

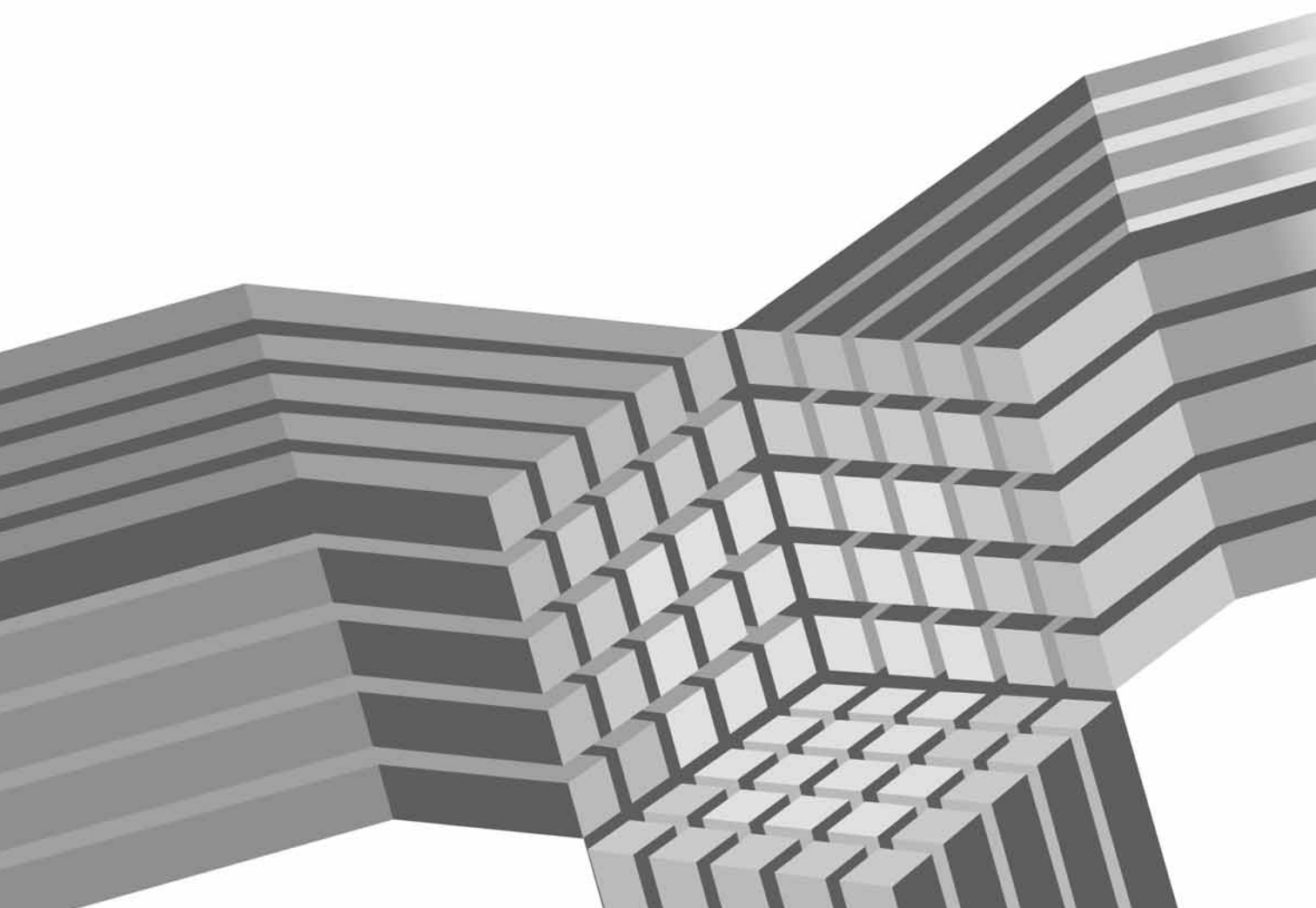
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 19

5/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Алексеева Галина Васильевна,

доктор искусствоведения, профессор,
Дальневосточный федеральный
университет (Владивосток)

Астафьева Ольга Николаевна,

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

Ерохина Татьяна Иосифовна,

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

Кириллова Наталья Борисовна,

доктор культурологии, профессор, за-
служенный деятель искусств Российской
Федерации, Уральский федеральный уни-
верситет им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Консон Григорий Рафаэлевич,

доктор искусствоведения, профессор,
Московский физико-технический инсти-
тут, Институт кино и телевидения, Россий-
ская академия музыки имени Гнесиных
(Москва)

Кочеляева Нина Александровна,

кандидат исторических наук, Всероссий-
ский государственный институт кинемато-
графии им. С.А. Герасимова, АНО «Новый
институт культурологии» (Москва)

Любимов Борис Николаевич,

кандидат искусствоведения, заслужен-
ный деятель искусств Российской Феде-
рации, профессор, Высшее театральное
училище (институт) им. М.С. Щепкина
(Москва)

Малинецкий Георгий Геннадьевич,

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

Мальгина Ирина Викторовна,

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

Никонорова Екатерина Васильевна,

главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская государ-
ственная библиотека
(Москва)

Романова Екатерина Назаровна,

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

Рубинштейн Александр Яковлевич,

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

Самарин Александр Юрьевич,

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

Сиднева Татьяна Борисовна,

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

Синецкий Сергей Борисович,

доктор культурологии, доцент, Челябин-
ский государственный институт культуры
(Челябинск)

Сиповская Наталия Владимировна,

доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания
(Москва)

Судакова Наталия Евгеньевна,

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

Фёрингер Маргарет,

PhD по истории искусств, Гёттингенский
университет им. Георга-Августа
(Гёттинген, Германия)

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,
почетный работник высшего профессио-
нального образования Российской Феде-
рации, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва), Арктический государственный
институт культуры и искусств (Якутск)

Штейнер Евгений Семенович,

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

EDITORIAL COUNCIL

Galina V. Alekseeva (Vladivostok)

Olga N. Astafieva (Moscow)

Vladimir K. Egorov (Moscow)

Tatiana I. Erokhina (Yaroslavl)

Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)

Grigoriy R. Konson (Moscow)

Nina A. Kochelyaeva (Moscow)

Boris N. Lyubimov (Moscow)

Georgiy G. Malinetsky (Moscow)

Irina V. Malygina (Moscow)

Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)

Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)

Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)

Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudaкова (Moscow)

Margaret Vörlinger (Göttingen, Germany)

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 19

5/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE

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

- ◆ философская антропология, философия культуры (философские науки);
- ◆ теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, философские науки);
- ◆ виды искусства с указанием конкретного искусства, в том числе: театральное искусство, музыкальное искусство, кино-, теле- и другие экранные искусства, изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, хореографическое искусство, техническая эстетика и дизайн (искусствоведение);
- ◆ музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение).

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

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

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

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

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫТОМ 19 5/2022 OBSERVATORY
OF CULTURE

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Кузнецова Т.В., Токарева А.А.Факторы формирования культуры
интеллектуальной собственности 452**Костоглотов Д.А.** Советские визуальные

символы в интернет-мемах 460

Единая точка доступа к научным журналам

по библиотековедению 467

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ**Прохоров А.В.** Приемы сторителлингаи особенности сюжетной структуры
в веб-сериалах 468

Экслибрисы как информационный

ресурс для изучения книжной культуры 477

НАСЛЕДИЕ

Вишнякова Ю.И. Темные чернилав рецептах из русских изданий
XVIII–XIX веков 478

Указатель журнала

«Библиотековедение» за 70 лет 491

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Хромов О.Р. Русская гравюра XVII векав исследованиях Дмитрия Александровича
Ровинского 492**Чуприкова-Крынская Е.Р.** Журнальнаяграфика Николая Каразина
к Самарской экспедиции 1879 года 502

ORBIS LITTERARUM

К 140-летию К.И. Чуковского**Ломоносов А.В.** «Философ для Пинкертон»и «несчастный реакционер» (полемика
К.И. Чуковского и В.В. Розанова
1908–1911 годов) 514

Книга и чтение в зеркале социологии:

XXI век 523

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

К 160-летию Д.В. Айналова**Сыченкова Л.А.** Христианскоеискусство в наследии Д.В. Айналова
казанского периода 524**Кошкина О.Ю.** Искусство старых мастеровкак источник вдохновения
в экслибрисах Константина Калиновича 536**Лемешко Т.В., Астафуров С.А.**

Искусство, приложенное к делу 549

Румянцевские чтения — 2023 559

Информация**для авторов и рецензентов**Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации
в журнале «Обсерватория культуры» 560

OBSERVATORY
of CULTUREVOL. 19 5/2022 ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CULTURAL REALITY

Kuznetsova T.V., Tokareva A.A.Factors for Building an Intellectual Property
Culture 452**Kostoglotov D.A.** Soviet Visual Symbols
in Internet Memes 460A United Access Point to Library
Science Journals 467IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE**Prokhorov A.V.** Storytelling Techniques
and Features of Plot Structure
in Web Series 468Ex-Libris as an Information Resource
for Studying Book Culture 477

HERITAGE

Vishnyakova Yu.I. Dark Ink
in Recipes from Russian Publications
of the 18th–19th Centuries 478An Index of “Bibliotekovedenie” (Russian Journal
of Library Science) for the Period of 70 Years 491

NAMES. PORTRAITS

Khromov O.R. Russian Engraving
of the 17th Century in the Studies of Dmitry
Rovinsky 492**Chuprikova-Krynskaya E.R.** Nikolay Karazin’s
Magazine Graphics for the Samara Expedition
of 1879 502

ORBIS LITTERARUM

*To the 140th Anniversary of K.I. Chukovsky***Lomonosov A.V.** “A Philosopher for Pinkerton”
and “An Unfortunate Reactionary”
(The Polemic of K.I. Chukovsky
and V.V. Rozanov in 1908–1911) 514Book and Reading in the Mirror of Sociology:
the 21st Century 523

