужинский обратился к воплощению Петербурга в самом начале своего творческого пути, вскоре после возвращения из Мюнхена, где в 1899–1901 гг. продолжал художественное образование. В 1902 г. он выполнил два акварельных эскиза рисунка «Город пышный, город бедный...» по мотивам одноименного стихотворения А.С. Пушкина [1, с. 472], хранящихся в Государственном Русском музее (рис. 1). Вертикальный формат позволяет предположить, что рисунок предназначался для воспроизведения на открытых письмах, однако опубликован он не был. Причиной тому

послужила, по всей видимости, ярко выраженная стилистика югендстиля, в которой он решен, еще непривычная для массового русского зрителя [2, с. 586].

С журнальной графикой мастеров немецкого модерна, ненамеренно получившего название «югендстиль» благодаря заглавию «Югенд» мюнхенского еженедельника «искусства и жизни» (Jugend. Muenchener Wochenschrift fuer Kunst und Leben), М.В. Добужинский познакомился во время своего пребывания в Мюнхене [1, с. 157]. Журнал начал выходить в январе 1896 года, на его страницах печатались рисунки таких новаторов графики, как К. Экман, Ю. Диц, П. Бауер. Важную роль в становлении югендстиля сыграли также рисунки Т.Т. Хейне, ведущего художника другого мюнхенского издания — еженедельника политической и социальной сатиры «Симплициссимус» (Simplicissimus), первый номер которого увидел свет в апреле 1896 года. По признанию Добужинского, рисунки Хейне и Дица особенно его восхищали [1, с. 157]. Их выразительность основана на сочетании четкой и гибкой линии, которой давался контур, очерчивающий большую часть деталей, с трактовкой основных элементов изображения крупными пятнами, заполненными локальным цветом, орнаментом или оставленными не закрашенными [3, с. 224–225].

На формирование художественного языка графики югендстиля оказали влияние гравюры на дереве японских мастеров XVIII — первой половины XIX в. школы укиё-э («образы преходящего мира») [3, с. 9–10]. К ним восходят перспективный вид на реку с мостом и пешеходами на нем, а также вертикальный формат композиции рисунка «Город пышный, город бедный...» М.В. Добужинского. Он познакомился с японскими ксилографиями в Мюнхене и признавался на страницах воспоминаний: «Японское искусство тогда меня впервые “укололо”» [1, с. 164]. С этого времени и на долгие годы Андо Хиросигэ становится одним из любимейших его художников [1, с. 172]. Серия гравюр «Сто знаменитых видов Эдо» (ок. 1855–1858) этого мастера содержит целый ряд листов с изображением перспективного вида реки с мостом и пешеходами на нем, например «Мост Охаси в Сундзю», «Холм



Рис. 1. М.В. Добужинский. «Город пышный, город бедный...». Эскиз. 1902. Бумага, акварель. Государственный Русский музей [1]

Южиноока и мост Танкобаси в Мэгуро», «Река Фурукава в местности Хироо». Композиционное решение рисунка «Город пышный, город бедный...» повторяет их очень близко. Этот рисунок является самым ранним, известным на сегодняшний день, свидетельством обращения М. Добужинского к японской ксилографии в его творческих поисках.

В эскизе рисунка «Город пышный, город бедный...» на дальнем плане изображен вид набережной Фонтанки вблизи Семеновского моста, точнее — ее нечетной стороны. Фронт застройки дан самым общим контуром. М. Добужинский передал крайне лаконично, но тем не менее узнаваемо наиболее важные для идентификации построек детали. В ближнем к зрителю здании с проездной аркой и балконом можно узнать дом Галашевских — В.Я. Лебедева (1808 — 1809, арх. Ю.М. Фельтен (?), набе-

режная Фонтанки, 87). Следующий за ним дом (набережная Фонтанки, 85) принадлежал князьям Юсуповым, графам Сумароковым-Эльстон и был доходным (1886, арх. Х.И. Грейфан). Три этажа и полуциркулярная проездная арка на рисунке свидетельствуют о том, что художник изобразил этот дом незадолго до того, как владельцы начали его перестройку в духе модерна с добавлением одного этажа (архитектор Л.В. Шмеллинг), проводившуюся как раз в 1902 году. Далее (набережная Фонтанки, 83) расположен дом И. Яковлева — доходный дом Лихачева (арх. В. Богданов), который приобрел свой классицистический облик с треугольным фронтоном в 1780—1800 гг., но в советское время был надстроен двумя этажами и фронтон утратил<sup>1</sup>.

Выбор данного вида не был случайным для художника. По признанию М.В. Добужинского, «античные маски на замках окон и ворот ампириных зданий <...>, замысловатые желтые консоли и поддерживающие навесы подъездов — больше всего... таили в себе поэзию петербургской старины» [1, с. 188]. Дом Галашевских — В.Я. Лебедева уже в начале XX в. был признан значимым памятником петербургского классицизма в его камерном варианте, многие образцы которого оказались утрачены к началу столетия [4, с. 323]. К этому же типу строений принадлежал и дом И. Яковлева — Лихачева, т. е. на небольшом отрезке набережной Фонтанки художник увидел целый ансамбль зданий старинного Петербурга, относящийся ко времени, которое он особенно любил.

Несмотря на натуральный в своей основе вид набережной Фонтанки на эскизе рисунка «Город пышный, город бедный...», в нем запечатлены ограды набережной и моста (по всей видимости, это Горсткин мост. — А. З.), которых в этом месте на самом деле нет: такие решетки из повторяющихся массивных эллипсовидных элементов установлены на набережных Екатерининского и Крюкова каналов. О незнании этого обстоятельства Добужинским не может идти речи, поскольку он являлся тонким знатоком памятников своего города. Более того,

<sup>1</sup> Автор выражает благодарность О.Г. Ким за атрибуцию этих зданий.

на рисунке «Банковский мост», выполненном для открытого письма в том же 1902 году, он показал эти решетки именно там, где они установлены — на набережной Екатерининского канала.

Решетки оград набережных и мостов составляли для М. Добужинского значимую часть «графических черт Петербурга», и несли в себе очарование его старины в той же мере, что и архитектура [1, с. 188]. По признанию художника, он «изучил и мог на память рисовать тяжелые перила Екатерининского канала и ажурные — Фонтанки, квазиготическое кружево перил реки Мойки и узоры других чугунных решеток набережных» [1, с. 188]. Особенность орнамента, который получается при изображении решеток черно-белым рисунком, предопределила их роль в пейзажах Добужинского. Так, «кружевная» решетка ограды набережной Мойки стала «главным героем» виньетки «Набережная. Дождливый день» (1906), воспроизведенной на страницах шестой книжки журнала «Золотое Руно» [5] за 1906 год (рис. 2). Лаконичный и крупный орнамент ограды Екатерининского канала оказался созвучен югендстилю, в отличие от тонкого, будто едва заметного — решетки оград набережных Фонтанки, что и обусловило его появление в эскизе рисунка «Город пышный, город бедный...». Этот орнамент, помещенный в нижней части листа, придал композиции устойчивость. Данная особенность его архитектоники не раз использовалась художником в последующих работах, например, в акварели «Гримасы города (Шарманщик. Осень)» (1908, Государственная Третьяковская галерея, ГТГ) и в рисунке со сценой на набережной (1922) для иллюстрации к повести Ф. Достоевского «Белые ночи» [6]. В последнем случае ее появление также обосновано сюжетом: согласно тексту повести («Ночь первая»), герои впервые встретились около перил канала, правда, не уточняется, какого именно [6, с. 157].

Следующим важным шагом М.В. Добужинского в поиске средств воплощения образа Петербурга стал рисунок «Вид петербургского дома» (1903, Государственный Русский музей) [7, с. 193]. Если бы не название, в нем было бы сложно узнать Петербург, а в обветшалом, с обвалившимися кусками штукатур-

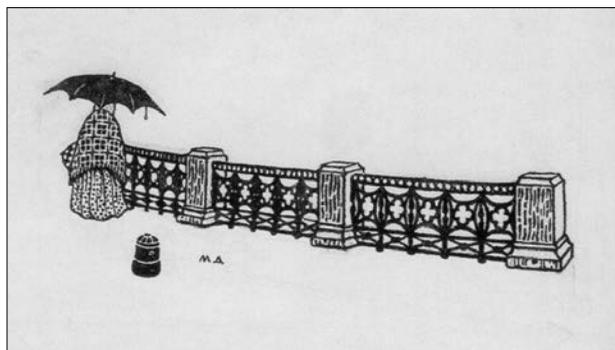


Рис. 2. М.В. Добужинский. Набережная. Дождливый день. Виньетка. 1906. Журнал «Золотое Руно». 1906. № 6 [5]



Рис. 3. М.В. Добужинский. Вид петербургского дома. 1903. Картон, тушь, белила. Государственный Русский музей [7, № 7]

ки здания — дом Галашевских — В.Я. Лебедева (рис. 3). Нужно заметить, что в 1900 г. он был запечатлен на снимке «Перспектива реки Фонтанки от Семеновского моста к Невскому проспекту», сделанном в фотоателье К. Буллы и опубликованном на открытом письме.

Несмотря на сильный ракурс, видно, что следов ветшания дома нет, как и на фотографии с фронтальным видом этого же здания, помещенной в 1912 г. на страницах «Истории русского искусства» И. Грабаря [4, с. 323]. Значит, есть все основания считать, что и во время создания рисунка их тоже не было.

Эта метаморфоза с домом Галашевских — В.Я. Лебедева на рисунке Добужинского произошла неслучайно. Воспоминания художника содержат очень любопытные сведения о его видении архитектуры: «Я пристально вглядывался в графичные черты Петербурга, всматривался в кладку ... голых, неоштукатуренных стен и в этот их “ковровый” узор, который сам собою образуется в неровности и пятнах штукатурки <...>» [1, с. 188]. В изображении фантазийных (не существующих на самом деле) утрат на стенах можно заметить влияние сказки Х.К. Андерсена «Старый дом» [8, с. 370]. По тексту, следы ветшания и даже разрушения на стенах и пышных декоративных деталях старинного дома придают ему особую поэтичность, свидетельствуя о самобытности, а также о многолетней и насыщенной истории, особенно в сравнении с новыми соседними домами [9, с. 287]. Добужинский, по собственному признанию, любил сказки Андерсена с детства, и благодаря им узнал, что у вещей есть своя «душа» [1, с. 208].

В рисунке «Вид петербургского дома» Добужинский изобразил только часть дома Галашевских — В.Я. Лебедева, причем с очень близкого расстояния, как его может увидеть прохожий — он и сам был большим любителем пеших прогулок по городу. Глазу открывается сразу несколько пространственных уровней здания: нависающий балкон, проездная арка и внутренний двор за ней. Все они трактованы в рисунке как декорации, выступающие одна из-под другой. В подобной трактовке планов можно заметить влияние произведений «старых» европейских мастеров графики, прежде всего листов из серии «Жизнь Марии» (1502–1510) А. Дюрера [10, р. 174–190]. Творчество Дюрера увлекало художника с молодых лет, когда он «по Старой пинакотеке ходил довольно “слепым”, но поражался железным рисункам Дюрера, который там действительно очень хорош

(особенно его “Апостолы”)<sup>2</sup> [1, с. 156]. Это увлечение сохранялось на протяжении всей жизни М.В. Добужинского [11, с. 178]. В то же время архитектурная композиция с двумя последовательно расположенными арками свидетельствует об обращении к наследию Джованни Баттисты Пиранези, которого он считал гениальным мастером [1, с. 266] и внес в список своих любимых художников, упоминаемых Чугуновым [12, с. 361]. Точнее, к листам Пиранези с композицией подобного типа из серии «Виды Рима» (*Vedute di Roma*), например, к офортам «Внутренний вид виллы Мecenата» (1778), «Руины галереи скульптур на вилле Адриана в Тиволи» (1770), «Внутренний вид атриума Портика Октавии» (1760).

При этом М. Добужинский отказался от изображения глубокой линейной перспективы упомянутых выше «старых» мастеров. Планы рисунка «Вид петербургского дома» словно наложены друг на друга и образуют насыщенную деталями декоративную асимметричную композицию, характерную для модерна. По всей видимости, причиной такого решения послужило то, что художник сделал этот рисунок как виньетку и искал способ не нарушить плоскость страницы. В круглом слуховом окне слева от арки можно заметить птицу. Скорее всего, это голубь, представитель самой многочисленной и вездесущей группы «горожан», на которую люди, как правило, не обращают внимания. Однако голуби составляют неотъемлемую часть жизни и характера любого города. Они обживают все, в том числе самые величественные памятники зодчества и скульптуры, рассаживаются на головах статуй и выступах архитектурных деталей, привнося в их облик очарование и непосредственность сиюминутной жизни.

Е.Е. Лансере первым из участников творческого объединения «Мир искусства», в которое входил и М.В. Добужинский, изобразил голубей как значимую «часть» городского пейзажа (рис. 4). В рисунке «Рынок» они помещены на первый план городского вида, а само здание

<sup>2</sup> Речь идет, по всей видимости, о картине Альбрехта Дюрера «Четыре апостола» (1526, дерево, масло), хранящейся в картинной галерее «Старая пинакотека», Мюнхен.

Никольского рынка показано со столь близкого расстояния, что виден только его фрагмент. Напечатанный в 1902 г. в журнале «Мир искусства» [13], этот рисунок был выполнен, видимо, в 1901 г., когда Е.Е. Лансере работал над графическим пейзажем «Старый Никольский рынок» для открытых писем и является одним из его вариантов. В сочетании с эскизом акварелью и гуашью «Старый Никольский рынок» (1901, ГРМ) [14, с. 74], рисунок свидетельствует, что композиция была найдена не сразу. «Рынок» не воспроизводился на открытых письмах — вероятно, потому, что в небольшом фрагменте здания сложно было узнать памятник классицизма 1780-х годов. В окончательном же варианте, который воспроизведен на открытом письме издательства Общины св. Евгении в 1901 г., композиция изменена: Лансере изобразил общий вид здания рынка с открытой галереей первого этажа, ограниченной аркадой.

Рисунок «Рынок» представляет собой любопытное свидетельство творческих поисков художников в России в начале XX века. Неприметные пернатые обитатели города привлекли внимание автора, по всей видимости, под впечатлением от гравюр на дереве японских мастеров школы укиё-э. Почти все мирискусники были увлечены «японцами» в начале 1900-х годов. Вопрос о предпочтениях Лансере в этой области заслуживает специального внимания и выходит за рамки настоящей статьи.

Что же касается Добужинского, то городские виды Хиросигэ оказали влияние на формирование образа Петербурга [1, с. 190], а также старого Вильно [15, с. 66] в его произведениях. Так, в листах Хиросигэ из серии «Сто знаменитых видов Эдо» можно видеть воробьев, уличных собак и кошек, которые заняты своими делами рядом с прохожими, не обращающими на них внимания. Назовем, например, листы «Усимати в Таканава», «Ночная сцена Сарукава-тё», «Склон Аои за Тигровыми Воротами (Тораномон)», «Атагосита, зимний пейзаж в Ябукодзи» [16, с. 425, 427, 434, 435]. Можно предположить, что Е. Лансере также знал их. Скорее всего, и гравюры Хиросигэ, и рисунки Лансере, которые очень интересовали Добужинского в начале его самостоятельного пути в искусстве [1, с. 202], побудили последнего присмотреться к городской фауне.