JOINT OF TIME

*To the 160th Anniversary of D.V. Aynalov***Sychenkova L.A.** Christian Art
in D.V. Aynalov’s Legacy
of the Kazan Period 524**Koshkina O.Yu.** The Art of Old Artists
as a Source of Inspiration in the Bookplates by
Konstantin Kalinovich 536**Lemeshko T.V., Astafurov S.A.**
The Art Applied to Business 549
Rumyantsev Readings — 2023 559*Information
for Authors and Reviewers*Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in “Observatory
of Culture” Journal 560

УДК 026:347.779.1
ББК 78.347.58(2Рос)
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-5-452-459

Т.В. КУЗНЕЦОВА, А.А. ТОКАРЕВА

ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

Татьяна Викторовна Кузнецова,

Федеральный институт промышленной собственности,
отделение «Всероссийская патентно-техническая
библиотека»,
начальник
Бережковская наб., д. 30, корп. 1, Москва, 125993, Россия

доктор педагогических наук, профессор,
почетный работник высшего профессионального
образования Российской Федерации
ORCID 0000-0002-8032-1132; SPIN 8925-5839
E-mail: kuznetsova@rupto.ru

Анастасия Александровна Токарева,

Федеральный институт промышленной собственности,
отделение «Всероссийская патентно-техническая
библиотека»,
информационно-библиографический отдел,
заместитель начальника
Бережковская наб., д. 30, корп. 1, Москва, 125993, Россия

ORCID 0000-0001-8186-0827; SPIN 5002-3521
E-mail: otd5729@rupto.ru

Реферат. В современных условиях развития инновационных процессов на первый план выдвигается творческая личность человека, а также обращение к человеческому капиталу. Идеи, технологии и разработки, сгенерированные творческим трудом человека, а

также транзакция (рассматриваемая в статье как метод социального переучивания) интеллектуальной собственности становятся реалиями современного общества. В этой связи большое значение имеет термин «культура интеллектуальной собственности», к исследованию которого прибегают как последователи данного феномена, так и специалисты, работающие в сфере интеллектуальной собственности. Ряд авторов отмечает, что среди населения отсутствует понимание интеллектуальной собственности, не сформирована ее культура.

Актуальность исследования обусловлена тем, что оно может способствовать достижению целей научно-технического развития, инновационной трансформации общества, активизирует творческую личность на создание новых результатов интеллектуальной деятельности. В статье дается собственное определение культуры интеллектуальной собственности. Значительную роль по ее формированию может играть библиотека, которая трансформируется и приобретает новые функции просветительского и социально-коммуникационного взаимодействия.

Деятельность Всероссийской патентно-технической библиотеки Федерального института промышленной собственности (ВПТБ ФИПС) по популяризации сферы интеллектуальной собственности посредством фактора «мягкой силы» направлена на работу с различными целевыми аудиториями.

Для взрослых проводятся тематические встречи по разноаспектным вопросам интеллектуальной собственности. Помимо этого, большое внимание уделяется работе с патентной информацией для повышения эффективности исследований в научно-технических областях. Патентная информация является отражением результатов научно-конструкторских работ, дает возможность оценить идею изобретения и определить отправную точку поиска новых решений.

В качестве вывода приводятся непосредственные, опосредованные и перспективные факторы влияния деятельности библиотеки на формирование культуры интеллектуальной собственности.

Ключевые слова: тематические встречи, культура интеллектуальной собственности, «мягкая сила», факторы влияния, экосистема интеллектуальной собственности.

Для цитирования: Кузнецова Т.В., Токарева А.А. Факторы формирования культуры интеллектуальной собственности // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 452–459. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-452-459.

Статья 1257 Части 4 Гражданского кодекса Российской Федерации определяет, что «автором произведения науки, литературы или искусства признается гражданин, творческим трудом которого оно создано» [1]. В условиях инновационных процессов, происходящих сегодня в обществе, на первый план выдвигается человек, его творческая личность, создающая результаты интеллектуальной деятельности во всех ее проявлениях: произведения науки, литературы и искусства, изобретения, полезные модели, промышленные образцы, средства индивидуализации и другие объекты промышленной собственности. Росту производительности труда, производства и доходов общества также будут содействовать инвестиции и в человеческий капитал [2], представляющий собой «социально-культурный ресурс общества, без которого невозможна продуктивная производственная и инновационная деятельность, обеспечивающая социально-культурный прогресс» [3, с. 65].

В настоящее время мы наблюдаем трансформацию интеллектуальной собственности из узкоспециализированной области патентного и авторского права в неотъемлемую часть международных соглашений и ключевой фактор экономического и культурного развития общества. Изменения культурологической составляющей интеллектуальной собственности стали предметом пристального внимания экономистов, философов, культурологов, теоретиков-политологов и защитников прав

человека [4]. Совершенно очевидно, что новыми реалиями становится не только креативная экономика, но и огромное количество идей и гениальных решений, создаваемых творческими личностями для производства новых продуктов, технологий, разработок. Одним из таких аспектов становится трансакция интеллектуальной собственности, рассматриваемая нами в данной статье как метод социального переучивания, конечной целью которого является формирование социально-адаптированной личности к инновационной модели развития и закладывание основ культуры интеллектуальной собственности. Для того чтобы трансакция обеспечила результат, указанный выше как конечная цель, необходимо определить сущность культуры интеллектуальной собственности.

КУЛЬТУРА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

Изучая феномен культуры интеллектуальной собственности, мы столкнулись с тем, что с точки зрения социогуманитарных исследований данный термин проработан в научной литературе недостаточно. Большинство формулировок связаны с правовыми и юридическими определениями. Наиболее близкий термин, «патентная культура», трактуется как «система знаний и умений в области интеллектуальной собственности, обеспечивающая целенаправленную деятельность различных категорий пользователей патентной информации, являющаяся важным фактором успешной профессиональной и непрофессиональной деятельности в области управления интеллектуальной собственностью» [5, с. 39]. По нашему мнению, культура интеллектуальной собственности охватывает более широкую область человеческой жизнедеятельности, так как, помимо патентной сферы, затрагивает и другие — авторское право, коммерческую тайну и т. д.

А.В. Аверин, И.В. Погодина, О.С. Кулакова в публикации «К вопросу о формировании культуры интеллектуальной собственности» [6] отмечают, что в нашей стране среди населения отсутствует понимание того, что такое интеллектуальная собственность. Вместе с тем, предлагая конкретные меры по ее формированию через правовое просвещение, воспитание и образование, авторы не дают определения «культуры интеллектуальной собственности». Данный подход является несистемным, не опирающимся на сущностные характеристики такой сложной категории, как «культура», и не дающим представление об уникальности «культуры интеллектуальной собственности».

Одновременно следует заметить, что в научных публикациях последнего времени прослеживаются в качестве общей доминанты выводы о культуре интеллектуальной собственности как части культуры нации, общечеловеческой культуры, культуры мирового сообщества. Рассматривая определение «культура», данное в новой философской энциклопедии, можно убедиться в оправданности выводов: «Культура — система исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности (деятельности, поведения и общения), обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях» [7]. Таким образом, достижение целей научно-технологического развития невозможно без создания соответствующей культуры — культуры интеллектуальной собственности, в основе которой лежат ценности общества, связанные со стратегией его развития и приоритетами.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Формирование культуры интеллектуальной собственности является актуальным уже более 20 лет как в России, так и за рубежом. Одним из первых документов, указывающих на важность и значимость данного вопроса, стал Меморандум Генерального директора Всемирной организации интеллектуальной собственности (ВОИС), прозвучавший на заседании 34 Ассамблеи ВОИС в 1999 г. [8]. В Меморандуме отмечается широкое разнообразие интеллектуальной собственности, требующее определенной культуры, которая сможет обеспечить социальное, культурное и экономическое развитие. Для достижения этих целей одними из составляющих культуры интеллектуальной собственности становятся реагирование на признаки изменения в обществе и осознание того влияния, которое оказывает культура интеллектуальной собственности на обычную жизнь человека [9, с. 4]. Возникновение инновационных технологий приводит к усложнению процессов в образовании, науке, культуре, коммуникациях, а также изменению роли социальных институтов. Данные тенденции становятся нематериальным активом, определяющим динамику развития общества. Формирование культуры интеллектуальной собственности в обществе зависит от уровня осознания важности оценки творческих идей, соблюдения прав собственности третьих лиц, возможности использования результатов исследований и преподавания интеллектуальной собственности [10].

Это дает основание рассматривать проблему факторов влияния просветительских проектов Всероссийской патентно-технической библиотеки Федерального института промышленной собственности (ВПТБ ФИПС) на формирование культуры интеллектуальной собственности у молодежи и взрослой аудитории как наиболее важную задачу, решение которой позволит достигнуть целей научно-технологического, культурного и экономического развития. Очевидно, что управление активами интеллектуальной собственности имеет важное значение для бизнеса и экономики в целом, и культура интеллектуальной собственности предназначена для того, чтобы помочь руководителям создать деловую культуру, в которой разработка и управление интеллектуальной собственностью являются максимально продуктивными [11]. И в то же время деятельность, поведение и взаимоотношения людей в сфере интеллектуальной собственности представляются компетенциями, функциональной грамотностью и отношением к ценностным ориентирам иного рода, нежели в других сферах жизнедеятельности.

Культура интеллектуальной собственности способствует инновационному развитию общества посредством создания нового знания, его хранения и передачи современному поколению, а также порождения иных систем правовых и экономических факторов коммерциализации в соответствующих формах творческой активности человечества. Культура интеллектуальной собственности своей системой универсалий воспроизводит творчество и активную интеллектуальную деятельность личности по созданию интеллектуальной собственности. Не вызывает сомнений и тот факт, что именно самостоятельная творческая личность, имеющая желание к открытию новых знаний, является центром цивилизационного развития общества.

Очевидно, что информационные технологии, наряду с цифровизацией и глобализацией, влияют на трансформацию основ производственных взаимоотношений во всех сферах. Новые знания формируют актуальные социальные связи и ставят перед обществом небывалые ранее вызовы к постоянному усовершенствованию творческой и духовной культуры личности [12]. В этом вопросе мы согласны с И.А. Латыповым, определяющим собственность на информацию в современном обществе как наиболее перспективный вид так называемой духовной собственности [13]. Эпоха создания цифровых рынков интеллектуальных продуктов все больше требует навыков обращения и понимания ценности, целесообразности создания новых товаров, продуктов и услуг, преобразования их в интеллектуальную собственность, вовлечения в хозяйственный оборот. На этой основе возникают взаимоотношения между людьми по использованию результатов интеллек-

туальной деятельности, что характеризует одну из особенностей формирования ее культуры.

Таким образом, культура интеллектуальной собственности — это не только сугубо юридическое и правовое поле отношений авторов, изобретателей и потребителей произведений и изобретений, но чувство личной ответственности пользователей и иных граждан по отношению к объектам интеллектуальной собственности.

СОЦИАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ БИБЛИОТЕКИ

Формирование культуры интеллектуальной собственности происходит под воздействием множества факторов, т. е. свойств, событий или явлений, которые влияют на процесс и/или его итоговый результат. В контексте рассматриваемой проблемы считаем возможным остановиться на общих факторах влияния на формирование культуры интеллектуальной собственности, одним из которых является фактор «мягкой силы», который дает представление о культуре, ценностях, идеях, символах через возможности организации. На наш взгляд, фактор «мягкой силы» отличается от концепта «мягкая сила», определяющего действия власти или продвижение интересов во внешней политике государства, «основываясь на ее достижениях не только в материальной, но и в духовной культуре и интеллектуальной сфере» [14]. В нашем случае имеется в виду инструментарий по продвижению популярных знаний, приглашению к диалогу, побуждению к действию по созданию интеллектуальной собственности. Е.Г. Пономарева, определив ядро «мягкой силы» [15] во внешнеполитической деятельности как нематериальность, информационность и подвижность, тем самым способствовала привлечению внимания ВПТБ ФИПС к организации условий для работы с личностями, чья творческая составляющая сможет получить импульс к созданию новых объектов интеллектуальной собственности.

Значительную роль в формировании культуры интеллектуальной собственности играют библиотеки. Их вклад в развитие человеческого и культурного капитала раскрыт Е.В. Никоноровой [16]. Автор показывает опыт зарубежного библиотековедения, выделяя воздействие на сообщество за счет стимулирования культурного обогащения, а также облегчения использования новых информационных ресурсов. Среди миссии библиотеки автор отмечает распространение культуры и знаний, а также развитие на базе библиотек площадок для социальной коммуникации.

Поиску предназначений посвящена статья Н.И. Гендиной и Л.Н. Рябцевой, исследующих функции библиотеки в разрезе новых вызовов социокультурных трансформаций [17]. Помимо «классических» функций, таких как информационная, классификационная, познавательная, функция организации использования документов, коммуникативная и др., отмечается обогащение образовательной деятельности библиотеки, включающее различные практики по «обеспечению духовного воспроизводства общества».

ВПТБ ФИПС ведет активную деятельность по вопросам доступа к патентно-информационным ресурсам и популяризации сферы интеллектуальной собственности [18]. Ранее в публикации были рассмотрены просветительские проекты в молодежной среде [19], в данной статье внимание сосредоточено на тематических встречах (для взрослой аудитории) и факторах влияния на творческие личности. Исследованию феномена творчества посвящали свои работы многие ученые, среди которых мы выделим крупного российского психолога, науковеда и методолога М.Г. Ярошевского [см., напр.: 20], изучавшего психологию научной деятельности и развития личности, творчества в науке. Трактую термин «творчество» как процесс и результат творческой деятельности человека, ученый подчеркивает, что провозглашаемые личностью ценности трансформируются в объекты культуры из личных фактов жизни.

Одним из направлений работы ВПТБ ФИПС со взрослой целевой аудиторией стала организация тематических встреч, главной целью которых является популяризация сферы интеллектуальной собственности среди широкой аудитории пользователей. Уникальностью таких мероприятий является вовлечение в диалог руководителей и ведущих специалистов Федеральной службы по интеллектуальной собственности (Роспатент) и ФИПС с непосредственными участниками экосистемы интеллектуальной собственности нашей страны: представителями профессионального сообщества, бизнеса, власти, науки, образования и др. [21].

Направления прошедших более 160 встреч, в которых приняло участие свыше 15 тыс. человек, охватывают большой диапазон тем: особенности подачи и экспертизы заявок на различные объекты интеллектуальной собственности, новеллы законодательства в сфере интеллектуальной собственности, проведение различных видов патентных исследований в базах данных и др. С 2020 г. такие мероприятия проходят в формате вебинаров, записи которых размещаются на YouTube-канале Роспатента в открытом доступе. Концепция проведения и их открытый формат предполагают непосредственное общение участников и лекторов-специалистов, установление коммуникаций (транзакций) и обратной связи.

ПАТЕНТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Еще одним фактором повышения эффективности исследований и разработок в области интеллектуальной собственности стало развитие технологий использования патентной информации. Патентная документация, содержащая научно-техническую информацию, становится уникальным источником знаний во всем мире. В условиях стремительного развития информационных ресурсов и увеличения объема патентной документации в обществе появляется запрос на эффективное извлечение необходимой информации. Разрабатываются новые подходы и методы работы с патентной документацией [22].

В ВПТБ этим вопросам были посвящены тематические встречи: «Патентные исследования: цели и методика проведения», «Особенности использования поисковой системы сайта ФИПС для поиска информации о различных объектах интеллектуальной собственности», «Проведение патентного поиска в Базе данных Европейского патентного ведомства Espacenet», «Проведение патентного поиска в Базе данных Всемирной организации интеллектуальной собственности Patentscope», «Использование патентной аналитики при патентовании изобретений, полезных моделей и промышленных образцов», «Корпоративная патентная аналитика», «Практика проектного офиса ФИПС» и др.

Информация и знания, содержащиеся в опубликованных патентах и патентных заявках, а также другие общедоступные знания могут использоваться для создания, совершенствования и (или) формализации концепции продукта, охраны его идеи и разработки плана доведения продукта до коммерческой готовности. Таким образом, при всей совокупности и широте сведений технологического характера, патентную информацию можно представить «важнейшим индикатором научно-технического прогресса и фундаментом для дальнейшего развития отраслей, технологий и инновационных производств» [23], оказывающим влияние на формирование культуры интеллектуальной собственности.

Особенность патентной информации — источник нового знания, состоит в ее достоверности и инновационности. Сведения, содержащиеся в охраняемых документах, являются результатом научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ как целых научных кластеров, так и отдельных изобретателей и рационализаторов. Описания к изобретениям содержат самые новые технические решения во всех областях знаний. Такая ситуация объясняется тем, что авторы стремятся как можно скорее получить исключительную монополию на разработку, подавая заявку в патентное ведомство [24]. Содержание правовых государственных охраняемых докумен-

тов (патентов) является основным ресурсом прогноза в отношении коммерциализации результатов интеллектуальной деятельности и определения инвестиционной привлекательности разработки для ведущих российских и зарубежных рынков. Научно-техническая информация, к которой относятся описания к патентам на изобретение, полезные модели, промышленные образцы, лежит в основе патентной аналитики, которая позволяет найти партнера и осуществить контроль над деятельностью конкурентов.

Патентная информация в пространстве знаний приобретает особое значение для дальнейшего творческого поиска инновационных решений и оценки предлагаемых технических разработок.

Подводя итоги анализа воздействия просветительских проектов, мы можем выделить несколько факторов влияния деятельности библиотеки в формировании культуры интеллектуальной собственности:

♦ **непосредственные:** получение участниками встреч новых знаний в области интеллектуальной собственности, увеличение заинтересованности тематикой, разъяснение тонкостей профессиональных вопросов для практиков, ознакомление с новыми формами взаимодействия ведомства с пользователями;

♦ **опосредованные:** насыщение информационного пространства научными и технологическими нововведениями, правовыми нормами; выявление определенных социокультурных условий, способных оказать серьезное влияние на конечный результат;

♦ **перспективные:** увеличение изобретательской активности в стране, расширение круга партнеров, формирование навыков, компетенций и норм в области интеллектуальной собственности у населения.

Таким образом, современные вызовы постиндустриального общества диктуют новые правила взаимодействия между людьми, которые найдут отражение в формировании культуры интеллектуальной собственности. Знания, информация, продукты интеллектуального труда становятся основополагающими в технологической, экономической и культурной деятельности социума. В современном российском обществе назрел вопрос развития экосистемы и культуры интеллектуальной собственности за счет влияния различных факторов ее формирования. Именно библиотека, используя «мягкую силу», способна трансформироваться в социальный институт, так необходимый в новейшем цивилизационном развитии.