Рис. 4. Е.Е. Лансере. Рынок. 1902. Журнал «Мир искусства». 1902. Т. 7 [13]

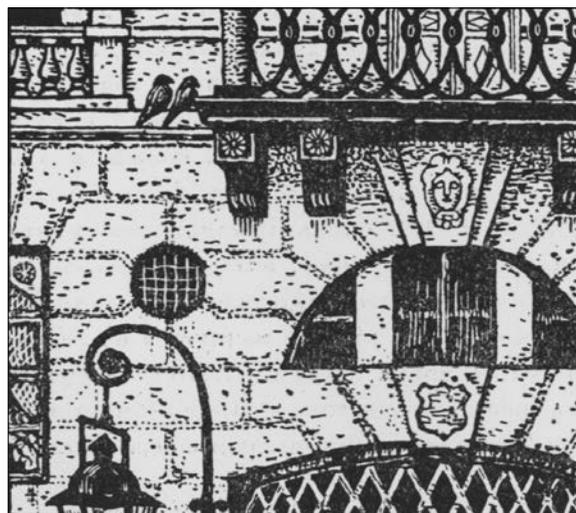


Рис. 5. М.В. Добужинский. Виньетка. 1907. Журнал «Аполлон». 1911. № 2 [23]

Кроме того, в трактовке Лансере вида Никольского рынка как фрагмента здания с ключевыми перед ним голубями, можно заметить влияние печатной графики Дж. Уистлера. Его эстампы с изображением голубей в городском пейзаже, например, офорт «Пьяцетта» (1879–1880) из Второй венецианской серии, а также литографии «Петух и куры, отель» (1891), «Дом священника. Руан» (1894–1895), «Голуби отеля “Савой”» (1896), особенно близки по трактовке вида к рисунку Лансере «Рынок». В отечествен-

ном искусствоведении было сделано очень важное наблюдение: этот рисунок также перекликается с уистлеровскими листами с изображением «лавок Челси» [17, с. 60]. Заметим, что Уистлер тоже был почитателем и коллекционером японской гравюры, которая оказала значительное воздействие и на его творчество [18, р. 93–94]. Возможно, упомянутые выше эстампы с голубями были созданы как раз под впечатлением гравюр Хиросигэ из серии «Сто знаменитых видов Эдо», пользовавшейся наибольшей популярностью у европейских художников второй половины XIX в. [18, р. 94].

Творчество Уистлера вызывало интерес мирискусников и было предметом внимания их журнала (19, с. 94; 20, с. 67; 21, с. 88–89). Оно концентрировалось на живописных полотнах мастера, носивших названия «гармоний», «ноктюрнов», «аранжировок» и посвященных решению колористических задач [19, с. 109], что выражалось как в текстах о художнике, так и в воспроизведении его работ. Печатная же графика Уистлера никак не упоминается на страницах журнала «Мир искусства», хотя в начале 1900-х гг. мастер приобрел репутацию «величайшего офортиста и литографа из когда-либо живших» [22, р. 160]. Показательно, что А. Остроумова-Лебедева занималась именно живописью в парижской мастерской Уистлера. Никто из мирискусников не упоминал о своем увлечении печатной графикой этого художника, во всяком случае, на сегодняшний день такие свидетельства неизвестны, однако произведения иногда оказываются красноречивее своих авторов.

Например, акварель М. Добужинского «Вывеска сапожной мастерской» с сидящей около нее понурой собакой (1908, ГТГ) полностью повторяет (правда, зеркально), литографию Дж. Уистлера «Собака мясника» (1896). Этот факт дает основание присмотреться более внимательно в данном аспекте и к другим работам художника. Так, его знаменитая акварель «Окно парикмахерской» (1906, ГТГ) перекликается с листами Уистлера с городскими видами, в которых центральное место занимает витрина лавки. Этот тип городского вида довольно широко представлен в печатной графике мастера, и его характерными примерами являются такие эстампы, как литография

«Рыбная лавка Модера, Челси» (1890) или офорт «Фруктовый ларек» (1879–1880) из Второй венецианской серии. «Кадрирование» городских видов до фрагмента здания, к которому прибежали Добужинский и Лансере, также имеет прецеденты среди эстампов Уистлера: здесь можно вспомнить его офорты «Два дверных проема» (1879–1880) из Первой венецианской серии, «Балконы. Амстердам» (1889) из Амстердамской серии; литографию «Лестница» (1891). Мастер нередко помещал в центр композиции фрагменты зданий, которые привлекали его внимание, и в этом он вдохновлялся рисунками венецианской архитектуры Каналетто [18, р. 189] и городскими видами голландских мастеров XVII столетия [18, р. 249].

Наконец, пример эстетизации осыпей штукатурки, обнаживших кирпичную кладку, можно видеть в офорте Дж. Уистлера «Сад» (1879–1880) из Второй венецианской серии. Фрагменты открывшейся кладки художник изобразил как своего рода орнаментальный портал дверного проема. Нельзя исключать, что визуальные впечатления Добужинского от этого или аналогичных листов Уистлера совпали с его впечатлениями от текста упомянутой выше сказки Андерсена «Старый дом», что получило отражение в рисунке «Вид петербургского дома». Этот рисунок не был единственным. Так, в акварели «Троицкий собор в Санкт-Петербурге» (1905, ГТГ) показана светлая оштукатуренная ограда, левый край которой оживляет пятно изящного криволинейного очертания осыпавшейся штукатурки, обнажающей кирпичную кладку. Нельзя исключать, что в действительности его не было.

Вновь, несколько лет спустя обратившись к дому Галашевских — В.Я. Лебедева в декоративном рисунке 1907 г., воспроизведенном на страницах второй книжки журнала «Аполлон» за 1911 год [23], М.В. Добужинский отказался от изображения утрат (рис. 5). Более того, исполнение верхней части уличного фонаря и двух птиц — теперь это две вороны, усевшиеся на карнизе балкона, — свидетельствует, что художник представил городской вид, основанный на натуральных впечатлениях: круглое окно, в котором несколькими годами ранее отдыхал голубь, сейчас забрано решеткой (возможно, из-за большой популярности у птиц).

Показан только небольшой фрагмент фасада, словно случайно выхваченный, поэтому окна, балкон, проем арки сильно обрезаны. В результате все детали классицистической архитектуры оказались здесь разной формы и разного размера, и тем не менее они составляют асимметричную, но уравновешенную композицию, являющуюся самобытным произведением модерна.

Сказанное выше показывает, как в изображениях дома Галашевских — В.Я. Лебедева в рисунках М.В. Добужинского воплотились его художественные искания: от первых шагов в русле югендстиля до собственного прочтения стиля модерн на основе нового взгляда на архитектурное наследие петербургского классицизма. Большую роль в этом сыграли внимательные наблюдения памятников архитектуры и окружающего городского пейзажа, творческая переработка впечатлений от близких по сюжету японских ксилографий, особенно листов Хиросигэ, произведений печатной графики Дж. Уистлера, А. Дюрера, Дж.Б. Пиранези и рисунков Е.Е. Лансере.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Добужинский М.В. Воспоминания / изд. подгот. Г.И. Чугунов. Москва : Наука, 1987. 477 с. (Лит. памятники).
2. Завьялова А.Е. Произведения А.С. Пушкина в графике М.В. Добужинского // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 5. С. 584–591. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-5-584-591.
3. Фар-Беккер Г. Стиль модерн. Кёльн : Könemann, 2004. 425 с.
4. Грабарь И.Э. История русского искусства : [в 6 т. (23 вып.)]. Т. 3. Архитектура. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке. Москва : Изд. И. Кнебель, [1912]. 584 с.
5. Золотое руно : [журнал]. 1906. № 6.
6. Достоевский Ф.М. Белые ночи. Сентиментальный роман (Из воспоминаний мечтателя) // Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 т. Т. 2. Ленинград : Наука, 1988. С. 152–202.
7. Мстислав Добужинский [Изоматериал] = Mstislav Dobuzhinski: Живопись. Графика. Театр : [альбом] / [авт. текста и сост. А.П. Гусарова]. Москва : Изобразительное искусство, 1982. 203 с.
8. Завьялова А.Е. Литературные источники образов и символов в творчестве Мстислава Добужинского (Х.К. Андерсен и Ф.М. Достоевский) // Эпоха символизма: встреча литературы и искусства. Москва : Издательский центр «Азбуковник», 2016. С. 367–379.
9. Андерсен Г.Х. Старый дом // Андерсен Г.Х. Сказки и истории. Москва : Моск. рабочий, 1959. С. 286–294. (Библиотека для юношества).
10. The Illustrated Bartsch. Vol. 10 (Formerly vol. 7, part 1) : Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer. New York : Alaris books, 1980. 632 p.
11. М.В. Добужинский. Письма / [подгот. Г.И. Чугунов]. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2001. 444 с.
12. Чугунов Г.И. М.В. Добужинский и его «Воспоминания» // Добужинский М.В. Воспоминания. Москва : Наука, 1987. С. 321–365. (Лит. памятники).
13. Мир искусства : [журнал]. 1902. Т. 7.
14. Подобедова О.Е. Евгений Евгеньевич Лансере. 1857–1946. Москва : Сов. художник, 1961. 420 с.
15. Завьялова А.Е. Мир искусства. Японизм. Москва : БуксМАрт, 2014. 96 с.
16. Воронова Б.Г. Японская гравюра = Japanese prints : [каталог : в 2 т.]. Т. 2. Середина — конец XIX века = Middle — late 19<sup>th</sup> century. Москва : Красная площадь, 2009. 592 с.
17. Круглов В.Ф. Судьбы Уистлера в России // Страницы истории отечественного искусства : сб. ст. по материалам науч. конф. (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2007). Вып. XV. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2009. С. 52 — 73.
18. Lochnan K.J. The Etchings of James McNeill Whistler : [exhibition catalogue]. New Haven ; London : Yale University Press. 1984. 309 p.
19. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. Москва : Искусство, 1970. 293 с.
20. Лапина Н.П. Мир искусства : очерки истории и творческой практики. Москва : Искусство, 1977. 343 с.
21. Вязова Е.С. «Вистлерианство» в России рубежа XIX — XX веков // Уистлер и Россия. Москва : СканРус, 2006. С. 86–117.
22. Pennell J. Whistler as etcher and lithographer // The Burlington Magazine. 1903. Vol. 7, No. XVIII. P. 160–168.
23. Аполлон : [журнал]. 1911. № 2.

---

---

## "The House on Fontanka": Formation of the Image of Petersburg in Mstislav Dobuzhinsky's Works

**Anna E. Zavyalova**

Russian Academy of Arts, 21, Prechistenka Str.,  
Moscow, 119034, Russia  
ORCID 0000-0003-2704-0486; SPIN 6024-1129  
E-mail: annazav@bk.ru

**Abstract.** *The article examines a number of graphic works by M.V. Dobuzhinsky: the drawings "Magnificent City, Poor City...", "View of a Petersburg House", and a decorative drawing with a fragment of a house in the style of classicism. In spite of the fact that M.V. Dobuzhinsky's creativity is quite well studied, these works are considered for the first time in the article, in order to explore the process of finding the original artistic language in which the master "spoke" about his favorite city. The article identifies the architectural monuments of St. Petersburg that served as prototypes of those depicted, reveals the sources (visual and literary), analyzes the stylistic features. The scientific novelty of the article is defined by a new methodological approach to studying M.V. Dobuzhinsky's graphic heritage considered in the context of intersection of literature and fine arts – Russian, Western European and Japanese. For the first time, the author makes an attempt to determine the stylistic affiliation of the mentioned works. Their traditional (formal) analysis, in comparison with works by Hiroshige, A. Dürer, G.B. Piranesi, E.E. Lansere, and J. Whistler, is supplemented by an analysis of M.V. Dobuzhinsky's memoirs and letters. This significantly expands the existing ideas about the visual sources of the artist's work. The article reveals that the drawings "Magnificent City, Poor City...", "View of a Petersburg House", as well as the decorative drawing with a fragment of a house in the style of classicism, depict the house of Galashevsky – V.Ya. Lebedev (87, Fontanka Embankment). The author ascertains the influence of Hiroshige's woodcuts from the series "One Hundred Famous Views of Edo" on the artistic solution of the drawing "Magnificent City, Poor City...", as well as on the drawing "Market" by E.E. Lansere, who, in turn, had influenced the abovementioned draw-*

*ings by M.V. Dobuzhinsky. The article shows that A. Dürer's and G.B. Piranesi's engravings influenced the artistic solution of the drawing "View of a Petersburg House", likewise J. Whistler's etchings and lithographs exerted influence on a number of works by M.V. Dobuzhinsky and E.E. Lansere. The author concludes that M.V. Dobuzhinsky's works over various versions of images of the house of Galashevsky – V.Ya. Lebedev were in line with his intensive creative experiments: the search for his own vision of the image of Petersburg.*

**Key words:** M.V. Dobuzhinsky, Russian art of the late 19th – early 20th century, modernism, Jugendstil, Japanese engraving of the 18th – first half of the 19th century, magazine graphics, image of Petersburg, city view, architecture of St. Petersburg, house of Galashevsky – V.Ya. Lebedev, lattices of St. Petersburg, E.E. Lansere, J. Whistler, G.B. Piranesi, A. Dürer, Hiroshige.

**Citation:** Zavyalova A.E. "The House on Fontanka": Formation of the Image of Petersburg in Mstislav Dobuzhinsky's Works, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 526–535. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-526-535.

### References

1. Dobuzhinsky M.V. *Vospominaniya* [Memoirs]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 477 p.
2. Zavyalova A.E. A.S. Pushkin's Works in the Graphics of M.V. Dobuzhinsky, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 5, pp. 584 – 591 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-5-584-591.
3. Fahr-Becker G. *Stil' modern* [Art Nouveau]. Cologne, Könemann Publ., 2004, 425 p.
4. Grabar I.E. *Istoriya russkogo iskusstva. T. 3. Arkhitektura. Peterburgskaya arkhitektura v XVIII i XIX veke* [History of Russian Art. Volume 3. Architecture. Petersburg Architecture in the 18th and 19th Century]. Moscow, I. Knebel' Publ., 584 p.
5. *Zolotoe runo* [Golden Fleece], 1906, no. 6.
6. Dostoevsky F.M. *White Nights. A Sentimental Story from the Diary of a Dreamer, F.M. Dostoevskii Sobranie sochinenii v 15-ti t.* [F.M. Dostoevsky. Collected Works in 15 Volumes], vol. 2. Leningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 152–202 (in Russ.).
7. *Mstislav Dobuzhinskii: Zhivopis'. Grafika. Teatr* [Mstislav Dobuzhinsky: Painting. Graphics. The-

- atre]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1982, 203 p.
8. Zavyalova A.E. Literary Sources of Images and Symbols in the Works of Mstislav Dobuzhinsky (H.Ch. Andersen and F.M. Dostoevsky), *Epokha simvolizma: vstrecha literatury i iskusstva* [The Era of Symbolism: The Meeting of Literature and Art]. Moscow, "Azbukovnik" Publ., 2016, pp. 367–379 (in Russ.).
  9. Andersen H.Ch. The Old House, *Andersen G Kh. Skazki i istorii* [Andersen H.Ch. Fairy Tales and Stories]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1959, pp. 286–294 (in Russ.).
  10. *The Illustrated Bartsch. Vol. 10 (Formerly vol. 7 part 1): Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*. New York, Alaris Books Publ., 1980, 632 p.
  11. *M.V. Dobuzhinskii. Pis'ma* [M.V. Dobuzhinsky. Letters]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001, 444 p.
  12. Chugunov G.I. M.V. Dobuzhinsky and his "Memoirs", *Dobuzhinskii M.V. Vospominaniya* [M.V. Dobuzhinsky. Memoirs]. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 321–365 (in Russ.).
  13. *Mir iskusstva* [The World of Art], 1902, vol. 7.
  14. Podobedova O.E. *Evgeny Evgenyevich Lansere. 1857–1946*. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1961, 420 p. (in Russ.).
  15. Zavyalova A.E. *Mir iskusstva. Yaponizm* [The World of Art. Japonism]. Moscow, BuksMArt Publ., 2014, 96 p.
  16. Voronova B.G. *Yaponskaya gravюра. T. 2. Seredina — konets XIX veka* [Japanese Prints. Volume 2. Middle — Late 19th Century]. Moscow, Krasnaya Ploshchad' Publ., 2009, 592 p.
  17. Kruglov V.F. Whistler's Fates in Russia, *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva: sb. st. po materialam nauch. konf. (Gosudarstvennyi Russkii muzei, Sankt-Peterburg, 2007)* [Proceedings of the Sci. Conf. "Pages of the History of Russian Art" (State Russian Museum, St. Petersburg, 2007)], issue XV. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2009, pp. 52 — 73 (in Russ.).
  18. Lochnan K.J. *The Etchings of James McNeill Whistler*. New Haven, London, Yale University Press Publ., 1984, 309 p.
  19. Sternin G.Yu. *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii na rubezhe XIX–XX vekov* [The Artistic Life of Russia at the Turn of the 19th–20th Centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, 293 p.
  20. Lapshina N.P. *Mir iskusstva: ocherki istorii i tvorcheskoi praktiki* [The World of Art: Essays on History and Creative Practice]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977, 343 p.
  21. Vyazova E.S. "Whistlerianism" in Russia at the Turn of the 19th — 20th Centuries, *Uistler i Rossiya* [Whistler and Russia]. Moscow, SkanRus Publ., 2006, pp. 86–117 (in Russ.).
  22. Pennell J. Whistler as Etcher and Lithographer, *The Burlington Magazine*, 1903, vol. 7, no. XVIII, pp. 160–168.
  23. *Apollo*, 1911, no. 2.