Список источников

1. Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая от 18.12.2006 № 230-ФЗ ред. от

- 14.07.2022). Ст. 1257 // КонсультантПлюс. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/7dde8dbb10c5ce94297e5eb859712be091044d70/ (дата обращения: 22.08.2022).
2. Добрынин А.И., Дятлов С.А., Цыренова Е.Д. Человеческий капитал в транзитивной экономике: формирование, оценка, эффективность использования. Санкт-Петербург : Наука, 1999. 309 с.
3. Паршина Н.В. Человеческий капитал: сущность, содержание, особенности // Мир современной науки. 2013. № 3 (18). С. 65–71.
4. Dreyfuss R.C., Siew-Kuan Ng E. Framing Intellectual Property Law in the 21st Century. Cambridge University Press, 2019. 371 p.
5. Сольская И., Видякина О. Формирование патентной культуры у потенциальных изобретателей по программе «лицей — вуз — производство» // Интеллектуальная собственность. Промышленная собственность. 2011. № 1. С. 38–51.
6. Аверин А.В. Погодина И.В., Кулакова О.С. К вопросу о формировании культуры интеллектуальной собственности // Культура: управление, экономика, право. 2021. № 2. С. 3–8.
7. Новая философская энциклопедия // Электронная библиотека Института философии РАН. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH4b379ecd7a2f7c0c5fb64b?p.s=TextQuery> (дата обращения: 22.08.2022).
8. Новоселов С.А. Дефицит культуры интеллектуальной собственности как фактор системного кризиса педагогической науки и образования в России // Научные исследования в образовании. 2013. № 2. С. 29–40.
9. Тридцать четвертая серия заседаний Ассамблеи государств-членов ВОИС (Женева, 20–29 сентября 1999 г.). URL: https://www.wipo.int/edocs/mdocs/govbody/ru/a_34/a_34_3.pdf (дата обращения: 22.08.2022).
10. Gimenez A.M.N., Bonacelli M.B.M., Carneiro A.M. The Challenges of Teaching and Training in Intellectual Property // Journal of Technology Management & Innovation. 2012. Vol. 7, № 4. Santiago dic.
11. Dobrusin E.M., Krasnow R.A., Kristen L.P., Aleksynas D.P. Intellectual Property Culture: Strategy and Compliance. LEXISNEXIS. 2021. 764 p.
12. Дзялошинский И.М. Философия цифровой цивилизации и трансформация медиакоммуникации : монография / под ред. Л.К. Лободенко. Челябинск : Изд. центр ЮУрГУ, 2020. 550 с. (Серия «Цифровая цивилизация. Медиакоммуникации. Интернет-маркетинг»; вып. 1).
13. Латынов И.А. Социально-философские аспекты невещественной собственности в информационном обществе : монография. Ижевск : КнигоГрад, 2008. 315 с.
14. Путин В.В. Выступление на Совещании послов и постоянных представителей Российской Федерации 9 июля 2012 г. URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/15902> (дата обращения: 22.08.2022).
15. Пономарева Е.Г. «Мягкая сила» России как интеграционный ресурс // Геополитический журнал. 2016. № 3 (15). С. 9–17.
16. Никонорова Е.В. Устойчивое развитие культурного и человеческого капитала: роль библиотек и ее оценка // Библиотековедение. 2017. Т. 66, № 1. С. 19–28.
17. Гендина Н.И., Рябцева Л.Н. Изменение функций библиотек в эпоху социокультурных трансформаций: социальные риски и проблема выбора ориентиров // Библиотековедение. 2018. Т. 67, № 3. С. 257–265. DOI: 10.25281/0869-608X2018-67-3-257-265.
18. Бахвалова О.В. Деятельность Всероссийской патентно-технической библиотеки в условиях открытого доступа к патентной информации // Научные и технические библиотеки. 2017. № 2. С. 22–30.
19. Токарева А.А. Культура интеллектуальной собственности России в условиях перехода к новому технологическому укладу // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10, № 5-1. С. 206–216.
20. Ярошевский М.Г. Психология творчества и творчество в психологии // Вопросы психологии. 1985. № 6. С. 14–26.
21. Тематические вебинары с представителями бизнес-сообщества // Федеральный институт промышленной собственности : офиц. сайт. URL: <https://new.fips.ru/about/vptb-otdelenie-vserossiyskaya-patentno-tekhnicheskaya-biblioteka/tematicheskie-vstrechi/index.php> (дата обращения: 22.08.2022).
22. Krestel R., Chikkamath R., Hewel C., Risch J. A survey on deep learning for patent analysis // World Patent Information. 2021. Vol. 65. P. 1–21.
23. Калинин А. Использование патентной информации в инновационной деятельности // Наука и инновации. 2020. № 4. С. 24–27. DOI: 10.29235/1818-9857-2020-4-24-27.
24. Лопатина Н.В., Неретин О.П., Zubov Ю.С. Современные инструменты определения научно-технологических приоритетов на основе поиска и анализа патентных данных // Информационные ресурсы России. 2017. № 3 (157). С. 11–15.

Factors for Building an Intellectual Property Culture

Tatiana V. Kuznetsova ^{a*},

Anastasia A. Tokareva ^{b**}

Federal Institute of Industrial Property, 30, Building 1, Berezhkovskaya Emb., Moscow, 125993, Russia

^a ORCID 0000-0002-8032-1132; SPIN 8925-5839

^b ORCID 0000-0001-8186-0827; SPIN 5002-3521

E-mail: * kuznetsova@rupto.ru, ** otd5729@rupto.ru

Abstract. *In modern conditions of innovative processes development, the creative personality, as well as the appeal to human capital, comes to the fore. The ideas, technologies and developments generated by human creative work, as well as the transaction (considered in the article as a method of social retraining) of intellectual property, become the realities of modern society. In this regard, the term “intellectual property culture” is of great importance, which is studied both by followers of this phenomenon and by specialists working in the field of intellectual property. A number of authors note that there is no understanding of intellectual property among people, its culture has not been formed. This research is relevant because it can contribute to achieving the goals of scientific and technological development, innovative transformation of society, activates a creative personality to produce new results of intellectual activity. The article gives its own definition of intellectual property culture. A significant role in its formation can be played by libraries, which are transformed and acquire new functions of educational and social-communication interaction.*

The activities of the All-Russian Patent and Technical Library of the Federal Institute of Industrial Property to popularize the field of intellectual property through the “soft power” factor are aimed at working with various target audiences. For adults, they hold thematic meetings on diverse intellectual property issues. In addition, they pay great attention to working with patent information to improve the effectiveness of research in scientific and technical fields. The patent information is a reflection of the results of scientific and design work and makes it possible to evaluate the idea of an invention and determine the starting point of the search for new solutions.

As a conclusion, the article presents direct, indirect and prospective factors of the influence of library activities on the formation of intellectual property culture.

Key words: thematic meetings, intellectual property culture, “soft power”, influence factors, intellectual property ecosystem.

Citation: Kuznetsova T.V., Tokareva A.A. Factors for Building an Intellectual Property Culture, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 5, pp. 452–459. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-452-459.

References

1. The Civil Code of the Russian Federation (Part Four of 18.12.2006 № 230-FZ as Amended on 14.07.2022). Article 1257, *Konsul'tantPlus* [ConsultantPlus]. Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/7dde8dbb10c5ce94297e5eb859712be091044d70/ (accessed 22.08.2022) (in Russ.).
2. Dobrynin A.I., Dyatlov S.A., Tsyrenova E.D. *Chelovecheskii kapital v tranzitivnoi ekonomike: formirovanie, otsenka, effektivnost' ispol'zovaniya* [Human Capital in a Transitive Economy: Formation, Evaluation, Efficiency of Use]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, 309 p.
3. Parshina N.V. Human Capital: Essence, Content, Features, *Mir sovremennoi nauki* [The World of Modern Science], 2013, no. 3 (18), pp. 65–71 (in Russ.).
4. Dreyfuss R.C., Siew-Kuan Ng E. *Framing Intellectual Property Law in the 21st Century*. Cambridge University Press Publ., 2019, 371 p.
5. Solskaya I., Vidyakina O. Building Patent Culture among Potential Inventors under the “Lyceum — University — Factory” Program, *Intellektual'naya sobstvennost'. Promyshlennaya sobstvennost'* [Intellectual Property. Industrial Property], 2011, no. 1, pp. 38–51 (in Russ.).
6. Averin A.V. Pogodina I.V., Kulakova O.S. On the Issue of the Culture Formation of Intellectual Property, *Kul'tura: upravlenie, ekonomika, parvo* [Culture: Management, Economics, Law], 2021, no. 2, pp. 3–8 (in Russ.).
7. New Philosophical Encyclopedia, *Elektronnaya biblioteka Instituta filosofii RAN* [Electronic Library of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences]. Available at: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH4b379ecd7a2f7c0c5fb64b?p.s=TextQuery> (accessed 22.08.2022) (in Russ.).
8. Novoselov S.A. The Lack of Intellectual Property Culture as a Factor of the Systemic Crisis of Pedagogical Science and Education in Russia, *Nauchnye issledovaniya v obrazovanii* [Scientific Research in Education], 2013, no. 2, pp. 29–40 (in Russ.).
9. *Tridtsat' chetvertaya seriya zasedanii Assamblei gosudarstv-chlenov VOIS (Zheneva, 20–29 sentyabrya 1999 g.)* [Thirty-Fourth Series of Meetings of the Assemblies of the Member States of WIPO (Geneva, September 20–29, 1999)]. Available at: https://www.wipo.int/edocs/mdocs/govbody/ru/a_34/a_34_3.pdf (accessed 22.08.2022).
10. Gimenez A.M.N., Bonacelli M.B.M., Carneiro A.M. The Challenges of Teaching and Training in Intellectual Property, *Journal of Technology Management & Innovation*, 2012, vol. 7, no. 4. Santiago dic.
11. Dobrusin E.M., Krasnow R.A., Kristen L.P., Aleksynas D.P. *Intellectual Property Culture: Strategy and Compliance*, LEXISNEXIS Publ., 2021, 764 p.
12. Dzyaloshinsky I.M. *Filosofiya tsifrovoi tsivilizatsii i transformatsiya mediakommunikatsii: monografiya* [The Philosophy of Digital Civilization and the Transformation