## НОВИНКА

**Картографический агитпроп (1917–1940)** : альбом карт / Российская гос. б-ка, отдел картографических изданий ; [сост.: Н. В. Виноградова, Л. Н. Зинчук (науч. ред.) и др.]. Москва : Пашков дом, 2019. 108 с. (Паритеты отдела картографии РГБ).

Альбом карт агитационно-пропагандистской тематики подготовлен по материалам из фондов отдела картографических изданий Российской государственной библиотеки. В альбоме представлены карты, изданные в период с 1917 по 1940 г., который составил целую эпоху, вместил в себя Революцию, Гражданскую войну, образование СССР, Новую экономическую политику, индустриализацию, коллективизацию и т. д.

Каждая из представленных в альбоме карт вписана в контекст своего времени: десятилетия, года, порой даже месяца. Для того чтобы читатель мог посмотреть на каждую из них как на отражение конкретных исторических событий, они снабжены краткими комментариями.

### Справки и заказ изданий:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5  
Российская государственная библиотека,  
Издательство «Пашков дом»,  
отдел книжных изданий

+7 (495) 697-37-31  
+7 (499) 557-04-70, доб. 25-72  
Pashkov\_Dom.Book@rsl.ru  
[http://store.rsl.ru/service/pashkov\\_dom](http://store.rsl.ru/service/pashkov_dom)

## РЕЦЕНЗИЯ

УДК 930.85(47)(049.32)  
ББК 71.084.4  
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-5-536-541

Н.Б. КИРИЛЛОВА

МЕТАМОРФОЗЫ  
РУССКОГО МАССКУЛЬТА

---

---

**Наталья Борисовна Кириллова,**

Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина,  
кафедра культурологии и социально-культурной  
деятельности,  
заведующая  
Ленина пр., д. 51, Екатеринбург, 620083, Россия

доктор культурологии, профессор  
ORCID 0000-0002-9187-7080; SPIN 5004-0339  
E-mail: urfo@bk.ru

---

---

**Реферат.** *Статья представляет собой рецензию на монографию доктора философских наук, профессора РГГУ, академика РАН И.В. Кондакова «Русский масскульт: от барокко к постмодерну». Книга, в структуре которой семь глав, посвящена истории возникновения и развития массовой культуры в России с древнейших времен до начала XX века. Исследуя ее истоки, уходящие своими корнями в глубокую древность, автор доказывает, что импульс самостоятельности русский масскульт получает в XVII в., когда формируется персонифицированная куль-*

*тура, т. е. в ней выделяется личностное начало. Именно в этот период, связанный с появлением русского барокко, происходит становление двух парадигм – Предвозрождения и Предпросвещения, которые обусловили последующее противопоставление массовой и элитарной культур сначала в допетровской, а затем и в постпетровской Руси. Интересная оценка дана автором периоду русского Просвещения XVIII в., когда происходит размежевание дворянской культуры на либерально-демократическое и консервативное направления. При этом первое способствует массовизации, а второе – индивидуализации русской культуры. Кризис классической парадигмы в XIX в., включая литературицентризм и критикоцентризм русской культуры, привел в конечном итоге к формированию новых художественных течений, новых жанров и стилей, т. е. к модернизации русской культуры на рубеже XIX–XX веков. В этом плане Серебряный век оказался «изысканной и эфемерной конструкцией русского ренессанса» в парадоксальных формах символизма и модернизма.*

*В рецензии получили отражение структурные и содержательные аспекты монографии*

*И.В. Кондакова, особенности проведенного им теоретического анализа, специфика стиля и языка. Дана оценка изданию, раскрыта его уникальность и научная значимость для современной гуманитарной науки, включая историю и культурологию, литературоведение и филологию, искусствоведение и эстетику.*

**Ключевые слова:** теория и история культуры, концептуальность, русский масскульт, размежевание дворянской культуры, массовизация, индивидуализация культуры, русский ренессанс, модернизм, постмодернизм.

**Для цитирования:** Кириллова Н.Б. Метаморфозы русского масскульта // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 536–541. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-536-541.

**Б**иблиграфический список актуальных исследований проблем русской культуры в теоретическом и историческом контексте пополнился новым научно значимым изданием — монографией И.В. Кондакова «Русский масскульт: от барокко к постмодерну». Актуальность этой внушительной по объему книги бесспорна. Во-первых, потому что она ломает стереотипы наших представлений о массовой культуре как явлении сугубо буржуазном, рыночном, связанном с технологией оболванивания масс. Во-вторых, гипотезой, выдвинутой автором, стало утверждение, что массовая культура возникла не в Соединенных Штатах Америки на рубеже XIX—XX вв., а «была и есть в каждой национальной или этнической культуре изначально», более того, она «органически присуща человеческой культуре вообще и является ее неотъемлемой составляющей во все времена, начиная с доисторических и кончая текущей современностью» [1, с. 5]. В-третьих, автор доказывает, что «истоки массовой культуры не могут иметь какое-то однозначное этнонациональное или региональное происхождение, что не исключает преимущественных влияний той или иной национальной культуры на развитие массовой культуры в разные культурно-исторические эпохи» [1, с. 6].

В качестве примера феноменов массовой культуры автор приводит произведения эллинистической литературы (роман «Дафнис и Хлоя» Лонга, «Эфиопика» Гелиодора, «Золотой осел» Апулея). Кроме того, как явление массовой культуры может восприниматься европейская новелла эпохи Возрождения («Декамерон» Д. Боккаччо или «Кентерберийские рассказы» Д. Чосера), позднее — западноевропейский плутовской роман XVI—XVII вв. и, наконец, исторический роман эпохи европейского романтизма (сочинения В. Скотта, В. Гюго, А. Дюма и др.).

Таким образом, по мнению И.В. Кондакова, массовая культура не должна считаться продуктом какой-то одной общественно-исторической формации (как традиционно принято считать — капиталистической), но в рамках любой из них она находит свои специфические формы репрезентации. При этом каждая ее конкретно-исторически обусловленная форма имеет потенциал глобального распространения — с учетом своей этнонациональной специфики.

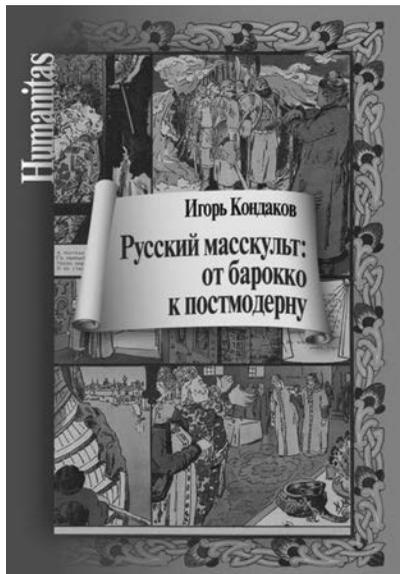
Что касается русского масскульта, то, как утверждает автор, он выделился из традиционной народной культуры и всегда сохранял с ней связь. Тесно связанный с отечественным фольклором, он прежде всего проявляется в своеобразии моральной дидактики и популизме. Достаточно вспомнить такие известные в истории русской культуры обращения к народной сказке, которые трансформируются почти до неузнаваемости в разных литературных произведениях, таких как: «Повесть о Петре и Февронии» Ермолая-Еразма, «Пересмешник» М.Д. Чулкова, «Сказки» А.С. Пушкина, «Сказки» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Уральские сказы» П.П. Бажова и др. Все это разнородные, непохожие друг на друга тексты, но в каждом из них узнается русский фольклор.

Можно согласиться с автором и в том, что структурные мотивы и сюжетные формулы, открытые и обобщенные В.Я. Проппом в его известных работах «Исторические корни волшебной сказки» [2] и «Морфология волшебной сказки» [3], применимы не только к текстам фольклора, но и к текстам массовой культуры — беллетристике, приключенческим и детективным романам, а в XX—XXI вв. — к филь-

мам и телесериалам, комиксам, мюзиклам и т. п. Причем это многообразие форм не мешает ей сохранять свою этнонациональную и цивилизационную идентичность, что обеспечивает ее узнаваемость у читателя или зрителя. Однако в каждой этнической массовой культуре может сохраняться своя специфика и сюжетно-тематическая экзотика, которая представляет познавательный интерес. В качестве примера И.В. Кондаков ссылается на знаменитое произведение древнерусской литературы — «Моление» Даниила Заточника (рубеж XII—XIII вв.), которое рассматривает как серьезное произведение, размышляющее о природе и сущности власти, правда, разбавленное не только цитатами из Библии, но и скоморошьям балагурством, что доказывает житейскую мудрость просителя, явно связанного с народной средой.

Да и на протяжении XIX в. — периода расцвета русской культуры, роль «этнической экзотики», отмечает автор, играли не только ранние рассказы и повести Н.В. Гоголя из циклов «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», но и произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, построенные на кавказских проблемах, а также вариации на тему цыганских мотивов у А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, М. Горького. Аналогичную роль этнической экзотики в XX—XXI вв. выполняют индийские и китайские фильмы, бразильские и мексиканские телесериалы, аргентинская и кубинская танцевальная музыка, афроамериканский джаз и др.

В монографии прослеживается вся история русского масскульта, начиная от его диалектики и роли в истории культуры, предыстории и рождения из «духа народности», анализа русской классики в контексте эволюции масскульта до проблем Серебряного века, который, по мнению автора, развивался между эпохами Ренессанса и модерна до постмодерна.



Обложка рецензируемого издания [1]

Исторические изменения массовой культуры происходят в зависимости от следующих причин: 1) от трансформации социально-исторического и культурного контекста; 2) от ее социокультурного статуса в составе данной культуры; 3) от изменения условий и форм ее функционирования в рамках той или иной культурно-исторической эпохи [1, с. 12]. Что касается самой специфики этих изменений, то они связаны, как правило, с тематикой и проблематикой произведения, сюжетной линией и героями, жанровой спецификой, языко-

выми кодами как средствами репрезентации и т. п. В этом плане массовая культура эпохи Античности отличается от Средневековья, тесно связанного с религиозными догмами, маскульт Возрождения отличается от барокко, а культура Просвещения от романтизма и т. д.

И.В. Кондаков вслед за Ю.М. Лотманом утверждает, что массовая культура (включая и тривиальную литературу) всегда существует и функционирует в контексте актуальной культуры как ее часть, оказывая косвенное влияние на развитие элитарной и популярной культуры, а также на распространение народной культуры в ту или иную культурно-историческую эпоху [4].

В многозначных культурных текстах русской классики, на которые ссылается автор, поверхностные слои относятся преимущественно к массовой (популярной) культуре, а глубинные — к элитарной (философской). Подобным образом выстроены многие произведения Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, А.Н. Островского, Н.С. Лескова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, М. Горького.

Культуру Серебряного века автор идентифицирует с эпохой Ренессанса — легендарного периода расцвета гуманизма и эстетизма. Термин «русский ренессанс» ввел философ Н.А. Бердяев, который сам был его крупнейшим представителем. Акцентируя внимание на его «культурности» и «духовности», Бердяев тем самым подчеркивал несоответствие рус-

ского ренессанса его социальным целям и цивилизационным задачам, как это произошло в Европе [5, с. 239–241].

По данному научному вопросу есть ответ Д.С. Лихачева, на который ссылается И.В. Кондаков: «В России Возрождение только готовилось, но в силу обстоятельств не осуществилось» [6, с. 314]. Объясняя почему Предвозрождение на Руси не принесло с собой Возрождения, Д.С. Лихачев указывает на то, что «для этого недостаточно было собственных культурных сил», хотя в русской культуре уже были Феофан Грек и Андрей Рублев, Епифаний Премудрый и Ермолай-Еразм. Вот почему «историческую миссию русского Возрождения приняло на себя в XVII веке барокко» [6, с. 325].

В этой связи возникает вопрос к концепции Н.А. Бердяева, доказывающего, что русский ренессанс был, но наступил он на рубеже XIX–XX вв., т. е. после эпох барокко и классицизма, Просвещения и романтизма, а также реалистических исканий в русской культуре.

Объясняя эту культурно-историческую инверсию, И.В. Кондаков утверждает, что только в конце XIX в., когда «сложилась соответствующие социально-исторические условия в России» (буржуазные отношения, секуляризация культуры, идейное и политическое свободомыслие, первые значительные социокультурные преобразования действительности после отмены в 1861 г. крепостного права), — у русской культуры «появилась историческая возможность формирования “своего Возрождения”, парадоксально совпавшего по времени с европейской эпохой расцвета декаданса, символизма, стиля модерн, раннего авангарда и т. п.» [1, с. 423]. Да и переход к Новому времени для России начался лишь в Серебряном веке, когда появляются новые формы литературы (прозы и поэзии), изобразительного и музыкального искусства, театра и т. д.

Что касается масскульта данного периода, то он, по мнению автора, строится на «трагических коллизиях, возникающих между символистскими абстракциями и забытовленной повседневностью, между тягой к возвышенному и погрязанием в низменном» [1, с. 426]. Эти противоречия можно увидеть в творчестве З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковского и Ф.К. Сологуба, А.А. Блока и Н.С. Гумилева, В.Я. Брю-

сова и А. Белого, Л.Н. Андреева, А.И. Куприна, раннего В.В. Маяковского, И. Северянина и др.

«Соединение правды с ложью, красоты и безобразия, добра со злом, — пишет И.В. Кондаков, — именно в такой противоречивой “системе координат” <...> была эстетика и поэтика массовой культуры русского Ренессанса» [1, с. 450]. Наслоение этих противоречий привело к социокультурному взрыву — Великой октябрьской социалистической революции, перешедшей в Гражданскую войну в России 1917–1922 гг., «в результате которой русская культура окончательно раскололась на две — советскую и эмигрантскую, даже пространственно-географически несовместимые между собой» [1, с. 453]. Не давая оценку советской (идеологизированной) культуре, автор тем не менее говорит о формировании в ней так называемого «коллективного стиля», который являлся распространенным «механизмом массовизации». Среди его лидеров выделялись В.В. Маяковский, А.Н. Островский, Л.М. Леонов, А.А. Фадеев, Ф.М. Парфенов, М.А. Шолохов и др. Что касается масскульта, близкого к фольклору, то в советский период к явлениям данного типа относилось творчество С.А. Есенина, Б.Ш. Окуджавы, В.С. Высоцкого, В.М. Шукшина.

В последней главе монографии, посвященной постмодерну и постлитературной альтернативе русского масскульта, который, по мнению автора, тоже рождается в начале XX в., в объекте внимания — основоположник не только русского, но и мирового постмодернизма писатель и философ В.В. Розанов. Именно он поведал читателям о «конце литературы», ее «окончании» и «разложении» в своих сочинениях «Уединенное», «Смертное», «Второй короб» и «Опавшие листья». Литература в ее классическом варианте воспринимается В.В. Розановым как «роковая сила», способная изменить действительность или повлиять на нее (что, собственно, и было в России). В «Апокалипсисе нашего времени» он прямо выносит приговор русской литературе за то, что «Русь слиняла в два дня», за «рассыпанное царство» и «за нашу вонючую Революцию» [7, с. 578–579]. Вывод писателя суров: «... Россию убила литература. Из слагающих “разложителей” России ни одного нет нелитературного происхождения» [7, с. 625].

Анализируя позднее творчество В.В. Розанова, И.В. Кондаков уделяет особое внимание предложенной им модели «мозаичной культуры», которая строится на том, что «все ее разнородные компоненты, фрагменты признаны теоретически правомерными... это парадоксальность и связывает, и разделяет; она одновременно химерична и реальна» [1, с. 473–475]. Таким образом, мозаичный текст, функционирующий в мозаичном контексте, а потому обладающий качественно иной степенью смысловой свободы, — это и есть главное свойство постлитературы или постмодернизма.

Отталкиваясь от этих идей в осмыслении сегодняшней реальности, И.В. Кондаков отмечает, что «постлитература — и во времена В.В. Розанова, и век спустя — складывается из множества различных интерпретаций и реинтерпретаций реальности — какой бы она ни представлялась автору: социальной действительностью, культурной историей, художественной реальностью, индивидуальным процессом мышления...». И в этой «цепочке смыслов передается “мозаичность” — и мира, и сознания, и субъекта творчества» [1, с. 507]. Эта мозаичная картина жизни отображается в «коллажной» и «фрактальной» композиции текста, «пронизанного многозначной гипертекстуальностью и интертекстуальностью», что воплощается в новом типе организации образа — «кластера» и выражает контрастность и противоречивость не только социальной действительности, но и всей культуры постмодерна. И все же, как констатирует автор, последнее слово, как показывает опыт истории, «остается все же за масскультом» [1, с. 520].

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать о том, что монография И.В. Кондакова при всей своей парадоксальности — это уникальное явление современной теории культуры. Написанная прекрасным литературным языком, книга дает возможность окунуться не только в масштабы истории русской культуры, но и подвести некоторые итоги ее развития. Немаловажно и то, что автор помогает найти ориентиры в осмыслении сегодняшнего бытия нашей культуры, взяв за основу современный русский литературный постмодер-

низм (произведения Б. Акунина, В.В. Ерофеева, Т.Н. Толстой, В.В. Ерофеева, В.О. Пелевина, В.Г. Сорокина и др.), который, как и в эпоху Серебряного века, соединяет в себе эффект элитарности и массовости. Книга доказывает, что отечественная культура на протяжении всей своей истории многомерна и внутренне дифференцирована, что важно для осмысления феномена массовой культуры, который не отделен непреодолимыми границами от других ее явлений, взаимодействует с ними, активно влияя на них и испытывая на себе их мощное влияние. Именно это, по мнению автора, и является движущим фактором культурно-исторического развития.

### Список источников

1. *Кондаков И.В.* Русский масскульт: от барокко к постмодерну : [монография]. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2018. 544 с.
2. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп ; [Вступ. ст. В.И. Ереминой]. 2-е изд. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1986. 364 с.
3. *Пропп В.Я.* Морфология (волшебной) сказки : Исторические корни волшебной сказки // Собр. трудов / В.Я. Пропп ; коммент. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафеевой ; сост., науч. ред. текстол. коммент. И.В. Пешкова. Москва : Лабиринт, 1998. 511 с.
4. *Лотман Ю.М.* Массовая литература как историко-культурная проблема // Избранные статьи : в 3 т. Таллинн : Александра, 1993. Т. 1. С. 380–388.
5. *Бердяев Н.А.* Русская идея : Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре : Философы русского послеоктябрьского зарубежья. Москва : Наука, 1990. С. 43–271.
6. *Лихачев Д.С.* Русское Предвозрождение в истории мировой культуры : конспективное изложение концепции // Прошлое-Будущему : Статьи и очерки. Ленинград : Наука. Ленинградское отделение, 1985. С. 314–325.
7. *Розанов В.В.* О себе и жизни своей : Уединенное : Смертное : Опавшие листья : Апокалипсис нашего времени / В.В. Розанов ; [Авт. вступ. сл. В.Г. Стукач, с. 7–31]. Москва : Московский рабочий, 1990. 875 с.

## Metamorphoses of Russian Mass Culture

**Natalia B. Kirillova**

Ural Federal University, 51, Lenina Av.,  
Yekaterinburg, 620083, Russia  
ORCID 0000-0002-9187-7080; SPIN 5004-0339  
E-mail: urfo@bk.ru

**Abstract.** *The article is a review of the monograph “Russian Mass Culture: From Baroque to Post-Modernism” by Doctor of Philosophy, Professor of the Russian State University for the Humanities, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences I.V. Kondakov. The book, which consists of seven chapters, is devoted to the history of the emergence and development of mass culture in Russia from ancient times to the beginning of the 20th century. Studying its origins dating back to antiquity, the author proves that Russian mass culture received an “impulse of independence” in the 17th century, as the culture was becoming personified, which means a personal principle was coming forward in it. It was during that period, associated with the emergence of Russian Baroque, that two paradigms appeared – Pre-Renaissance and Pre-Enlightenment, which led to the subsequent juxtaposition of “mass” and “elite” cultures in Russia first before Peter the Great and then after his period. The author gives an interesting assessment to the period of the Russian Enlightenment of the 18th century, when there happened a demarcation of the noble culture into liberal-democratic and conservative directions. Moreover, the former contributes to “massification”, and the latter – to “individualization” of Russian culture. The crisis of the classical paradigm in the 19th century, including the “literature-centrism” and “critical-centrism” of Russian culture, ultimately led to the formation of new artistic movements, new genres and styles, that is, to the modernization of Russian culture at the turn of the 19th–20th centuries. In this regard, the Silver Age turned out to be an “exquisite and ephemeral construction of the Russian Renaissance” in paradoxical forms of symbolism and modernism. The review reflected the structural and substantive aspects of I.V. Kondakov’s monograph, the features of his theoretical analysis, the specifics of style and language. The article evaluates the publication, reveals its uniqueness and scientific significance for*

*modern humanitarian science, including history and cultural studies, literary criticism and philosophy, art criticism and aesthetics.*

**Key words:** theory and history of culture, conceptuality, Russian mass culture, demarcation of noble culture, massification, individualization of culture, Russian Renaissance, modernism, post-modernism.

**Citation:** Kirillova N.B. Metamorphoses of Russian Mass Culture, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 536–541. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-536-541.

### References

1. Kondakov I.V. *Russkii masskul't: ot barokko k post-modernu* [Russian Mass Culture: From Baroque to Post-Modernism]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr Gumanitarnykh Initsiativ Publ., 2018, 544 p.
2. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Historical Roots of Fairy Tale]. Leningrad, LGU Publ., 1986, 364 p.
3. Propp V.Ya. Morphology of (Fairy) Tale: The Historical Roots of Fairy Tale, *Sobr. trudov* [Collected Works]. Moscow, Labirint Publ., 1998, 511 p. (in Russ.).
4. Lotman Yu.M. Mass Literature as a Historical and Cultural Problem, *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected Articles: in 3 volumes]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1993, vol. 1, pp. 380–388 (in Russ.).
5. Berdyaev N.A. The Russian Idea. Main Problems of the Russian Thought of the 19th Century and the Beginning of the 20th Century, *O Rossii i russkoi filosofskoi kul'ture: Filosofiy russkogo posleoktyabr'skogo zarubezh'ya* [About Russia and Russian Philosophical Culture: Philosophers of the Russian Post-October Emigration]. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 43–271 (in Russ.).
6. Likhachov D.S. Russian Pre-Renaissance in the History of World Culture: conceptual summary, *Proshloe-Budushchemu: Stat'i i ocherki* [From the Past to the Future: Articles and Essays]. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 314–325 (in Russ.).
7. Rozanov V.V. *O sebe i zhizni svoei: Uedinennoe: Smertnoe: Opavshie list'ya: Apokalipsis nashego vremeni* [About Myself and my Life: The Secluded: The Mortal: Fallen Leaves: Apocalypse of our Time]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1990, 875 p.

УДК 930.85(47)(049.32)  
ББК 71.084.4  
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-5-542-545

М.В. ЛОГИНОВА

# РУССКИЙ МАССКУЛЬТ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О СПЕЦИФИКЕ АВТОРСКОГО ВИДЕНИЯ

---

---

**Марина Васильевна Логинова,**

Мордовский государственный университет  
им. Н.П. Огарева,  
кафедра культурологии и библиотечно-  
информационных ресурсов,  
профессор  
Большевицкая ул., д. 68,  
Саранск, Республика Мордовия, 430005, Россия

доктор философских наук  
ORCID 0000-0003-1405-0976; SPIN 7458-6923  
E-mail: marina919@mail.ru

---

---

**Реферат.** В рецензии отмечается специфика понимания трансформации отечественной массовой культуры, данная российским культурологом, литературоведом и философом И.В. Кондаковым.

Монография «Русский масскульт: от барокко к постмодерну» представляет интерес своей актуальной методологией, позволяющей построить научную модель, способную объединить классические проблемы и современные трактовки. Методология строится на принципах диалектического развития темы масскульта; выделяется основная авторская идея — литературоцентризм, которая определяет основные тенденции развития отечественной массовой культуры. Авторская позиция «внеаходимо-

сти» относительно предмета своего исследования доказывает правомерность рассмотрения логического и алогического в истории и развитии русского масскульта. Архитектоника научного исследования И.В. Кондакова определяется как имеющая круговую структуру, что связывает методологические основания рецензируемой монографии с «герменевтическим кругом» Г.-Г. Гадамера. Автор определяет три признака в понимании массовой культуры, определенные отрицанием «-не»: возникновение ее «не связано» исключительно с XX в.; истоки «не могут» иметь только этнонациональный характер; «не принадлежат» определенной общественно-экономической формации. Ему удастся разомкнуть границы привычных трактовок массовой культуры за счет более объемного подхода к предмету исследования. Такой подход, безусловно, потребовал от ученого не только энциклопедических знаний, но и последовательного анализа широкого историко-культурного, литературоведческого контекста предпринятого исследования. Отмечается репрезентативность авторской выборки персоналий для исследования, что, в частности, отражает указатель имен.

Исследование характеризуется как несколько провокативное, предлагающее читателю неожиданно новое прочтение известных произведений, представленных в основном русской литературой.

*Специфика авторской интерпретации заключается в том, что философско-культурологическая концепция трансформации отечественного масскульта не только подводит своеобразный исследовательский итог, но и определяет векторы дальнейшего изучения проблемы.*

**Ключевые слова:** рецензия, массовая культура, автор, методология, литературоцентризм.

**Для цитирования:** Логина М.В. Русский масскульт: размышления о специфике авторского видения // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 542–545. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-542-545.

**И**дея написать рецензию на книгу российского культуролога, литературоведа и философа И.В. Кондакова пришла во время ее прочтения [1]. Изучение монографии настолько активно сопровождалось собственными комментариями, что невольно в сознании возник парадокс из когда-то прочитанного у В.А. Подороги относительно того, что произведения литературы (искусства) живут в момент их актуализации — прочтения (исполнения) [2, с. 18]. Сопричастность к авторской концепции породила собственное мнение по вопросам становления и развития русского масскульта.

Предваряя разговор о книге, сделаем оговорку относительно того, что рецензия, излагающая комментарии по поводу авторских интенций, интересна лишь как часть, фрагмент понимания замысла автора в самом широком смысле. В данном исследовании нас заинтересовал принцип его «сделанности», а также актуальная методология, которая позволяет построить научную модель, объединяющую классические проблемы и современные трактовки. Для данной рецензии мы определили малую форму — эссе, считая его наиболее адекватным для передачи авторской мысли в максимально лаконичной форме.

Процессуальность, выраженная в определенном стиле философствования И.В. Кондакова, обращает читателя к трансформации русского масскульта (от барокко до постмодерна), осмысление которого порождает бездну смыслов, новых прочтений художественных произ-

ведений, представленных в основном русской литературой. Содержание и структура монографического исследования подчинены принципам диалектического развития предмета изучения, о чем свидетельствует рубрикация семи глав: от понимания масскульта в истории культуры до анализа постмодернистских проектов «мозаичной культуры».

«Дух процессуальности» авторской позиции заключен не только в логике изложения истории и теории масскульта, но в большей мере в схватывании проблемных узлов развития отечественной культуры (генезис массовизации древнерусской культуры, русская классика и русский масскульт, неклассические формы масскульта). Авторская позиция «процессуального присутствия» позволяет читателю находиться в ожидании новых смыслов развития и раскрытия сюжета. Выстроенная модель философско-культурологической концепции трансформации отечественного масскульта не только подводит своеобразный исследовательский итог, но и определяет векторы дальнейшего изучения проблемы.

Позволим себе предположить, что для рецензирования монографических исследований важно вычлнить авторскую интуицию (назовем ее так), которая, с одной стороны, лежит за пределами текста монографии, а с другой — порождает и определяет имеющиеся в ней суждения и выводы. Возможно, что литературоцентризм отечественной культуры и является такой интуицией, которая позволяет определить исходные основания и движущие силы философско-культурологических исканий автора монографии, выявить экзистенциальное наполнение его научных построений.

М. Бланшо определяет сущность литературного творения как некую подвижную точку, которая является «средоточием» «сущностного одиночества» как «одиночества творения» [3]. Метафорический смысл высказывания М. Бланшо акцентирует «обнаженность» выражения бытия через слово, способное раскрывать бездну его смыслов.

В этой связи репрезентативным является раздел «Указатель имен», приведенный в монографическом исследовании (Аристофан и Ш. Бодлер, Дж. Байрон и Э. Гофман, Г. Ибсен и К. Катаев и мн. др.). Совсем произвольно извлекая имена из данного раздела (ни в коем случае не состав-

ля никаких оппозиций), читатель убеждается в широком литературном контексте, определяющем судьбу масскульта в России. Обращение автора монографии к работам У. Эко («Открытое произведение», «Отсутствующая структура», «Роль читателя») усиливает значение литературы как «медиума» российского общества «метафизической константы» [1, с. 238–239] и открывает культурологические перспективы для определения сложных взаимосвязей русской литературы и культуры в целом.

Можно отметить несколько провокативный характер работы И.В. Кондакова. Суть этимологического перехода от  $\epsilon\rho\omega$  [я говорю. — греч.] к  $\epsilon\rho\omega\nu\epsilon\acute{\iota}\alpha$  [ирония. — греч.] заключается в том, что сам говорящий смотрит со стороны на то, чем он захвачен. Определение авантюрно-приключенческого начала русского масскульта, феномена карнавализации и развлечения, «фамильярного контакта» позволяет автору занять позицию своеобразной «внезаходимости» по отношению к предмету своего исследования, доказывая правомерность рассмотрения логического и алогического в истории и развитии отечественной массовой культуры (под алогическим имеется в виду всякая непонятная и внедискурсивная реальность, отраженная в искусстве)<sup>1</sup>. Как раз подобная провокативность и подтверждает авторскую интуицию о том, что «в основание массовой культуры <...> легла именно словесность, обеспечивающая в различных литературных и околотитулярных формах становление жанров массовой культуры» [1, с. 240].

Архитектоника научного исследования И.В. Кондакова имеет не вертикально-разомкнутую, а круговую структуру, определяя смысловой центр (литературоцентризм), из которого развиваются взаимосвязанные проблемы: предыстория и «дух народности» масскульта, русская классика, Серебряный век, постлитература. Круговая структура имеет не только эстетический характер как идеальная гео-

метрическая фигура, но и методологический аспект, позволяющий определить разрастание смысла в культуре. Г.-Г. Гадамер определял герменевтический круг как понимание целого из частей, а частей — из целого, для того чтобы, «строая концентрические круги, расширять единство смысла» [4, с. 72]. Литературоцентризм раскрывает свой смысл через соотношенность с указанными выше проблемами и снимает иерархию проблем, т. к. все они являются рядоположенными в данном контексте.

Логика изложения авторской концепции, как отмечалось выше, строится на принципах диалектики через определение дуальностей: общее — особенное, низкое — высокое, вечное — преходящее и находит теоретическое обоснование.

Какие основополагающие принципы русского масскульта выделяет автор? И.В. Кондаков определяет три признака в понимании массовой культуры, определенные отрицанием *не*: возникновение ее *не связано* исключительно с XX в.; истоки *не могут* иметь только этнонациональный характер; *не принадлежат* определенной общественно-экономической формации.