- of Media Communication: monograph]. Chelyabinsk, YuUrGU Publ., 2020, 550 p.
13. Latypov I.A. *Sotsial'no-filosofskie aspekty neveshchestvennoi sobstvennosti v informatsionnom obshchestve: monografiya* [Socio-Philosophical Aspects of Immaterial Property in the Information Society: monograph]. Izhevsk, Knigo-Grad Publ., 2008, 315 p.
 14. Putin V.V. *Vystuplenie na Soveshchanii poslov i postoyannykh predstavitelei Rossiiskoi Federatsii 9 iyulya 2012 g.* [Speech at the Meeting of Ambassadors and Permanent Representatives of the Russian Federation on July 9, 2012]. Available at: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/15902> (accessed 22.08.2022).
 15. Ponomareva E.G. Russian “Soft Power” as an Integration Resource, *Geopoliticheskii zhurnal* [Geopolitical Journal], 2016, no. 3 (15), pp. 9–17 (in Russ.).
 16. Nikonorova E.V. Sustainable Development of Cultural and Human Capital: The Role of Libraries and its Assessment, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2017, vol. 66, no. 1, pp. 19–28 (in Russ.).
 17. Gendina N.I., Ryabtseva L.N. Changing of the Functions of Libraries in the Era of Sociocultural Transformations: Social Risks and Problem of Choosing Landmarks, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2018, vol. 67, no. 3, pp. 257–265. DOI: 10.25281/0869-608X2018-67-3-257-265 (in Russ.).
 18. Bakhvalova O.V. All-Russian Patent and Technical Library and of Open Access to Patent Information, *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki* [Scientific and Technical Libraries], 2017, no. 2, pp. 22–30 (in Russ.).
 19. Tokareva A.A. Culture of Intellectual Property in Russia in the Transition to a New Technological Order, *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 2020, vol. 10, no. 5-1, pp. 206–216 (in Russ.).
 20. Yaroshevsky M.G. Psychology of Creativity and Creativity in Psychology, *Voprosy psikhologii* [Issues of Psychology], 1985, no. 6, pp. 14–26 (in Russ.).
 21. Thematic Webinars with Representatives of the Business Community, *Federal'nyi institut promyshlennoi sobstvennosti: ofits. sait* [Federal Institute of Industrial Property: official website]. Available at: <https://new.fips.ru/about/vptb-otdelenie-vserossiyskaya-patentno-tekhnicheskaya-biblioteka/tematicheskie-vstrechi/index.php> (accessed 22.08.2022) (in Russ.).
 22. Krestel R., Chikkamath R., Hewel C., Risch J. A Survey on Deep Learning for Patent Analysis, *World Patent Information*, 2021, vol. 65, pp. 1–21.
 23. Kalinin A. The Patent Information Used in Innovation Activities, *Nauka i innovatsii* [Science and Innovation], 2020, no. 4, pp. 24–27. DOI: 10.29235/1818-9857-2020-4-24-27 (in Russ.).
 24. Lopatina N.V., Neretin O.P., Zubov Yu.S. Modern Tools Determining Scientific and Technological Priorities Based on Search and Analysis of Patent Data, *Informatsionnye resursy Rossii* [Information Resources of Russia], 2017, no. 3 (157), pp. 11–15 (in Russ.).

НОВИНКА



Янчук Н.А. Старое Ваганьково и дом бывший Пашкова : историко-топографические справки / Н.А. Янчук ; [послел. О.Л. Соломиной ; ст. И.В. Малаховой ; примеч. И.В. Малаховой, О.Л. Соломиной ; худож. В.В. Покатов] ; Российская гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2022. 73, [2] с. : ил. (Из истории Российской государственной библиотеки).

Серию популярных изданий, посвященных истории Российской государственной библиотеки, открывает работа Н.А. Янчука. В очерке, подготовленном к торжественному заседанию в память графа Н.П. Румянцева (3 апреля 1897 г.), повествуется об истории Ваганьковского холма на протяжении нескольких столетий, о судьбе Дома Пашкова и его архитекторе В.И. Баженове. Со времени публикации этого доклада прошло уже более ста лет, но до сих пор работа Янчука остается наиболее полным исследованием по этой теме.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: rsl.ru/pashkovdom

Д.А. КОСТОГЛОТОВ

СОВЕТСКИЕ ВИЗУАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ В ИНТЕРНЕТ-МЕМАХ

Дмитрий Александрович Костоглотов,

Российский государственный гуманитарный университет,
кафедра теории и истории гуманитарного знания,
аспирант

Миусская пл., д. 6, Москва, 125993, Россия

ORCID 0000-0003-2191-228X; SPIN 7638-3847

E-mail: dakostoglotov@gmail.com

Реферат. В статье анализируются советские символы, присутствующие в интернет-мемах — важной, развивающейся части современной коммуникации. Несмотря на множество определений интернет-мема, представлен четкий, эвристичный взгляд, рассматривающий интернет-мем как элемент зарождающегося метаязыка. Такое понимание возможно благодаря структуре интернет-мема, который содержит неизменяемую часть (язык) и меняющуюся часть на каждой новой картинке (речь). Эта оптика позволяет рассматривать интернет-мем как доступное для анализа высказывание.

Используя данное положение, исследуется бытование и функционирование советских символов в интернет-мемах. Они обычно являются предметом различных исследований культурной и исторической памяти. Несмотря на большое внимание к советскому дискурсу памяти, исследователи в основном концентрируются на противоборстве позитивной и критической памяти о советском опыте и на конструировании такой памяти. Выдвигается тезис о присутствии советских символов вне этого дискурса и закреплении в культурной памяти и повседневной коммуникации в Интернете. Вовлечение советских символов обнаруживается вне парадигмы конструирования памяти и каких-либо эксплицитных политических дискурсов. При этом советские символы регулярно появляются в новых интернет-мемах, выступая универсальным, понятным

кодом культуры. Такие символы, как серп и молот, красная звезда, первомайская демонстрация, фигуры вождей и многие другие служат матрицей понимания для повседневной коммуникации, очищенной от чисто исторических дискурсов.

На различных примерах демонстрируются, казалось бы, неактуальные для молодой аудитории символы, которые удачно задействуются в интернет-мемах, обыгрывающих самые разные ситуации. Подобный подход позволяет воплотить междисциплинарную парадигму в исследовании культурной памяти в цифровой среде, задействовав методы теоретиков культуры и методы исследователей медиа.

Ключевые слова: визуальные символы, интернет-мем, советские символы, культурная память, интернет-коммуникация, цифровая культура, междисциплинарная парадигма.

Для цитирования: Костоглотов Д.А. Советские визуальные символы в интернет-мемах // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 460—466. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-460-466.

Исследования символов обладают обширной и давней традицией. Однако их бытование в цифровой среде открывает новый горизонт для изучения. Символы, присутствующие в аналоговой среде, вовлекаются в цифровой мир, а вместе с тем появляется закономерный вопрос: насколько этот перенос влияет на взаимодействие субъекта с символом и как субъекты контактируют с помощью этих символов между собой? Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, необходимо не просто действовать в междисциплинарной парадигме, предполагающей широкое обращение к теориям познания и теориям медиа, но и учитывать качественно новую социально-антропологическую ре-

альность, в становлении которой находится общество и в том числе наука [1].

Целью данной статьи является анализ символов, связанных с советской культурой в интернет-мемах, исследование функциональности этих символов. Под советскими символами будут пониматься элементы, явно ассоциирующиеся с СССР: флаг СССР, красная звезда с серпом и молотом, первомайская демонстрация, фигуры руководителей государства, некоторые известные агитационные плакаты. Рассмотрение этих символов в интернет-мемах опирается на широкое распространение в социальных медиа, что подтверждается их появлением в крупных сообществах в социальных сетях и энциклопедиях интернет-мемов. Принимая во внимание небольшой формат статьи, в ней лишь намечаются некоторые направления, связанные с советской символикой в интернет-мемах, но не анализируется соотношение понятий «символ», «знак», «образ».

ИНТЕРНЕТ-МЕМ В ПРОСТРАНСТВЕ ПАМЯТИ

Актуальность исторических символов сложно переоценить, принимая во внимание бурный интерес к культурной памяти, а также к политике памяти [2; 3], разворачивающийся в социальных сетях, в том числе с помощью визуальных символов. Сложный концепт политики памяти может пониматься как чисто инструментальный, когда некоторые сообщества или физические лица намеренно создают материалы для продвижения своих представлений, которые включают и представления об истории [4]. Но также, учитывая антииерархическую природу социальных сетей, можно рассматривать символические объекты как некоторые упрощенные представления об истории и политике. При этом в данной статье, главным образом, будут рассматриваться символы, присутствующие в интернет-мемах, которые скорее имеют стихийную природу, чем инструментальную. Также исследователи интернет-культуры заключают, что интернет-мемы, в основном состоящие из визуальных символов, претендуют на роль метаязыка [5]. Это говорит о том, что интернет-мемы можно рассматривать как высказывания и объекты коммуникации.

Для исследования бытования советской символики в интернет-мемах в первую очередь будет использоваться теория культурной памяти Яна Ассмана [6], семиотические подходы Юрия Лотмана [7], а также новейшие работы теоретиков Интернета и интернет-мемов. Вместе эти подходы позволяют объяснить бытование различных символов в интернет-мемах как важную часть передачи культуры от прошлого к будущему.

Прежде всего надо пояснить, что понимается под интернет-мемами и символами в них. К сожалению, четкое определение интернет-мема для какого-либо исследовательского поля сделать не так легко. Во многом потому что под интернет-мемом часто подразумевается почти любая вирусная информация в Интернете, причем понимается она как в массовом сознании, так и в научных дискуссиях [8; 9]. Обширные дебаты по определению интернет-мема можно найти в регулярно появляющихся монографиях и сборниках статей, посвященных этому феномену в России [10] и за рубежом [11], в том числе применительно к изучению исторической памяти [12]. В данной статье под интернет-мемом будут пониматься устойчивые единицы в виде изображения и текста, которые имеют свойство постоянной репликации¹ — воспроизводимости в различных ситуациях с некоторыми изменениями. При этом ядро интернет-мема является постоянным и в данном случае будет содержать какую-либо советскую визуальную символику, которая используется для конструирования различных микросюжетов. В этом случае можно говорить об интернет-меме как об элементе языка, а о его постоянных репликациях как о речи (высказываниях) [13].