Монографию И.В. Кондакова с полным основанием можно назвать авторской в том смысле, в каком говорят, например, об авторском кино. Это подлинно оригинальное исследование, свидетельствующее о внутренней убежденности ученого, его принципиальной, глубоко продуманной научной позиции, активно выраженной блестящим литературным языком. Перед читателем книга, в которой ясно, но без упрощения, опираясь на огромный материал отечественной культуры, автор подводит своеобразный итог развития отечественного масскульта. При этом в исследовании И.В. Кондакова не расставлены все точки над *i*; читатель вызывается на диалог, т. к. данная проблема открыта как дискуссионный научный проект.

#### Список источников

1. Кондаков И.В. Русский масскульт: от барокко к постмодерну : [монография]. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2018. 544 с.
2. Подорога В.А. Выражение и смысл : Ландшафт. Миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка / Валерий

<sup>1</sup> Обратим внимание на название параграфов: «Петровские реформы как ризома»; «Политическая квадратура круга», «Русское Просвещение как элитарный проект», в «большом времени» и в «малом» и др., в формулировке которых заключена некоторая интеллектуальная провокация объединения в смысловое пространство в принципе несоединимого — классики и неклассики.

- Подорога. Москва : Ad Marginem, 1995. 426 с.
3. Бланшо М. Пространство литературы / Морис Бланшо ; [пер. с фр. В.П. Большаков и др.]. Москва : Логос, 2002. 281 с.

4. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного : [пер. с нем.] / Г.-Г. Гадамер ; [Послел. В.С. Малахова ; Коммент. В.С. Малахова, В.В. Библихина]. Москва : Искусство, 1991. 366 с.

---



---

## Russian Masscult: Reflections about the Specificity of the Author's Vision

### Marina V. Loginova

N.P. Ogarev Mordovia State University, 68, Bolshevistskaya Str., Saransk, Republic of Mordovia, 430005, Russia  
 ORCID 0000-0003-1405-0976; SPIN 7458-6923  
 E-mail: marina919@mail.ru

**Abstract.** *The review notes the specifics of understanding the Russian mass culture transformation, given by the domestic cultural studies expert, literary critic and philosopher I.V. Kondakov.*

*The monograph "Russian Mass Culture: From Baroque to Post-Modernism" is interesting for its relevant methodology, which allows to build a scientific model that can combine classical issues and modern interpretations. The methodology is based on the principles of dialectical development of masscult; literature-centrism is considered the main idea of the author, which determines the main trends in the development of Russian mass culture. The author's position of "out-presence" regarding to the subject of his research proves that it is legitimate to review the logical and illogical in the history and development of the Russian masscult. The architectonics of I.V. Kondakov's scientific research is defined as having a circular structure, which connects the methodological foundations of the peer-reviewed monograph with H.-G. Gadamer's "hermeneutic circle". The author defines three features in the understanding of mass culture, defined by the negation of "-not": its emergence is "not connected" exclusively with the 20th century; the origins "can not" have only ethno-national character; "do not belong" to a certain socio-economic formation. He manages to open the boundaries of the usual interpretations of mass culture due to a more voluminous approach to the sub-*

*ject of research. This approach, of course, required the scientist to apply not only encyclopedic knowledge, but also a consistent analysis of the broad historical, cultural, and literary context of the undertaken research. The article notes the representativeness of the author's sample of personalities for the study, which is reflected in the index of names, in particular. The study is characterized as somewhat provocative, offering the reader an unexpectedly new interpretation of famous works, presented mainly by Russian literature.*

*The specificity of the author's interpretation lies in the fact that the philosophical-culturological concept of the Russian masscult transformation not only brings a kind of research result, but also determines the vectors for further study of the issue.*

**Key words:** review, mass culture, author, methodology, literature-centrism.

**Citation:** Loginova M.V. Russian Masscult: Reflections about the Specificity of the Author's Vision, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 542–545. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-542-545.

### References

- Kondakov I.V. *Russkii masskul't: ot barokko k post-modernu* [Russian Mass Culture: From Baroque to Post-Modernism]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr Gumanitarnykh Initsiativ Publ., 2018, 544 p.
- Podoroga V.A. *Vyrazhenie i smysl: Landshaftnye miry filosofii: S. Kirkegor, F. Nitsche, M. Khaidegger, M. Prust, F. Kafka* [Expression and Meaning: Landscape Worlds of Philosophy: S. Kierkegaard, F. Nietzsche, M. Heidegger, M. Proust, F. Kafka]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995, 426 p.
- Blanchot M. *Prostranstvo literatury* [The Space of Literature]. Moscow, Logos Publ., 2002, 281 p.
- Gadamer H.-G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, 366 p.

УДК 27.526.7  
ББК 86.372.24-521.4-575.5  
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-5-546-559

М.В. ЮРЬЕВА

## ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ В СОЗДАНИИ ОБРАЗОВ БОГОРОДИЧНОЙ ПЛАЩАНИЦЫ: ОТ КНЯЖЕСКОЙ СВЕТЛИЦЫ — К СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ МАСТЕРИЦЕ

---

---

**Марина Викторовна Юрьева,**  
Российский государственный гуманитарный  
университет,  
Учебно-научный центр изучения религий,  
соискатель ученой степени кандидата исторических  
наук  
Миусская пл., д. 6, Москва, 125993, Россия  
ORCID 0000-0001-7760-1961; SPIN 1847-5153  
E-mail: m.v.yuryeva@gmail.com

---

---

**Реферат.** В современных практиках российского православия с большим великолепием отмечается торжество в память о событии Успения Девы Марии. В эти праздничные дни центральным храмовым образом становится литургический образ, именуемый «Богородичной плащаницей».

*Впервые предпринимается попытка проследить нить преемственности в традиции создания образов Успенской плащаницы — от царских и княжеских «светлиц» средневековой Руси до мастерских новейшей эпохи. Современные мастерицы, овладевая опытом прежних умелиц, становятся со-творцами в этой деятельности, которую можно назвать соборной: они способствуют сохранению и развитию уникальных традиций отечественной культуры. Ряд редких артефактов вводится в научный оборот и становится предметом исследования впервые. Приводятся факты, опровергающие распространенные в наши дни мнения о поздней (XIX в.) датировке времени возникновения данных образов, базирующиеся на отсутствии вещественных доказательств (сохранившихся памятников) более раннего времени. Этим определяется*

*актуальность исследования. Автор приходит к выводу о том, что, несмотря на краткость сведений и описательных характеристик, зафиксированных в ранних документах, они дают отчетливое представление о бытовании данных святынь уже в период позднего Средневековья, хотя вопросы авторства и художественных достоинств самих произведений оставляют в основном без ответов. Такой анализ становится возможным при изучении памятников синодальной эпохи, обнаруженных в ризницах храмов Московского региона и фигурирующих в некоторых исторических описаниях. Перспективы изучения вопросов возникновения и распространения литургических образов Богородичной плащаницы в практиках российского православия исторических судеб редких артефактов, впервые упомянутых в статье, связаны также с исследованием преемственности в творчестве мастериц. Сегодня они воссоздают произведения высокого художественного уровня, обращаясь к древнему наследию традиции в сочетании с современными достижениями, применением разнообразных материалов и инновационных технологий.*

**Ключевые слова:** христианство, российское православие, религиозное творчество, традиция, литургический образ Богородичной плащаницы, Успенские торжества, золотошвейная светлица, иконография, теория и история культуры.

**Для цитирования:** Юрьева М.В. Преемственность традиций в создании образов Богородичной плащаницы: от княжеской светлицы — к современной российской мастерице // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 546–559. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-546-559.

**Р**убеж XX—XXI столетий в российском православии отмечен возрождением культурных традиций, прерванных в результате революционных катаклизмов начала прошлого века. Это позволило обратиться к историческим корням отечественного духовного наследия, наделенного большой значимостью в иерархии ценностей христиан в России. В современной православ-

ной культуре обширнейший пласт накопленного веками религиозного опыта русского народа на протяжении последних десятилетий вновь приобретает традиционные формы выражения. В России благоговейное почитание иконописных образов, которые сопровождают христиан от рождения до смерти как в личной, так и в общественной жизни, является особой чертой народного благочестия. В ряду подобных образов-святынь выделяются священные изображения, участвующие в религиозно-литургических тайнодействиях.

В последнее десятилетие в обрядовых практиках праздника Успения Пресвятой Богородицы в Русской православной церкви широкое распространение получили произведения религиозного искусства, имеющие символическое значение погребальной Богородичной плащаницы. В настоящее время отмечается многообразие художественных форм литургических плащаниц Успения, а принципы и технологии их исполнения восхищают своим эстетическим разнообразием. Немногие при этом задумываются об истоках благочестивых традиций создания данных образов, которые только в начале XXI в. обрели своих исследователей.

Малоизученность практики распространения литургической Богородичной плащаницы ставит много вопросов, среди которых особенно важна проблема возникновения этих памятников. Сегодня многие склонны относить появление данных образов лишь к XIX в. по причине отсутствия ранних материальных свидетельств [1; 2], но эти мнения часто оказываются вне рамок академического исследования, поскольку не опираются на подтвержденные факты. Редкие сведения, оставленные официальными источниками патриархальной Москвы доимперского периода, помогают в некоторой степени пролить свет на вопрос о происхождении рассматриваемых произведений.

## ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ КНЯЖЕСКИХ СВЕТЛИЦ

**С**видетельствами бытования рассматриваемых образов в Средневековье являются письменные источники и (редко) сохранившиеся произведения искусства. Средневе-

ковое духовное творчество Московии носило характер элитарного, предполагало владение особыми навыками и знаниями. Излюбленным материалом при создании многих произведений служит разнофактурный текстиль, на котором в различных техниках изображается Успение Девы Марии. Всем известно, что при написании иконописных образов необходим талант, но, как замечает Э.С. Смирнова в статье «Почему на ткани? Почему шитье?», для создания шитого литургического произведения требуется несоизмеримо больший труд [3].

В средневековой Московии данный род занятий был популярен среди женщин-рукодельниц знатных сословий. Ценные сведения об этом предоставляют исторические рукописные документы, собранные в XIX в. историком И.Е. Забелиным [4]. Обозревая быт русских цариц в XVI и XVII столетиях, он раскрывает особый мир русской женщины, в котором она предстает художником-творцом. В Московском княжестве при государевом дворце имела светличная каменная палата, где занимались женскими рукоделиями, среди которых особенно выделялось создание произведений в технике «вышиванья золотом, серебром и шелками», направленное на возвышение благолепия христианского православного храма. В других княжествах также существовали подобные мастерские золотного шитья. Во главе светлицы стояла хозяйка (царица или княгиня), которая сама была искусной мастерицей. Развитию мастерских способствовали княжеские дворцовые средства, необходимые как для приобретения драгоценных материалов, так и для обучения и содержания талантливых специалистов, а также возможность знатной особы свободно распоряжаться своим временем. Благочестивому рукоделию обучались несколько лет, и грамотные мастерицы высоко ценились. В соборном трудоемком процессе, как правило, принимали участие иконописец-знаменщик, мастер «травного дела», словописец и вышивальщица. За редким исключением, их имена в истории остаются неизвестными.

В исследовании нашей современницы А.Р. Кругловой [5] памятники, происходящие из великокняжеских и царских светлиц периода расцвета Древней Руси, рассматриваются как ценные вклады в монастырские обители и храмы. Вероятно, среди них могли значиться и об-

разы Богородичной плащаницы. Очевидных подтверждений существования таких вложений в сохранившихся письменных источниках не обнаруживается, однако редкие эпизоды из известных исторических документов XVII в. свидетельствуют о бытовании упоминаемых образов. В рассматриваемом Е.М. Саенковой по рукописи Устава Троице-Сергиева монастыря чине выноса Успенской плащаницы (рукопись вложена в 1611 г.) описываются тайнодействия в процессе праздничной службы с участием литургической плащаницы: «...И игумен со свещники, пришед, покрывают плащаницею Пречистыя Богородица и стол весь. А стол устроен яко гробница...» [6, с. 243]. Подробного художественного описания литургической плащаницы в источнике не приводится.

Аналогичный пример того же времени (XVII в.) обнаруживается в Уставной чиновной книге главного государственного собора Московского Кремля (Успенского), где торжественные службы проходили по особому чину с участием царской особы и патриарха: «...в предпразнество ... пред вечернею ключари кладут праздник на аналой, образ согбенной да на престол кладут покров да *плащаницу болюю з жемчюги*, а прежде сего (две) были, и о том его, государя патриарха, докладывати: велит ли *обе плащаницы* класти, или по служащих разсмотреть» [7, с. 206] (здесь и далее курсив наш. — М. Ю.).

Церковная утварь, упомянутая в описях или сохранившаяся в редких случаях до настоящего времени, представляет собой произведения высокого искусства истинно профессиональных мастеров. В одной из таких описей московского Успенского собора, датируемой Т.С. Борисовой [8] временем до правления новой царской династии Романовых (концом первого десятилетия XVII в.), в разделе «Господских плащаниц» кратко описана и плащаница Успения Богородицы, которая «*шита золотом и шолки по желтой тафте, а по полям у нее шиты святые по лазоревой камке ...*» [9]. Несмотря на то, что упоминаемые памятники считаются утраченными, их без сомнения следует отнести к творениям «светличного» рукоделия великих русских княгинь и цариц.

Кроме состоятельных золотошвейных «мирских» светлиц, подобные мастерские организовывались и в русских женских монастырях. По сообщению И.Е. Забелина, именно «первые

женские монастыри были и первыми мастерскими, и первыми рассадниками этого искусства» [4, с. 649]. Интересен известный сохранившийся памятник с шитым изображением Успения Богоматери, который в научной литературе идентифицируется как «пелена» [10, с. 14]. В описи имущества Успенского Княгинино женского монастыря во Владимире, датируемой 1763 г., это произведение значится как «плащаница» [11, с. 81], и на место своего нынешнего хранения в Государственную Третьяковскую галерею (ГТГ) она поступила в XX в. именно из упоминаемого монастыря. Схожую характеристику произведения А.С. Петров видит в описях суздальского Покровского монастыря 1597 и 1651 гг., и здесь оно значится как «большой воздух» [12, с. 93]. Точное место происхождения, хронологические рамки создания и история перемещений данного образа теряются в глубине веков. Предположительно, этот образ является плодом «усердия монашеского» из Княгинино монастыря, основанного на рубеже XII–XIII вв. великой княгиней Марией Шварновной.

Стилистические и декоративно-изобразительные особенности произведения позволяют отнести его создание к XV в. [13, с. 62–64]. Следует отметить внушительный размер образа (около 1 м) и насыщенность сюжета персонажами. Вытянутая по горизонтали композиция размером 62,5×100 см вышита разноцветными шелковыми нитями; в отдельных деталях и внутренней проработке одежд применяется пряженое золото, личное шито телесным шелком. Древний фон (коричневая камка) считается утраченным, в настоящем переложении основой служит голубая крашенина в среднике и малиновый шелк на кайме [10, табл. № 13]. На среднике изображено так называемое «Облачное Успение»: в нижнем регистре вокруг длинного ложа с возлежащей усопшей Богоматерью двумя крупными группами стоят склонившиеся к Деве Марии апостолы и праведные жены, вверху на облаках помещены апостолы в поясном изображении, несомые ангелами. В центре композиции — Христос держит на руках душу Матери в виде спеленутого младенца. На коротких каймах вышиты сюжеты на тему известных событий из Священной истории, на длинных каймах представлены в медальонах поясные фигуры почитаемых святых. Такое крупномасштабное

произведение предполагало длительное и трудоемкое исполнение, что требовало от мастериц терпения, сплоченности и особого усердия.

Иконографический извод «Успение Богоматери» получил широкое распространение на русской почве в памятниках настенной живописи, иконописи и произведениях декоративно-прикладного искусства. Анализируя развернутый сюжет и художественные особенности шитых произведений в русском искусстве XV–XVII вв. с изображением Богородичного Успения, следует подчеркнуть, что их объединяет ориентация на творчество византийского ореола.

Вышеописанные свидетельства о литургических образах Богородичной плащаницы (кроме последнего) при отсутствии визуального подтверждения содержат скудные сведения об использованных материалах, эстетических и технологических достоинствах исполнения. Произведения церковного назначения изготавливались из импортных тканей: шелкового узорного материала, разнотекстурного бархата. В описаниях упомянуты «камка», «тафта» — эти ткани служили фоном для лицевого и орнаментального шитья. Такие «узорочные товары» поставлялись для царского двора и имели статус «драгоценных» [14, с. 14]. Использованные в шитье золотные и шелковые нити также были привозными. В изысканном декоре религиозной шитой утвари широко применялся натуральный жемчуг. Его белоснежные переливы в сочетании с мерцанием металлизированных нитей символизировали прославление Создателя и его святых. Анализ художественных достоинств памятников данной эпохи дает представление об их высокой ценности — материальной, эстетической и духовной.

## ОБРАЗ БОГОРОДИЧНОЙ ПЛАЩАНИЦЫ В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИОЗНОГО ТВОРЧЕСТВА СИНОДАЛЬНОЙ ЭПОХИ

С конца XVII в. модернизация в русском обществе начала оказывать влияние на его духовную атмосферу. Распространение европейского платья, моды на балы и вольномыслие в высшем обществе способствовали

устранению женщины от участия в благочестивой работе по созданию святынь. В эпоху императорской России в деле защиты православной Истины и духовного творчества опирались на религиозное чувство простого народа, в среде которого сохранялась русская старина и традиционный быт, но в жизни женщины крестьянского сословия, пребывающей в повседневном труде, отсутствовали условия княжеских «светлиц» для занятий благочестивым творчеством. Сложившиеся обстоятельства обусловили эстетическое угасание молитвенного рукоделия.

В эпоху «женского царствования» XVIII столетия знатные особы были наделены многими талантами к рукоделию и изящным искусствам, но все чаще проявляли неспособность и нежелание к занятиям, полезным и нужным для благолепия Божьего храма, что в предыдущие эпохи являлось творческим и подвижническим началом. Стоит учесть и тот факт, что некоторые из этих дам были иноземного происхождения, вследствие чего они оставались безучастными к духовному творчеству в России.

В череде российских государынь особого внимания заслуживает супруга последнего императора — Александра Феодоровна, урожденная принцесса Алиса Гессен-Дармштадтская. Воспитанная при дворах Германии и Англии, с раннего возраста она отличалась трудолюбием ввиду скромных финансовых средств родительской семьи. Ее бабушка — английская королева Виктория — являлась покровительницей Королевской школы вышивания (Royal School of Needlework, RSN), основанной в 1872 г. и получившей статус Королевской в 1875 г. [15]. Вероятно, это обстоятельство сыграло немалую роль в судьбах принцессы Алисы и ее старшей сестры Эллы (Великой княгини Елизаветы Феодоровны), которые, приняв православие на новой родине, исполнили вышитые произведения для украшения и прославления русской церкви. Дармштадтские герцогини оставили заметный след в русской истории и культуре.

Императрица основала Общество рукоделия, пытаясь привить вкус к труду великосветских дам и барышень Петербурга; открыла школу народного искусства, куда приезжали девушки со всей России обучаться кустарному делу. Деятельная государыня, по свидетельству современника игумена Серафима (Кузнецова),

собственноручно и с дочерями вышила достаточно «церковных воздухов, покровов и других вещей, рассылаемых военным, монастырским и бедным церквам» [16, с. 148].

Известен факт пожертвования Ее Императорским Величеством образа Успенской плащаницы в Гефсиманскую женскую общину Зарайского уезда в 1910 году. «Шитая золотом по голубому бархату плащаница с изображением почивающей во гробе Богоматери; кругом в кайме — величание Успению: “Величаем Тя, Пренепорочная”...» [17, с. 446] явилась ценным вкладом в новую, основанную в 1910 г. обитель. Не располагая подробностями истории происхождения указанного произведения, мы можем лишь предполагать участие императрицы в создании данного образа. Склонность к практической религиозно-духовной деятельности государыни ставит ее, рожденную в инославной вере, в один ряд с царицами и Великими княгинями православной Руси.

Обстоятельное описание иконографического решения и технологического исполнения упомянутого выше памятника отсутствует. С середины XIX столетия в России становится общепризнанной своеобразная форма «Успенской плащаницы» — контурная фигура усопшей Богоматери. Принято считать, что все подобные изображения олицетворяют Гефсиманскую икону-плащаницу, известную с XIX в. по празднествам на Святой Земле, отмечаемым в честь Успения Девы Марии [18]. «Икона эта представляет вырезанную по контуру фигуру Божией Матери, возлежащей во гробе, и с обеих сторон обложена сребропозлащенным окладом; венец украшен драгоценными камнями...» [19, с. 209]. Русские паломники доставляли на родину многие уменьшенные ее копии разных размеров, и даже с печатями, фиксирующими иерусалимское происхождение образов.

В изучении вопроса о соотношении литургической «плащаницы Богородицы» с рассматриваемым образом-фигурой из Иерусалима следует отметить два момента. Во-первых, этот Гефсиманский образ именуется «плащаницей» только русскими его почитателями, в среде же священников и немногочисленных специалистов он определяется как «икона», «образ», «двустороннее изображение» [20]. Во-вторых, появление этого образа на Святой земле при-



Рис. 1. Фрагмент плащаницы (конец XIX — начало XX в.).  
Фото из архива храма Рождества Христова в Измайлове, Москва

писывают русской графине А.А. Орловой-Чесменской: это вклад камер-фрейлины в Гефсиманскую обитель близ Иерусалима, сделанный в 1840-х годах. Ввиду имеющихся сведений об аналогичном образе, упоминаемом в исторических архивах на Волини с XVII в. [21], встает вопрос о месте и времени происхождения подобных изображений.

Рассматривая такую своеобразную форму, как образ литургической плащаницы в виде фигуры, обратим внимание на отличительный признак его оформления на русской почве — тканую основу. Сохранившиеся памятники второй половины XIX в., которые с самого момента создания их российскими мастерами и до настоящего времени продолжают свое «служение» на праздник Успения полностью исполнены на тканом материале. Речь идет не о тех однотипных шаблонах-фигурах из Иерусалима, которые, имея свои художественные достоинства и разнообразный декор, дошли до современности как антикварные предметы из личных коллекций или как музейные экспонаты. Благодаря христианским подвижникам в советский период русской истории были спасены произведения отечественного религиозного искусства, которые сегодня находятся в ризницах действующих храмов Москвы.

Каждый из исследуемых литургических образов Богородичной плащаницы неповторим по исполнительскому мастерству; в них прослеживаются технические особенности, характерные для памятников русского религиозного творчества конца XVIII — начала XX века, немногие подверглись разновременным поновлениям. От раннего времени сохранились фигуры усопшей Девы Марии, расположенные в центральной части средника. Изображение фигуры — фронтальное или данное в трехчетверном развороте — исполнено в полный рост.

Для некоторых произведений рассматриваемого периода характерно использование формованного или многослойного картона, которому придается объемная форма [22]. Фигура может быть полностью иконописной или иметь живописные вставки личного изображения. Иконописные и шитые части в совокупности трактуются объемно, при этом живописная техника и светотеневая моделировка в образах различны (рис. 1). Одежды Богородицы могут быть выполнены в разных техниках. Аппликация из парчи имитирует блеск металлизированной поверхности, заменяя золотошвейную технику, а в сочетании с модной в то время

бисерной техникой это усиливает декоративность. Сохранились два полностью вышитых образа, совершенно различных по характеру исполнения. Первый вышит крупными стежками толстыми нитями, но при этом его моделировка притенений приближается к древнерусскому оригиналу; второй же образ вышит гладью с живописными цветовыми переходами. Отмеченные художественные приемы наводят на мысль о том, что у мастериц была возможность познакомиться с произведениями древнего искусства и воплотить в новосозданных литургических Успенских образах собственное индивидуальное видение.

Вторая половина XIX — начало XX в. — это эпоха Серебряного века и широкого распространения стиля модерн в русском искусстве, время философско-эстетического осмысления и переоценки византийской и древнерусской иконы-святыни. По выражению О.Ю. Тарасова, «в эпоху *fin de siècle* наблюдается последний расцвет религии красоты» [23, с. 8]. Данному периоду принадлежит малоизвестное и ранее неизученное произведение лицевого шитья — образ Богородичной плащаницы, знакомый нам по практике служения Патриарха Московского и всея Руси Пимена в Богоявленском кафедральном соборе в Елохове г. Москвы во второй половине XX в. [24]. Вышитая на голубом бархате одиночная фигура усопшей Богоматери иконографически повторяет иконописные образы на доске, вырезанные по форме. Посредством контаминации указанной формы, академической живописной разработки и технологических принципов исполнения шитья в религиозном искусстве создается образ в «неорусском» стиле (рис. 2).

В рисунке и декоративном решении вышитых ангелов угадывается стиль известных в то время художников-знаменщиков из Абрамцево-ского кружка, по рисункам которых создавались шитые произведения: В. Васнецова, М. Нестерова, В. Поленова и других мастеров. Среди них особенно выделяется фигура В.М. Васнецова, который одним из первых русских художников достиг высокого уровня популяризации своих работ [23, с. 17], являлся общепризнанным художественным авторитетом и вел активную общественную жизнь. Он оформил целый ряд отечественных и зарубежных па-

мятников декоративно-прикладного искусства мирового значения, которые сохранила нам история до сего дня. Среди знаменщиков произведений по церковному шитью его имя, пожалуй, единственное общеизвестное в истории.

Из переписки художника с вышивальщицей Е. Праховой известно, что при создании литургической плащаницы Иисуса Христа для Владимирского собора в Киеве (1896—1897 гг.) художник советует мастерице «шить как в *старину*, гладью» [25, с. 145]. С помощью коротких стежков, которые плотно прилегают один к другому, эта техника дает возможность моделировать форму тела и лица. Художник со знаниями эксперта обращается к традициям лицевого шитья и помогает определиться с техниками самой мастерице. Образ Богородичной плащаницы, хранящийся в ризнице Богоявленского собора в Елохове, исполнен в несколько иной технике: толстым крученым шелком крупные стежки выложены по направлению вдоль всей фигуры, личное изображение шито аналогично и имеет несколько беспорядочные разноцветные притенения. Данное произведение требует дальнейшего изучения с целью более точной атрибуции.

Представленный обзор литургических плащаниц Успения, разработанных в синодальную эпоху, показывает непрерывность в России традиции создания данных религиозных образов. Установить имена творцов многих артефактов крайне затруднительно — большинству произведений подобного рода присуща анонимность. Учитывая культовую принадлежность сакральных образов, закономерно обратить внимание на творчество мастерских по изготовлению предметов церковного обихода.

Во второй половине XIX в. появились художественно-промышленные мастерские в Абрамцево и Талашкино, деятельность которых была направлена на возрождение национального декоративно-прикладного искусства. Художники-знаменщики, о которых шла речь выше, во взаимодействии с рукодельницами из творческой интеллигенции и купеческих родов представляли тандем профессионалов, результатом которого явились несколько шедевров вышивального искусства.

Также в развитии традиций художественной культуры рассматриваемого периода важ-



Рис. 2. Литургическая плащаница (конец XIX — начало XX в.).  
Богоявленский кафедральный собор в Елохове, Москва. Фото из архива собора

ная роль отводится монастырям; данное время отмечено ростом числа женских обителей и общин. Монастырские насельницы из разных сословий овладевали различными видами творческой деятельности, среди которых было иконописание, золотошвейное искусство, вышивка шелком, шитье богослужебных облачений [26]. Немногие монастыри, подкрепленные финансовым достатком, имели возможность обучать мастериц и создавать трудоемкие вышитые произведения. Их результаты высоко оценивались на различных выставках. Например, в золотошвейной мастерской Пюхтицкого Успенского женского монастыря (Эстония), известной практически с самого момента основания (начало 90-х гг. XIX в.), создавались высокохудожественные предметы из текстиля. Первая настоятельница Варвара (Блохина) была искусной золотошвеей, а в 1904 г. на «Всероссийской выставке монастырских работ» в Санкт-Петербурге шитая золотом и серебром по бархату плащаница (не уточняется — Господская или Богородичная) была удостоена золотой медали [27, с. 141]. Эта мастерская во второй половине XX в. была известна исполнением литургических плащаниц Успения, о чем будет сказано ниже.

Вполне вероятно, что сохранившееся церковное шитье является результатом творче-

ско-духовной деятельности именно монастырских мастерских, поскольку они имели благоприятную почву для создания молитвенных образов. Тем не менее не стоит исключать и частных исполнителей с финансовыми условиями и возможностью развития художественных и технических навыков. Религиозное искусство в этот период утрачивает прежнее эстетическое звучание, эффект драгоценных материалов воссоздается за счет блеска и сияния поддельных фактур. Но именно на рубеже XIX—XX вв. особенно ярко выражена тенденция обращения мастериц к культурному наследию и его творческой интерпретации [26, с. 40].

## ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В СОЗДАНИИ ОБРАЗОВ УСПЕНСКОЙ ПЛАЩАНИЦЫ НА СТЫКЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

**С**оциально-культурное переустройство, идейно-духовные перемены в российском государстве в начале XX в. кардинально изменили созидательную религиозную деятельность. Революционные события прервали на несколько десятилетий активность творческого процесса. Немногое удалось спа-



Рис. 3. Литургическая плащаница «Успение Пресвятой Богородицы» (начало 2000-х годов). Храм Христа Спасителя, Москва. Фото из архива И.А. Кеслер

сти и сохранить благодаря реставраторам и подвижникам глубокой веры. Известны случаи поновления этих произведений в послевоенные годы и в середине столетия. В основном заменяли общий фон, перекладывая фигуру Богородицы с обветшавшего текстиля на новую ткань и воссоздавая при необходимости текстовую часть каймы.

С середины прошлого века в качестве знакового признака новейшего времени отмечается географическое перемещение «благочестивого творчества» из столичного центра на периферию русской земли: в известных обителях Малороссии, на юго-западной границе России и на северо-западе трудились творцы-молитвенники. Успенские торжества отмечались с участием литургической Богородичной плащаницы. Среди действующих в советское время обителей необходимо особо отметить вышеупомянутый Пюхтицкий Успенский монастырь, откуда во второй половине XX в. литургические Богородичные плащаницы, изготовленные на заказ или в дар, поступали во вновь открывающиеся обители.

Они выполнялись на бархате в привычной для XIX в. манере: в среднике помещалась фигура усопшей Богоматери — личное в живописной технике, одежды делались в технике аппликации из разнофактурного текстиля; вокруг средника вышивалась текстовая кайма в сочетании с орнаментальной полосой [28].

В последней четверти века редкие знатоки-любители стали интересоваться специфической отраслью древнерусского шитья, на протяжении десятилетий двадцатого столетия доступную только узкому кругу специалистов. Восприимчики и продолжатели художественно-эстетических традиций черпали новые знания, обучаясь в редко уцелевших монастырских мастерских, а также изучая памятники религиозного искусства, сохранившиеся в различных музеях.

Празднование 1000-летия Крещения Руси стало важным рубежом в судьбе Русской православной церкви. Вследствие передачи ей и открытия разоренных прежде храмов и обителей в это время наблюдалась острая необходимость в литургической утвари. Это дало импульс к вос-

произведению ее в больших количествах (при упрощении технологии и использовании менее затратных материалов). Художественно-производственное предприятие «Софрино» подхватило этот почин, и появились «экономные» варианты Успенских изображений в виде плащаницы — средник представлял собой образ развернутого извода, нанесенный на доску и прикрепленный к ткани, а текстовая кайма исполнялась красками по трафарету; основой фона служили недорогие отечественные материалы.

Главным отличительным признаком рассмотренных выше образов является их ручное исполнение. В конце же XX в. наблюдается массовое их тиражирование в адаптированной форме, что приводит, надо признать, к упадку эстетического вкуса (как бы мы ни пытались оправдать этот процесс решением проблемы нехватки богослужебных произведений). Как заметил в свое время «иконолюбец» В.П. Рябушинский, представитель старообрядческой династии промышленников России, организатор общества «Икона» в парижской эмиграции, «не может мертвая машина заменить живую руку человеческую, если она даже и не особенно искусна» [29, с. 175].