Такую рамку хорошо демонстрирует, например, интернет-мем «Багз Банни коммунист»². Он состоит из неизменяющейся части в виде кролика из популярной серии мультфильмов «Багз Банни», который тянет лапы на красноватом фоне с изображением серпа, молота и звезды (тех самых советских визуальных символов, которые исследуются в статье). При этом меняющаяся часть (в данном случае текст на картинке) создает репликации данного интернет-мема, то есть неограниченное количество картинок с Багз Банни коммунистом, который проявляет свои «коммунистические» свойства в различных ситуациях. Интересно, что этот интернет-мем распространился по всему миру и присутствует в международных энциклопедиях интернет-мемов, таких как Reddit и Knowyourmem.

Здесь серп, молот и звезда, а также красный оттенок являются универсальным символом для распознавания какого-либо обобществления. Причем большинство картинок отражает бытовые ситуации. Например, Багз Банни изображает родственников, которые тянутся к человеку, выигравшему крупную сумму в лотерею. Следовательно, советский символ является некоторой универсальной концептуальной единицей распознавания или историческим образцом для коммуникации в повседневности [14]. Причем этот символ оказыва-

¹ Термин Ричарда Докинза, который еще задолго до появления Интернета в нынешнем понимании и ввел понятие «мем».

² Багз Банни коммунист. URL: <https://memepedia.ru/bagz-banni-kommunist/> (дата обращения: 28.09.2022).

ется деполитизированным в понимании дискурсов политики памяти и трансляции «мнений об СССР». Однако дальнейшая судьба интернет-мема всегда непредсказуема, и он может быть подхвачен также тематическими историческими или явно ангажированными сообществами.

Таким образом, советская символика функционирует в этом интернет-меме как элемент матрицы понимания [15], как часть метаязыка, очищенная от дискурсов политики памяти в том виде, в котором их артикулируют многие исследователи [16]. Также в случае этого интернет-мема ставится под сомнение инструменталистский подход к разного рода историческим символам. Скорее можно говорить об их собственной жизни, поскольку следы намеренного вовлечения в интернет-мемы для «продвижения» памяти практически отсутствуют.

Искушенные в критической теории читатели заметят, что даже появление кролика на красном фоне в нейтральной ситуации нельзя рассматривать полностью очищенным от идеологии или массового ангажированного сознания. Сам факт возникновения подобного интернет-мема говорит о некоторой восприимчивости к «левому дискурсу» или «левому воображению», выражающемуся в данном случае в вытесненном желании о справедливом перераспределении ресурсов [17]. Тем не менее это не отменяет вольное низовое распространение интернет-мемов с советскими символами. Их появление можно рассматривать как свободное введение культурой знакомого кода для прочтения ее акторами высказывания в рамках этой культуры [18].

ПРИМЕРЫ СОВЕТСКИХ СИМВОЛОВ В ИНТЕРНЕТ-МЕМАХ

Красный флаг, серп и молот, Первомайская демонстрация. Похожим на интернет-мем Багз Банни коммунист является мем с собакой в шапке-ушанке на фоне флага СССР³. Собака породы акита-ину является одним из популярнейших элементов интернет-культуры (как и вообще разные животные). Мемы с акитой распространяются с частотой в несколько месяцев, поэтому появление сочетания собаки и советской символики не может вызывать удивления. В основном этот интернет-мем обыгрывает случаи, когда домашнее животное попадает в некоторую ситуацию общего разделения ресурсов, в том числе в его пользу. Однако встречаются и более абстрактные варианты, когда после мысли об обобществлении как бы ло-

гично следует собака в шапке-ушанке на фоне флага СССР (например, популярный для интернет-мемов сюжет, когда парень заказывает еду, а затем его девушка начинает есть из его тарелки). Похожую картину имеет интернет-мем с изображением Первомайской демонстрации, шествующего с коммунистическими лозунгами народа и многие другие. В результате мы наблюдаем, как неполитическое использование визуального символа серпа и молота, флага СССР или Первомайского шествия оказалось очень распространено в повседневной коммуникации посредством интернет-мемов. Эти символы стали универсальными для обозначения ситуаций, в которых нужно сообщить о том или ином перераспределении ресурсов. Таким образом, цитируя название главы книги Ю.М. Лотмана, символ оказывается в системе культуры, выходя за ее синхронный срез, и движется из прошлого в будущее [7, с. 241].

Революционная ситуация. Далее рассмотрим комплекс интернет-мемов, который условно можно назвать «революционная ситуация». Стоит уточнить, что в этом случае интернет-мемы обыгрывают не какую-то конкретную революцию, например Октябрьскую 1917 г., а некоторую ситуацию, в которой ироничный микросюжет сопровождается восстанием против чего-либо. Причем относящаяся к этому типичная символика в исторической памяти россиян (и не только россиян) тесно связана с событиями 1917 года. Поэтому в комплексе подобных интернет-мемов часто попадаются визуальные символы — картинки, связанные с событиями 1917 г., а конкретнее, разные варианты картин с В.И. Лениным, революционной народной массой и тому подобным.

Одним из самых заметных интернет-мемов стала известная картина «Ленин провозглашает советскую власть», переделываемая под каждую конкретную ситуацию⁴. Причем обстановка может быть как бытовая (ребенок отказывается есть кашу), так и политическая, обыгрывающая повестку (Ленин перекрашивается в коричневый цвет, а над революционной петроградской толпой написан лозунг Black lives matter). Более того, в некоторых вариациях революционная форма начинает врываться и в содержание, и вот уже действия Октябрьской революции могут сравниваться с современными протестами. Здесь интернет-мем как «нейтральный образец» подходит к своему пределу и можно говорить о «горячем» использовании символов, связанных с памятью о революции для понимания и высказывания о революционной ситуации, происходящей в современности. Тем не

³ Мой собакен. URL: https://pikabu.ru/story/moy_sobaken_5664855 (дата обращения: 28.09.2022).

⁴ Будущее Америки. URL: <https://www.anekdot.ru/id/1150288/> (дата обращения: 28.09.2022).

менее здесь, как и в выше анализируемых интернет-мемах, советские визуальные символы работают, скорее, на уровне матрицы понимания. Обращаясь к еще одному теоретику семиотического понимания культуры Клиффорду Гирцу, можно говорить о подобных символах и их функции в культуре как о постоянно переписываемом тексте, который оказывается понятен только внутренним акторам культуры [18]. Этот текст подлежит интерпретации участниками культуры, а универсальные устойчивые символы являются как бы иголочками, на которых завязываются нити, связующие культурное полотно.

Фигуры вождей. Выше речь шла о появлении фигуры В.И. Ленина как советского символа в интернет-мемах. Но стоит оговориться, что изучение символического использования вождей (В.И. Ленина, И.В. Сталина и менее известных советских политиков) должно быть изучено в рамках другого большого исследования. Фигуры вождей имеют более разнообразное наполнение, чем такие символы, как серп и молот, красная звезда, какая-нибудь известная советская картина или плакат. К тому же обращение к фигурам вождей скорее подразумевает использование понятия «образ», который содержит свой богатый смысловой шлейф. Тем не менее фигуры вождей и их атрибуты для анализа бытования в интернет-мемах можно редуцировать до «символических», чтобы попытаться понять, какие условные элементы образа того или другого вождя работают в интернет-культуре. Для этого ниже лишь раскрывается потенциал советской символики некоторых деятелей вне собственно воспроизводства памяти об СССР или, упрощая, самой политики памяти. При этом следует отметить, что речь идет не о советских нарративах, а о советских символах, содержащихся в постоянном ядре, т. е. в форме самого интернет-мема, а не в его содержании. Например, известный интернет-мем с изображением Сталина и фразой «расстрелять» может накладываться на любую отвлеченную бытовую ситуацию: человек, который смешивает чай с пивом (имеется в виду какая-либо экстраординарная ситуация, заслуживающая жесткого осуждения). К тому же в такой картинке речь не идет о дебатах или войнах памяти о некотором конструкте памяти (о Сталине). Скорее, Сталин с «расстрелять» выступает как понятная символическая конструкция, комическая аллюзия, которая не подразумевает оправдание Сталина или другое отношение к его фигуре, но вместе с тем в случае смешивания чая и пива вызывает понимание и одобрение.

Другой распространившийся интернет-мем связан с фигурой Л.И. Брежнева. В последние годы правления Леонида Ильича количество государственных наград в его послужном списке станови-

лось до комичности большим (с 1976 по 1981 г. Брежнев получил три звания Героя Советского Союза). Известно существование множества анекдотов, реагирующих на эту ситуацию периода застоя [19]. Она могла бы стать достоянием исторической памяти последних советских поколений, если бы не фотоснимки пожилого Брежнева с множеством наград. Эти фотографии курсируют в Интернете, распространяя образ уставшего пожилого человека со множеством почестей, что привело к появлению следующего интернет-мема. Его ядром является какая-либо фотография Брежнева с наградами, а меняющейся частью — та или иная ситуация с явным преувеличением полученных званий и наград⁵. Например, в репликации интернет-мема подразумевается зритель, который вспоминает, какое количество грамот он получил в начальной школе, и это иронически сравнивается с Брежневым. Или он в наградах соседствует с надписью «когда тебя перехвалили на день рождения». Таким образом, фигура Брежнева в этом интернет-меме работает как символ неоправданного переизбытка наград или похвалы.

Агитационные плакаты. Одним из самых узнаваемых атрибутов СССР является плакатное искусство. Основательно укоренившись в культуре, наиболее известные плакаты используются и в современности, в частности в политической агитации и в маркетинге [20]. Особенно популярные советские плакаты вошли и в интернет-фольклор. Еще до распространения понятия «интернет-мем» существовали «смешные картинки» или «фотожабы», переделывающие советские плакаты: в основном надписи, но иногда и сами изображения. В этом случае измененные варианты плаката как раз работают как репликации интернет-мема, описанные в начале статьи. Существует некоторое узнаваемое ядро, например изображение плаката «А ты записался добровольцем?» или плаката «Нет» (где мужчина отказывается от рюмки спиртного). В первом примере обычно меняется текст и появляется какой-нибудь иронично-каверзный, порой неприличный вопрос⁶. При этом красный солдат воспринимается как понятный советский символ, серьезность реального воззвания переворачивается в различные смешные вопросительные ситуации. С большой долей вероятности солдат с плаката воспринимается молодой аудиторией не как боец Гражданской войны, а как солдат Великой Отечественной, но это требует дополнительного исследования.