Следующим этапом в истории «благочестивого творчества» явилась динамичная организация профессиональных золотошвейных мастерских на рубеже XX—XXI вв., где новое дыхание обрели подлинные традиции великокняжеского и царского рукоделия XV—XVII веков. Постигая сложные техники, приобретая малодоступные материалы, в новых «светлицах» начали создавать разные варианты литургических образов Богородичной плащаницы, но с индивидуальным решением иконографической разработки и технологического процесса [30]. Сочетая художественные средневековые московские традиции и эстетические тенденции изобразительных форм XIX столетия, специалисты воссоздавали Успенские образы, богатые по духовному содержанию. Так, вышитые полносюжетные композиции, где акцент сделан на центральной фигуре Христа, воскрешающего душу Матери, отражают истинный смысл таинства Успения (рис. 3).

Сегодня в современном религиозном декоративно-прикладном творчестве наблюдается

богатое многообразие способов воспроизведения образов с применением техники ручной вышивки (по древнему обычаю) и машинной технологии с использованием компьютерного оснащения. Текстильные произведения изготавливают из импортных и отечественных материалов: свои замыслы мастерицы воплощают на бархате, жаккарде (фактура аналогична ткани «камка»), шелке. Разнообразие вариантов изобразительных техник, как традиционных (вышитых и иконописных образов), так и нетрадиционных — «искусства соломки» [31] или «барельефа на дереве» — свидетельствует о художественных экспериментах специалистов.

«Богослужение души» вновь возродилось и в монастырских обителях, которые, как и в прошлые столетия, являются центрами духовного творчества. В женских монастырях новую жизнь обрели и рукодельные мастерские. Молитвенные образы Успенской плащаницы являются исключительно почитаемыми русской женщиной, что выражает истинное стремление воздать хвалу Небесной Покровительнице и преданность высокому служению. В новопроизведенных образах поражает монументальность, масштабность исполнения. Современные мастерицы, овладевая опытом прежних умелиц, становятся их со-творцами в творческой деятельности, которую можно назвать соборной: они способствуют сохранению и развитию уникальных традиций отечественной культуры. Именно соборное участие, со-творчество позволило претворять замысел в реальные произведения религиозного искусства, создаваемые духом любви.

В завершение исследования подведем некоторые итоги. В православной культуре России образ погребальной плащаницы Успения Девы Марии заслуживает особого почитания, несмотря на скромность исторических сведений о нем и малочисленность сохранившихся памятников прежних веков, что подтверждается широким распространением этих литургических произведений в начале нынешнего столетия. Духовно-благочестивая деятельность, связанная с передачей опыта по созданию Успенских образов, не прекращалась в течение веков — трансформации подвергался стиль

и исполнительское мастерство, неизменным оставались духовное содержание и замысел изображений. В сохранении культурных традиций почитания литургических образов Богородичной плащаницы важная роль принадлежит русской женщине как их творцу. Будь она царицей, княгиней, подвижницей в монастыре, образованной дамой XIX—XXI столетий, во все времена отечественной истории она стремилась к созиданию и до настоящего времени трудится во имя возвышения красоты и утверждения Истины.

### Список источников

1. Шаламова О.Н. Успение Пресвятой Богородицы в шитых плащаницах // Журнал Московской Патриархии. 2014. № 8 (август). С. 90–95.
2. Катасонова Е.Ю. Плащаница // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: [https://bigenc.ru/religious\\_studies/text/3144700](https://bigenc.ru/religious_studies/text/3144700) (дата обращения 12.07.2019).
3. Смирнова Э.С. Почему на ткани? Почему шитье? О художественной природе древнерусского шитья и символическом значении его материала и техники // Церковное шитье в Древней Руси : сборник статей / ред.-сост. Э.С. Смирнова. Москва : Галарт, 2010. С. 11–25.
4. Забелин И.Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. : [в 2 т.]. Т. 2 : Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. Москва : Тип. Грачева и К°, 1869. Т. 2. 670 с.
5. Круглова А.Р. Золотошвейное рукоделие великокняжеских и царских мастерских XV—XVI веков. Санкт-Петербург : Коло, 2011. 288 с.
6. Саенкова Е.М. Вынос Плащаницы по рукописи Устава Троице-Сергиева монастыря из Синодального собрания № 335 // Церковное шитье в Древней Руси : сборник статей / ред.-сост. Э.С. Смирнова. Москва : Галарт, 2010. С. 243–248.
7. Голубцов А.П. Чиновник церковный о благовесте и о звону // Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. Москва : Синод. тип., 1908. 312 с.
8. Борисова Т.С. О датировке древнейшей из сохранившихся описей Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля : материалы и исследования / отв. ред. Э.С. Смирнова. Москва : Наука, 1985. С. 246–259.
9. Описи московского Успенского собора от начала XVII в. по 1701 г. включительно // Русская историческая библиотека. Санкт-Петербург : 1876. Т. 3. Стб. 345.
10. Маясова Н.А. Древнерусское шитье. Москва : Искусство, 1971. 96 с.
11. Историческое описание первоклассного Княгинина Успенского женского монастыря в губ. гор. Владимире. Москва, 1900. 130 с.
12. Петров А.С. Древнерусские пелены под иконы. XV—XVI вв. Типология, функции, иконография : дис. ... канд. искусств. : 17.00.04. Москва, 2008. 177 с.
13. Свиринов А.Н. Древнерусское шитье. Москва : Искусство, 1963. 152 с.
14. Вишневецкая И.И. Драгоценные ткани : [альбом]. Москва : Художник и книга, 2007. 179 с.
15. A journey of excellence in hand embroidery [Электронный ресурс] // The Royal School of Needlework (RSN) : официальный сайт. URL: <https://royal-needlework.org.uk/> (дата обращения 10.12.2018).
16. Серафим (Кузнецов Г.М.), игум. Православный царь-мученик / [вступ. ст. С. Фомина]. Москва : Паломник, 1997. 800 с.
17. «Свете тихий» : Жизнеописание и труды епископа Серпуховского Арсения (Жадановского) : в 3 т. / [сост. С. Фомин]. Москва : Паломник, 2002. Т. 2. 623 с. (Русское православие XX века).
18. Гнутова С.В. Гефсиманская плащаница Божией Матери и связанные с ней паломнические реликвии в России // Православный паломник. 2007. №1 (32). С. 66–78.
19. Леонид (Кавелин Л.А.), архим. Старый Иерусалим и его окрестности : из записок инока-паломника. Москва : Индрик, 2008. 383 с. (Восточнохристианский мир).
20. Stadler N. Between Scriptures and Performance : Cohesion and Disorder at the Feast of Mary's Dormition in Jerusalem [Электронный ресурс] // Academia.edu : сайт образовательной платформы. URL: [https://www.academia.edu/6398481/Between\\_Scripture\\_and\\_Performance](https://www.academia.edu/6398481/Between_Scripture_and_Performance) (дата обращения: 10.08.2019).
21. Юрьева М.В. История одного образа: чудотворная Плащаница Богородицы, принадлежавшая роду князей Корецких // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2013. Вып. 1 (10). С. 44–60.
22. Рыжова О.О. Опыт реставрации живописных вставок в памятниках шитья XVIII—XIX вв. //

- Исследования в консервации культурного наследия = Studies in conservation of cultural heritage : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 12–14 окт. 2004). Вып. 1. Москва : Индрик, 2005. С. 224–232.
23. Тарасов О.Ю. Модерн и древние иконы : от святыни к шедевру : очерк. Москва : Индрик, 2016. 283 с.
  24. Служения Святейшего Патриарха Пимена // Журнал Московской Патриархии. Москва, 1976. № 11. С. 6–7.
  25. Кара-Васильева Т.В. История української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 464 с.
  26. Кузнецова Т.Ф. Социокультурные аспекты промысловой деятельности монастырей в XIX — начале XX века (на примере художественных промыслов женских монастырей Московского региона): дис. ... канд. культурологии. Москва, 2005. 130 с.
  27. Пюхтицкая обитель и ее покровитель святой праведный Иоанн Кронштадтский : монастырская летопись, воспоминания сестёр, святыни обители / [сост. игум. Варвара (Трофимова), В.А. Тимкина]. [Б. м. ] : Пюхтицкий Успенский ставропигиальный женский монастырь, 2008. 231 с.
  28. Пюхтицкий Успенский женский монастырь / [сост. и авт. текста А.И. Нежный]. Москва : Старт, 1991. 24 с.
  29. Рябушинский В.П. Старообрядчество и русское религиозное чувство. Русский хозяин. Статьи об иконе. Москва ; Иерусалим : Мосты, 1994. 239 с.
  30. Казарина В.Б. Византийские традиции в новой иконографической программе Успенской плащаницы мастерской «Покров» // Линтула : сб. науч. ст. Санкт-Петербург : КультИнформ-Пресс, 2015. Вып. 8. С. 269–279.
  31. Плащаница Богородицы [Электронный ресурс] // Соломка. Вышивка. Жизнь : сайт Л. Ретивской. URL: <http://nabrege.ru/plashchanitsa-bogoroditsy-iz-solomki> (дата обращения: 20.08.2019).

---



---

## Continuity of Traditions in the Theotokos Shroud Images Creation: From Royal Craftwork Rooms — to Modern Russian Workshops

**Marina V. Yuryeva**

Russian State University for the Humanities, 6, Miuskaya Sq., Moscow, 125993, Russia  
ORCID 0000-0001-7760-1961; SPIN 1847-5153  
E-mail: m.v.yuryeva@gmail.com

**Abstract.** *In modern practices of Russian Orthodoxy, the feast of the Virgin Mary Dormition is solemnized with great splendor. During these celebrations in large and small religious centers, a liturgical image, in the Russian Orthodox Church called “The Theotokos Holy Shroud”, becomes the central temple image. This article, for the first time, makes an attempt to track down a continuity in the Dormition Shroud images creation — from royal craftwork rooms of medieval Russia to modern workshops. Learning on previous masterpieces, present-day*

*apprentices contribute to preservation and development of the unique traditions of national culture. The article introduces into scientific circulation a number of rare artifacts that become a subject of research for the first time. The study provides facts refuting the nowadays-widespread opinions that, in the alleged absence of material evidence (preserved monuments) of an earlier time, the period in which these images originated dates back to the late 19th century. This determines the relevance of the study. The author comes to the conclusion that, however brief and undescriptive the data recorded in documentary sources are, they make it clear that these relics already existed in the late Middle Ages, though questions of authorship and artistic value of the works still remain to be answered. This analysis becomes possible through studying the Synodal era images discovered in vestiaries of churches in the Moscow region, as well as those reported in some historical descriptions. Modern masters recreate works of high artistic level, applying a combination of the ancient heritage and the modern variety of materials and innovative technologies. The data presented in the article*

contribute to further studying of the issues embracing emergence and spread of the liturgical images of the Theotokos Shroud in the practices of Russian Orthodoxy. It is also important to trace back the historical background of those selected artifacts first mentioned in this paper.

**Key words:** Christianity, Russian Orthodoxy, religious creative work, tradition, liturgical image of the Theotokos Shroud, Dormition celebration, gold embroidery craftwork room, iconography, theory and history of culture.

**Citation:** Yuryeva M.V. Continuity of Traditions in the Theotokos Shroud Images Creation: From Royal Craftwork Rooms – to Modern Russian Workshops, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 5, pp. 546–559. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-546-559.

## References

1. Shalamova O.N. The Blessed Virgin Mary Assumption in Embroidered Shrouds, *Zhurnal Moskovskoi Patriarkhii* [Journal of the Moscow Patriarchate], 2014, no. 8 (August), pp. 90–95 (in Russ.).
2. Katasonova E.Yu. Shroud, *Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. Available at: [https://bigenc.ru/religious\\_studies/text/3144700](https://bigenc.ru/religious_studies/text/3144700) (accessed 12.07.2019) (in Russ.).
3. Smirnova E.S. Why on Fabric? Why Embroidery? On the Artistic Nature of the Old Russian Embroidery, and the Symbolic Meaning of its Material and Technique, *Tserkovnoe shit'e v Drevnei Rusi: sbornik statei* [Church Embroidery in Old Russia: collected articles]. Moscow, Galart Publ., 2010, pp. 11–25 (in Russ.).
4. Zabelin I.E. *Domashnii byt russkogo naroda v XVI i XVII st. T. 2: Domashnii byt russkikh tsarits v XVI i XVII stoletiyakh* [Domestic Life of the Russian People in the 16th and 17th Centuries. Volume 2: The Domestic Life of Russian Tsarinas in the 16th and 17th Centuries]. Moscow, Gracheva i K° Publ., 1869, vol. 2, 670 p.
5. Kruglova A.R. *Zolotoshveinoe rukodelie velikoknyazheskikh i tsarskikh masterskikh XV–XVI vekov* [Gold Embroidery Needlework of Grand-Ducal and Royal Workshops of the 15th–16th Centuries]. St. Petersburg, Kolo Publ., 2011, 288 p.
6. Saenkova E.M. The Dormition Holy Shroud Procession as It Was Described in the Manuscript of the Trinity-Sergius Monastery's Typikon from Synodal Collection № 335, *Tserkovnoe shit'e v Drevnei Rusi: sbornik statei* [Church Embroidery in Old Russia: collected articles]. Moscow, Galart Publ., 2010, pp. 243–248 (in Russ.).
7. Golubtsov A.P. An Episcopal Service Book about Evangelism and about Bells, *Chinovniki Moskovskogo Uspenskogo sobora i vykhody patriarkha Nikona* [Episcopal Service Books of the Moscow Dormition Cathedral and Patriarch Nikon's Issues]. Moscow, Sinodal'naya Publ., 1908, 312 p. (in Russ.).
8. Borisova T.S. On the Dating of the Oldest Surviving Inventory of the Dormition Cathedral, *Uspenskii sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya* [Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin: Materials and Research]. Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 246–259 (in Russ.).
9. Inventories of the Moscow Dormition Cathedral from the Beginning of the 17th Century till 1701 Inclusive, *Russkaya istoricheskaya biblioteka* [Russian Historical Library]. St. Petersburg, 1876, vol. 3, column 345 (in Russ.).
10. Mayasova N.A. *Drevnerusskoe shit'e* [Old Russian Embroidery]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, 96 p.
11. *Istoricheskoe opisanie pervoklassnogo Knyaginina Uspenskogo zhenskago monastyrya v gub. gor. Vladimire* [Historical Description of the First-Class Kniaginina Dormition Nunnery in the City of Vladimir]. Moscow, 1900, 130 p.
12. Petrov A.S. *Drevnerusskie peleny pod ikony. XV–XVI vv. Tipologiya, funktsii, ikonografiya* [Old Russian Embroidered Clothes (“Peleny”) under the Icons of the 15th–16th Centuries. Typology, Functions, Iconography], cand. arts diss.: 17.00.04. Moscow, 2008, 177 p.
13. Svirin A.N. *Drevnerusskoe shit'e* [Old Russian Embroidery]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963, 152 p.
14. Vishnevskaya I.I. *Dragotsennye tkani* [Precious Fabrics]. Moscow, Khudozhnik i Kniga Publ., 2007, 179 p.
15. A Journey of Excellence in Hand Embroidery, *The Royal School of Needlework (RSN): official website*. Available at: <https://royal-needlework.org.uk/> (accessed 10.12.2018)
16. Serafim (Kuznetsov G.M.), hegumen. *Pravoslavnyi tsar'-muchenik* [Orthodox Tsar-Martyr]. Moscow, Palomnik Publ., 1997, 800 p.
17. “*Svete tikhii*”: *Zhizneopisanie i trudy episkopa Serpukhovskogo Arseniya (Zhadanovskogo): v 3 t.* [“Silent Light”: Biography and Works of Arseny (Zhadanovsky), Bishop of Serpukhov: in 3 volumes].