⁵ Брежнев. URL: <http://1001mem.ru/p3797257> (дата обращения: 28.09.2022).

⁶ А ты записался добровольцем? URL: <https://ru.pinterest.com/pin/637118678532446818/> (дата обращения: 28.09.2022).

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЫВОДЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Алексей Юрчак показал, что советский дискурс и советские символы в последние десятилетия существования СССР оказались подвержены детерриторизации — смещению смыслов жестко закрепленной формы [21]. Использование плакатов в интернет-мемах в каком-то смысле продолжает это явление. Плакаты сохраняют ассоциацию с пафосом официального советского высказывания, однако этот пафос низвергается постоянным ироническим обыгрыванием. Такой интернет-мем демонстрирует природу бытования подобных иронических объектов в Интернете. Любое серьезное высказывание может быть опрокинуто в бесконечном потоке иронии и постиронии [22, с. 122]. В случае интернет-мема с плакатом «Нет» ядром остается само устойчивое слово, а картинки реплицируются с помощью изменения изображаемого человека, которому что-либо предлагают, и самого предложения⁷.

Таким образом, практика советских плакатов отрывается от своего чисто исторического значения (в модернистском понимании прошлого как другого) и оказывается задействована в повседневных практиках цифровых коммуникаций. Подобное внедрение прошлого в настоящее многими теоретиками осмысливается как презентистское переживание истории или даже как свидетельство трансформации исторического сознания [23].

В четвертом номере журнала «Логос» за 2021 г. с отдельным названием «Темпоральный поворот и реполитизация истории» [24] авторы статей дискутируют о современном положении исторического знания, в частности критикуя концепцию «режимов историчности» Франсуа Артога [25]. Режимы историчности подразумевают эпохальные различия в историческом познании, а в настоящее время — переход в науке и культуре из режима «историзм» к режиму «презентизм». Последний предполагает неразделимость прошлого и настоящего с хаотичным вовлечением символов прошлого в «широкое настоящее». Применяя данную оптику, вовлечение советских плакатов в практику интернет-меминга с потерей своих первоначальных «исторических корней» может быть опознано как переход от бережного отношения к реликтам прошлого при историзме к произвольно-ироничному смещению прошлого и настоящего при презентизме [26].

Вследствие этого можно заключить, что присутствие некоторых советских символов в интер-

нет-мемах отмечается вне доминирующего понимания конструкторов исторической памяти или политики памяти. В дискурсах о советском опыте нетрудно заметить дихотомию памяти между ностальгией по СССР как времени мобилизации, общих ценностей, видения будущего и логикой капиталистического «здорового смысла», им противостоящего. Описанные примеры показывают, что помимо этой дихотомии советские символы сохраняют особое устойчивое положение в культурной (исторической) памяти, не участвуя в «борьбе памятней». Данный тезис не отрицает наличия войн памяти в социальных сетях с помощью советских символов и нарративов, однако дает другое понимание их бытования в повседневности. Скорее такое применение советских символов в интернет-мемах может объясняться концепцией культурной памяти Яна Ассмана и его последователей [6], когда некоторая часть культуры оказывается закрепленной в современности сквозь поколения, и с помощью этой части культуры формируется последующая коммуникация.

Приведенные примеры представляют лишь малую часть большого массива интернет-мемов, так или иначе применяющих советскую символику. В данной статье было важно показать, что интернет-мем является не просто вирусной, анекдотичной единицей, а способен претендовать на роль культурно-символического кода или даже языка в эпоху взлета визуального. Этот язык, несмотря на кажущуюся незатейливость, захватывает культурные пласты прошлого, создавая высказывания на базе мощных символов культуры, в том числе из советской эпохи.

Список источников

1. Астафьева О.Н., Никонорова Е.В., Шлыкова О.В. Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 5. С. 516–531. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-5-516-531.
2. Копосов Н.Е. Память строгого режима. История и политика в России. Москва : Новое литературное обозрение, 2011. 315 с.
3. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. 2-е изд. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.
4. Бордюгов Г.А. «Войны памяти» на постсоветском пространстве. Москва : АИРО-XXI, 2011. 255 с.
5. Valensise C., Serra A., Quattrociochi W. Entropy and complexity unveil the landscape of memes evolution // Scientific Reports. 2021. № 11. Р. 200–222.
6. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 363 с.

⁷ Нет! URL: <https://www.meme-arsenal.com/create/chose?tag=плакат%20нет%20алкоголю> (дата обращения: 28.09.2022).

7. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. 703 с.
8. Колозариди П.В. Мем о бесславии // Логос. 2016. Т. 26, № 6. С. 219–235.
9. Артамонов Д.С. Интернет-мем как способ репрезентации реальности: между антиутопией и мифом // Цифровой ученый: лаборатория философа. 2022. Т. 5, № 1. С. 14–21.
10. Шомова С.А. Мемы как они есть : [учебное пособие]. Москва : Аспект Пресс, 2018. 135 с.
11. Brown A., Bristow D. Post Memes: Seizing the Memes of Production. Punctum Books, 2019. 423 p.
12. Тихонова С.В., Артамонов Д.С. Историческая память в социальных медиа. Санкт-Петербург : Алетейя, 2021. 264 с.
13. Костоглотов Д.А. Историческое сознание в интернет-мемах: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2021. № 9. С. 126–138. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-126-138.
14. Савельева И.М., Полетаев А.В. Теория исторического знания. Санкт-Петербург : Алетейя : Историческая книга, 2007. 523 с.
15. Фуко М. Археология знания / [пер. с. фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебrenниковой]. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Гуманитарная академия, 2012. 415 с.
16. Прошлое для настоящего: История-память и нарративы национальной идентичности: коллективная монография / под общ. ред. Л.П. Репиной. Москва : Аквилон, сор. 2020. 459 с.
17. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / [пер. с англ. В. Софронов]. Москва : Художественный журнал, 1999. 235 с.
18. Гирц К. Интерпретация культур / [пер. с англ.]. Москва : РОССПЭН, 2004. 557 с.
19. Мельниченко М. Советский анекдот : указатель сюжетов. Москва : Новое литературное обозрение, 2021. 1103 с.
20. Евгеньева Т.В. Образно-символические репрезентации советского прошлого в современной политике // Политэкс. 2015. Т. 11, № 3. С. 16–31.
21. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 661 с.
22. Алюков М. Часы патриарха, или Мем как иллюкативное самоубийство критики // Транслит. 2012. № 12. С. 120–124.
23. Горин Д.Г. Трансформация исторического сознания. Смена парадигм обращения к прошлому в публичной сфере // Диалог со временем. 2020. № 72. С. 23–36.
24. Темпоральный поворот и реполитизация истории // Логос. 2021. Т. 31, № 4. 2021. 274 с.
25. Hartog F. Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time. New York : Columbia University Press, 2016. 288 p. DOI: 10.7312/hart16376.
26. Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима модерна / [пер. с нем. Б. Хлебников]. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 267 с.

Soviet Visual Symbols in Internet Memes

Dmitry A. Kostoglotov

Russian State University for the Humanities, 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
ORCID 0000-0003-2191-228X; SPIN 7638-3847
E-mail: dakostoglotov@gmail.com

Abstract. *The article analyzes Soviet symbols that are present in Internet memes — an important, developing part of modern communication. Despite the fact that the Internet meme has many definitions, the article presents a clear, heuristic view that considers the Internet meme as an element of the emerging metalanguage. Such an understanding is possible due to the structure of an Internet meme, which contains an unchangeable part (language) and a changing part in every new picture (speech). This optics allows us to consider an Internet meme as a saying available for analysis. Using this provision, the article examines the existence and functioning of Soviet symbols in Internet memes. They are usually the subject of various studies of cultural and histor-*

ical memory. Despite the great attention paid to the Soviet memory discourse, researchers mainly focus on the confrontation of positive and critical memory about the Soviet experience and on the construction of such memory. The author puts forward the thesis about the presence of Soviet symbols outside this discourse and its consolidation in cultural memory and everyday communication on the Internet. The involvement of Soviet symbols can be found outside the paradigm of memory construction and any explicit political discourses. At the same time, Soviet symbols regularly appear in new Internet memes, acting as a universal, understandable code of culture. Symbols such as the hammer and sickle, the red star, the May Day demonstration, figures of leaders and many others serve as a matrix of understanding for everyday communication, purified from purely historical discourses.

Using various examples, the article demonstrates symbols, seemingly irrelevant to a young audience, which are successfully used in Internet memes that play out a variety of situations. This approach makes it possible to implement the interdisciplinary paradigm in the studies of cultural memory in the digital environment, using the methods of cultural theorists and the methods of media researchers.

Key words: visual symbols, Internet meme, Soviet symbols, cultural memory, internet communication, digital culture, interdisciplinary paradigm.

Citation: Kostoglotov D.A. Soviet Visual Symbols in Internet Memes, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 5, pp. 460–466. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-460-466.