- Moscow, Palomnik Publ., 2002, vol. 2, 623 p. (Russkoe pravoslavie XX veka [20th Century Russian Orthodoxy]).
18. Gnutova S.V. Gethsemane Shroud of the Mother of God and its Associated Pilgrimage Relics in Russia, *Pravoslavnyi palomnik* [Orthodox Pilgrim], 2007, no. 1 (32), pp. 66–78 (in Russ.).
  19. Leonid (Kavelin L.A.), archimandrite. *Saryi Ierusalim i ego okrestnosti: iz zapisok inoka-palomonika* [Old Jerusalem and its Environs: From the Monk-Pilgrim's Notes]. Moscow, Indrik Publ., 2008, 383 p. (Vostochnokhristianskii mir [Eastern Christian World]).
  20. Stadler N. Between Scriptures and Performance: Cohesion and Disorder at the Feast of Mary's Dormition in Jerusalem, *Academia.edu: educational platform website*. Available at: [https://www.academia.edu/6398481/Between\\_Scripture\\_and\\_Performance](https://www.academia.edu/6398481/Between_Scripture_and_Performance) (accessed 10.08.2019).
  21. Yuryeva M.V. The History of One Image. The Wonder-Working Shroud of the Mother of God Belonging to a Family of Princes Koretsky, *Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art], 2013, issue 1 (10), pp. 44–60 (in Russ.).
  22. Ryzhova O.O. An Experience of Pictorial Insets Restoration in Sewing Monuments of the 18th–19th Centuries, *Issledovaniya v konservatsii kul'turnogo naslediya: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Moskva, 12–14 okt. 2004)* [Proc. Int. Sci.-Prac. Conf. "Studies in Conservation of Cultural Heritage" (Moscow, October 12–14, 2004)], issue 1. Moscow, Indrik Publ., 2005, pp. 224–232 (in Russ.).
  23. Tarasov O.Yu. *Modern i drevnie ikony: ot svyatyni k shedevru: ocherk* [Russian Art Nouveau and Ancient Icons: From Sacred Object to Masterpiece: essay]. Moscow, Indrik Publ., 2016, 283 p.
  24. Services of His Holiness Patriarch Pimen, *Zhurnal Moskovskoi Patriarkhii* [Journal of the Moscow Patriarchate]. Moscow, 1976, no. 11, pp. 6–7 (in Russ.).
  25. Kara-Vasilyeva T.V. *Istoriya ukrains'koi vishivki* [History of Ukrainian Embroidery]. Kiev, Mistetstvo Publ., 2008, 464 p. (in Ukr.).
  26. Kuznetsova T.F. *Sotsiokul'turnye aspekty promyslovoi deyatel'nosti monastyrei v XIX – nachale XX veka (na primere khudozhestvennykh promyslov zhenskikh monastyrei Moskovskogo regiona)* [Socio-Cultural Aspects of Monasteries' Commercial Activities in the 19th – Early 20th Century (By the Example of Artistic Crafts of the Moscow Region Nunneries)], cand. cult. diss. Moscow, 2005, 130 p.
  27. *Pyukhtitskaya obitel' i ee pokrovitel' svyatoi pravednyi Ioann Kronshtadtskii: monastyrskaya letopis', vospominaniya sester, svyatyni obiteli* [The Pyukhtitskaya Abode and its Patron Holy Righteous John of Kronstadt: Monastic Chronicles, Sisters' Memories, Abode's Relics], Pyukhtitskii Uspenskii Stavropigial'nyi Zhenskii Monastyr' Publ., 2008, 231 p.
  28. *Pyukhtitskii Uspenskii zhenskii monastyr'* [Pyukhtitsky Uspensky Nunnery]. Moscow, Start Publ., 1991, 24 p.
  29. Ryabushinsky V.P. *Staroobryadchestvo i russkoe religioznoe chuvstvo. Russkii khozyain. Stat'i ob ikone* [Old Believers and Russian Religious Feeling. Russian Host. Articles about the Icon]. Moscow, Jerusalem, Mosty Publ., 1994, 239 p.
  30. Kazarina V.B. Byzantine Traditions in the New Iconographic Program of the Dormition Shroud Workshop "Pokrov", *Lintula: collected scientific articles*. St. Petersburg, Kul'tInformPress Publ., 2015, issue 8, pp. 269–279 (in Russ.).
  31. Shroud of the Mother of God, *Solomka. Vyshivka. Zhizn': sait L. Retivskoi* [Straw. Embroidery. Life: L. Retivskaya's website]. Available at: <http://nabrege.ru/plashchanitsa-bogoroditsy-iz-solomki> (accessed 20.08.2019) (in Russ.).

## ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не опубликованные ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате Microsoft Word.

Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи – от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (без учета реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

### СТРУКТУРА ТЕКСТА:

**Сведения об авторе/авторах** – имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ORCID, SPIN, ученая степень, ученое звание, адрес электронной почты, почтовый адрес организации – размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

**Индексы УДК и ББК** (по Средним таблицам), раскрывающие тематическое содержание статьи.

### Название статьи.

**Реферат** – краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем – 200–250 слов. Размещается после названия статьи.

**Ключевые слова по содержанию статьи** (8–10 слов) размещаются после реферата.

**Основной текст** статьи желательно разбить на подзаголовки (с подзаголовками).

**Список источников** (не менее 20 наименований) оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5–2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

**Примечания** нумеруются арабскими цифрами, оформляются как автоматические сноски в конце страницы. Если работа выполнена в рамках гранта РФФИ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

**Подписуемые подписи** оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

**Иллюстративные материалы** предоставляются в электронной форме отдельными файлами через систему электронной редакции как дополнительные материалы в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word, а также их ксерокопий.

**Материалы на английском языке** – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле Microsoft Word через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Журнал также публикует список источников на английском языке в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта.

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: [http://observatoria.rsl.ru/](http://observatoria.rsl.ru)

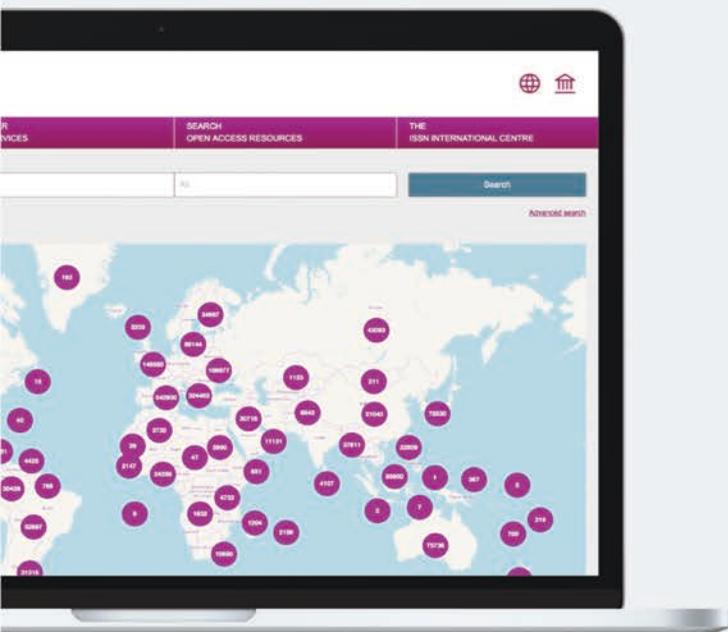
**Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.**

**Авторы несут ответственность** за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

# ISSN-L

«кластерный» идентификатор для заглавий сериальных изданий, облегчающий процесс управления и поиска

Сообщества, заинтересованные в издании, распространении и управлении сериальными и повторяющимися ресурсами, понимают принципиальное значение стандартного кода для их уникальной идентификации, особенно если обмен информацией между организациями выходит за пределы национальных границ.



Для получения дополнительной информации свяжитесь с нами по адресу:

sales@issn.org - ISSN International Centre  
45, rue de Turbigo - 75003 Paris - France  
Tel: +33 1 44 88 22 20 - Fax: +33 1 40 26 32 43  
<https://www.issn.org> - <https://portal.issn.org>

Созданный в 1975 году ISSN является уникальным и «постоянным идентификатором (PID) для журналов и других сериальных изданий», - объясняет Брайан Ньюболд, Инженер Веб-Архивирования, из организации *Архив Интернета (Internet Archive)*. Будучи онлайн-библиотекой, *Архив Интернета* собирает как оцифрованный контент, опубликованный до эпохи Интернета, так и современные издания, опубликованные в цифровом формате. Брайан отмечает, что «возможность надежной автоматической увязки этих ресурсов экономит драгоценное время и усилия *Архиву Интернета* и служит полезным подспорьем в нашей деятельности по сохранению и обеспечению всеобщего доступа к знаниям».

В 2007 году ISO 3297 ввел механизм «Связывающего ISSN» (**ISSN-L**) с целью поддержки функций поиска и передачи данных в версиях на всех носителях. Питер ван Бохемен, консультант библиотеки, из Вагенингенского университета и научно-исследовательского центра, частый пользователь **ISSN-L**, отмечает, что «не в каждом источнике используется один и тот же ISSN для ссылки на конкретный журнал. Одни ссылаются на ISSN версии на печатном носителе, другие на ISSN электронной версии, а иногда для того же журнала есть еще и дополнительный ISSN. Мы используем перечень ISSN, чтобы найти все номера ISSN, относящиеся к одному и тому же журналу, чтобы получить согласующуюся информацию об этом журнале из различных источников».

**ISSN-L** упрощает поиск, получение и передачу данных между сервисами, включая, в частности, поисковые системы и базы знаний. Международный центр ISSN публикует таблицу соответствия ISSN/**ISSN-L**, которая обновляется ежедневно и доступна по запросу на Интернет-сайте Международного центра ISSN.

С января 2018 года «кластерный» тип записей **ISSN-L** также доступен в новой общедоступной версии портала ISSN (<https://portal.issn.org>), которая содержит свыше 2,5 миллионов записей ISSN. Портал предлагает пользователям бесплатный доступ к основным идентификационным метаданным ISSN, которые также могут быть повторно использованы в нескольких связанных открытых форматах данных. Подписчикам также предлагается совершенно новый спектр данных и сервисов на базе записей ISSN, дополненных информацией из внешних источников, сотрудничающих с Международным центром ISSN.



Государственная публичная  
историческая библиотека России  
приглашает на мероприятие  
в зал «Под сводами»

## «Издательский клуб ГПИБ РОССИИ»

27 ноября 2019 г. в 17.30

### БЕСЕДА О КНИГАХ «РАСКРЫВАЯ ТАЙНЫ КНИЖНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ»

Ведущий — директор ГПИБ России М.Д. Афанасьев

#### В программе:

#### **1. Презентация книг Издательства Российской государственной библиотеки «Пашков дом»:**

- Сводный каталог сериальных изданий России (1801-1825). Т. 4
  - Лесневский Ю.Ю. Руководство по обеспечению доступности услуг в библиотеках РФ для инвалидов и других маломобильных граждан
  - Каталог славяно-русских рукописных книг из собрания Е.Е. Егорова. Т. 2

#### **2. Презентация книги**

**Самарин А.Ю., Фурсенко Л.И.**

**Библиофилы-библиографы конца XIX — начала XX века**  
*Встреча с А.Ю. Самариним, заместителем генерального директора Российской государственной библиотеки по научно-издательской деятельности, главным редактором журнала «Библиотекосведение»*

#### **3. Новая книга из жандармской коллекции Центра социально-политической истории ГПИБ России**

- Голицын Н.Н. История социально-революционного движения в России. 1861-1881

*Встреча с автором предисловия и комментариев к изданию  
И.Ю. Новиченко, заведующей отделом  
специальных коллекций ГПИБ*

Адрес: Москва, метро «Китай-город», Старосадский пер., д. 9. ГПИБ России  
Тел. для справок: (495) 621-27-60, e-mail: [mrkt@shpl.ru](mailto:mrkt@shpl.ru), [redactor@shpl.ru](mailto:redactor@shpl.ru)



Информационная поддержка — журналы Российской государственной библиотеки

Ю.Ю. Лесневский  
**РУКОВОДСТВО**

по обеспечению доступности услуг  
в библиотеках Российской Федерации  
для инвалидов и других  
маломобильных граждан

Российская государственная  
библиотека  
Издательство «Пашков дом»

Ю.Ю. Лесневский  
**РУКОВОДСТВО**

по обеспечению доступности  
услуг в библиотеках  
Российской Федерации  
для инвалидов и других  
маломобильных граждан

Издание содержит информацию  
об основных требованиях,  
условиях и формах обеспечения  
доступности библиотек  
и предоставляемых ими услуг.  
В приложениях представлены  
методические материалы  
и рекомендации.

*Справки и заказ изданий:*

119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5  
Российская государственная библиотека,  
Издательство «Пашков дом»  
Тел.: +7 (495) 697-37-31  
+7 (499) 557-04-70, доб. 25-72  
E-mail: pashkov\_dom@rsl.ru  
[http://store.rsl.ru/service/pashkov\\_dom](http://store.rsl.ru/service/pashkov_dom)



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Архангельское  
1919 100 2019



# ВРЕМЯ СОБИРАТЬ КНЯЗЬ ЮСУПОВ И ЕГО БИБЛИОТЕКА



С 17 СЕНТЯБРЯ 2019 ГОДА

ИВАНОВСКИЙ ЗАЛ РГБ УЛ. ВОЗДВИЖЕНКА 3/5, СТР. 7  
ВХОД СО СТОРОНЫ СТАРОВАГАНЬКОВСКОГО ПЕРЕУЛКА

**MANDERS**  
английский декор стен

**ТАСС**  
ИНФОРМАЦИОННОЕ  
АГЕНТСТВО РОССИИ

## РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

**Ж**урнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

### РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

**Воздвиженка ул., д. 3/5, 1 подъезд.**

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 11-75

e-mail: [bvdgovor@rsl.ru](mailto:bvdgovor@rsl.ru)

### ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписные индексы по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141 (полугодовой), 93613 (годовой).

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в Вашем регионе.

### В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей. У некоторых есть возможность не только подписки, но и приобретения и последующего скачивания отдельных номеров журналов или статей:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>

◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

#### Редакция журнала

#### ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

**Главный редактор,  
директор департамента —  
издательство «Пашков дом»**

Никонорова Екатерина Васильевна,  
доктор философских наук, профессор

**Заместитель главного редактора —  
ответственный секретарь**

Шибяева Екатерина Александровна  
**Заместитель заведующего отделом  
периодических изданий — заместитель  
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

**Редакторы:** Баранчук Е.П.,  
Волхонская Е.Н., Солдаткина О.П.  
**Электронная версия** Баранчук Ю.Н.  
**Индексирование** Адаменко А.С.

**Перевод** Зуев А.Е.

**Маркетинг и реклама**  
Кувшинова А.О.

#### Начальник отдела предпечатной подготовки Медведева Т.Т.

**Верстка** Елифанова Н.В.

**Дизайн макета** Морозова Е.С.

**Набор:** Медведева М.А., Подоляк Н.В.

**Технический редактор** Соловьева Н.В.

**Корректоры:** Коршунова Г.В.,  
Макаров А.Н.

#### Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия,

тел.: +7 (499) 557-04-70,

доб. 11-75

e-mail: [observatoria@rsl.ru](mailto:observatoria@rsl.ru)

<http://observatoria.rsl.ru>



Чтобы перейти на сайт  
журнала, снимите этот  
QR-код с помощью  
смартфона или планшета,  
предварительно  
установив приложение  
типа QR Code Reader.

Журнал зарегистрирован Министерством  
Российской Федерации по делам печати,  
телерадиовещания и средств массовых  
коммуникаций.

#### Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.  
Издается с 2004 г.

#### Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная библиотечка», Издательство «Пашков дом»

Подписано в печать 30.10.2019

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 14. Тираж 250 экз.

Гарнитура: Octava, Helios, Spectral,

Open Sans

#### Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ООО «Амирит»

Чернышевского ул., д. 88,

Саратов, 410004, Россия

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: [zakaz@amirit.ru](mailto:zakaz@amirit.ru) <http://amirit.ru>

Заказ №

Свободная цена.

Редакция не всегда разделяет мнения авторов статей и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается при условии письменного разрешения редакции.

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

# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 16

5/2019

OBSERVATORY  
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
БИБЛИОТЕКА