References

1. Astafyeva O.N., Nikonorova E.V., Shlykova O.V. Culture in the Digital Civilization: A New Stage in Understanding the Future Strategy for Sustainable Development, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 5, pp. 516–531. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-5-516-531 (in Russ.).
2. Koposov N.E. *Pamyat' strogogo rezhima. Istoriya i politika v Rossii* [Strict Regime Memory. History and Politics in Russia]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2011, 315 p.
3. Assmann A. *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [The Long Shadow of the Past. Memorial Culture and Historical Policy]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018, 328 p.
4. Bordyugov G.A. "Voiny pamyati" na postsovetском пространстве ["Memory Wars" in the Post-Soviet Space]. Moscow, AIRO-XXI Publ., 2011, 255 p.
5. Valensise C., Serra A., Quattrociochi W. Entropy and Complexity Unveil the Landscape of Memes Evolution, *Scientific Reports*, 2021, no. 11, pp. 200–222.
6. Assmann J. *Kul'turnaya pamyat'. Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural Memory. Writing, Memory of the Past, and Political Identity in the High Cultures of Antiquity]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004, 363 p.
7. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskustvo-SPb Publ., 2000, 703 p.
8. Kolozaridi P.V. A Meme about Infamy, *Logos*, 2016, vol. 26, no. 6, pp. 219–235 (in Russ.).
9. Artamonov D.S. Internet Meme as a Way of Representing Reality: Between Dystopia and Myth, *Tsifrovoy uchenyi: laboratoriya filosafo* [The Digital Scholar: Philosopher's Lab], 2022, vol. 5, no. 1, pp. 14–21 (in Russ.).
10. Shomova S.A. *Memy kak oni est'* [Memes as They Are]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2018, 135 p.
11. Brown A., Bristow D. *Post Memes: Seizing the Memes of Production*, Punctum Books Publ., 2019, 423 p.
12. Tikhonova S.V., Artamonov D.S. *Istoricheskaya pamyat' v sotsial'nykh media* [Historical Memory in Social Media]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2021, 264 p.
13. Kostoglotov D.A. Historical Consciousness in Internet Memes: Towards a Problem Statement, *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya* [RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series], 2021, no. 9, pp. 126–138. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-126-138 (in Russ.).
14. Savelyeva I.M., Poletaev A.V. *Teoriya istoricheskogo znaniya* [Historical Knowledge Theory]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., Istoricheskaya Kniga Publ., 2007, 523 p.
15. Foucault M. *Arkheologiya znaniya* [The Archaeology of Knowledge]. St. Petersburg, Gumanitarnaya Akademiya Publ., 2012, 415 p.
16. Repina L.P. (ed.) *Proshloe dlya nastoyashchego: Istoriya-pamyat' i narrativy natsional'noi identichnosti: kollektivnaya monografiya* [The Past for the Present: History-Memory and Narratives of National Identity: collective monograph]. Moscow, Akvilon Publ., 2020, 459 p.
17. Žižek S. *Vozvyshennyi ob'ekt ideologii* [The Sublime Object of Ideology]. Moscow, Khudozhestvennyi Zhurnal Publ., 1999, 235 p.
18. Geertz C. *Interpretatsiya kul'tur* [The Interpretation of Cultures]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004, 557 p.
19. Melnichenko M. *Sovetskii anekdot: ukazatel' syuzhetov* [Soviet Funny Stories: Index of Plots]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2021, 1103 p.
20. Evgenyeva T.V. Figurative and Symbolic Representation of the Soviet Past in Contemporary Politics, *Politex*, 2015, vol. 11, no. 3, pp. 16–31 (in Russ.).
21. Yurchak A. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos': poslednee sovetskoe pokolenie* [Everything Was Forever, until It Was No More: The Last Soviet Generation]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014, 661 p.
22. Alyukov M. The Patriarch's Watch, or a Meme as an Illocutionary Suicide of Criticism, *Translit*, 2012, no. 12, pp. 120–124 (in Russ.).
23. Gorin D.G. Transformation of Historical Consciousness. Paradigm Shift in the Public Retrospect, *Dialog so vremenem* [Dialogue with Time], 2020, no. 72, pp. 23–36 (in Russ.).
24. The Temporal Turn and the Repolitization of History, *Logos*, 2021, vol. 31, no. 4, 2021, 274 p.
25. Hartog F. *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. New York, Columbia University Press Publ., 2016, 288 p. DOI: 10.7312/hart16376.
26. Assmann A. *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima moderna* [Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017, 267 p.

ЕДИНАЯ ТОЧКА ДОСТУПА К НАУЧНЫМ ЖУРНАЛАМ ПО БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЮ

Теперь искать научные статьи по библиотечному делу стало еще удобнее! Научные библиотекведческие журналы объединились на Портале научных журналов **«Периодические издания по библиотековедению, библиографоведению и книговедению»**, чтобы усилить возможности сотрудничества, единой системы поиска, быстрого перехода к статьям, и как следствие – увеличить цитирования друг друга.

Решение о создании Портала научных журналов по библиотековедению было принято в ходе проведения Всероссийского библиотечного конгресса: XXVI Ежегодной Конференции Российской библиотечной ассоциации (15–20 мая 2022 г.) и анонсировано в ходе специальной совместной event-сессии Секции по научно-исследовательской работе и Секции издательской и книгораспространительской деятельности, посвященной 70-летию журнала «Библиотековедение».

Платформа, доступная по адресу <https://libs.elpub.ru/>, позволяет расширить поисковые возможности для авторов и редакций библиотечных журналов, предоставляет возможности общего поиска, быстрого перехода к статьям, увеличения цитирований друг друга за счет единого поиска, а также будет показывать уведомления о новых статьях, новостях журналов, анонсах, обзорах.

В настоящее время на Портале размещены шесть научных журналов по библиотековедению, которые используют платформу elpub в редакционно-издательском процессе и публикуют на ней свои статьи в электронной форме. Это три журнала, входящие в Перечень ВАК: «Библиотековедение», «Библиосфера», «Научные и технические библиотеки», а также научно-практический журнал «Труды ГПНТБ СО РАН», белорусский журнал «Библиотечно-информационный дискурс» и журнал, выпускаемый НЭИКОН, – «Наука и научная информация». На Портале размещены аннотации изданий и удобный переход на страницу каждого издания. Но главным бонусом объединения является возможность общего поиска по всем статьям, опубликованным в этих журналах.

Создание Портала стало возможным благодаря усилиям компании НЭИКОН, размещающей на редакционно-издательской платформе elpub большое количество научных журналов. Запуск Портала стал важной вехой в развитии многоуровневой и многослойной коммуникационной сети профессиональных научных журналов по библиотековедению, библиографоведению и книговедению.

<https://libs.elpub.ru/>

УДК 791.9.08
ББК 85.379,5
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-5-468-476

А.В. ПРОХОРОВ

ПРИЕМЫ СТОРИТЕЛЛИНГА И ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНОЙ СТРУКТУРЫ В ВЕБ-СЕРИАЛАХ

Артем Вячеславович Прохоров,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
факультет креативных индустрий,
старший преподаватель
Покровский бульвар, д. 11,
Москва, 109028, Россия

ORCID 0000-0002-4803-3683; SPIN 8713-2599
E-mail: prokhorovarts@gmail.com

Реферат. Веб-сериал — современный, активно развивающийся аудиовизуальный формат, который тем не менее пока не получает достаточного внимания со стороны исследователей. Специфика формата подразумевает, что его необходимо рассматривать сразу с трех сторон: это одновременно аудиовизуальный продукт, во многом родственный телевизионным и киноформатам; разновидность интернет-контента, существующего по законам этой среды; и, наконец, собственно сериал, создаваемый с учетом канонов и правил многосерийного повествования. Опираясь на эти три ключевых аспекта, можно определить специфические форматные особенности веб-сериала, а также понять, как они влияют на подходы к его созданию: например, какие стратегии и приемы сторителлинга используются авторами при написании сценария такого проекта. В статье рассматриваются девять веб-сериалов

разных жанров, произведенные в девяти странах мира. Цель исследования — обнаружить и проследить связь между специфическими чертами веб-сериала как формата и сюжетной структурой соответствующих произведений. Мономиф Дж. Кэмпбелла служит основным инструментом анализа и позволяет представить эту структуру как ряд ключевых этапов, сделав ее наглядной. В результате становится видно, как трансформируется классический путь героя в веб-сериале. Это дает возможность выявить основные особенности сторителлинга в данном формате и приемы, используемые сценаристами. К таким приемам относятся: быстрый старт истории, акцент на внутреннем путешествии героя, полное исключение его родителей из сюжета и др. Исследование позволяет сделать вывод, что специфика веб-сериала как формата не только принимается во внимание авторами сценария, но и заставляет их в значительной степени трансформировать стандартные сюжетные схемы.

Ключевые слова: веб-сериалы, Интернет, сериальное повествование, сторителлинг, сюжет, драматургия, путь героя, мономиф, экранные искусства.

Для цитирования: Прохоров А.В. Приемы сторителлинга и особенности сюжетной структуры в веб-сериалах // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 468—476. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-468-476.

Развитие современных средств коммуникации и новых медиа способствует популярности форматов, которые легко доступны одновременно и для авторов контента, и для аудитории. К таким форматам относятся, в частности, веб-сериалы, активное распространение которых началось в 2000-е гг. на Западе и постепенно охватило большинство стран мира, а в последние несколько лет и Россию [1, р. 27–28]. Формат веб-сериала позволяет молодым авторам заявлять о себе, а опытным — обходить формальные, тематические или цензурные ограничения, характерные для телевизионного продукта. Иными словами, веб-сериал открывает новые возможности для тех, кто исключен из традиционных процессов производства [2, р. 4]. В то же время, отмечает С. Тэйлор, исследования веб-сериалов в основном касаются распространения контента и его восприятия аудиторией, но не разработки сценария, поэтому данный аспект все еще остается недостаточно изученным [3, р. 48]. В настоящей статье мы рассмотрим специфику сторителлинга в веб-сериалах, чтобы частично восполнить этот пробел.

Под веб-сериалом в рамках статьи мы будем понимать, вслед за М. Куном [4, р. 143], «аудиовизуальное художественное произведение, создаваемое эксклюзивно для интернет-платформы, имеющее простой нарратив и сериальную структуру» [5, с. 397]. Эксклюзивность и простота нарратива определяются в первую очередь такими характерными чертами веб-сериала, как короткая форма и доступность [6, р. 84]. Короткая (или малая) форма подразумевает малый хронометраж и отдельных серий, и всего сериала целиком, что ведет одновременно к упрощению сюжетной структуры (или к простоте нарратива) и к невозможности интеграции сериала в стандартные крупные слоты телевизионной сетки (т. е. к эксклюзивности интернет-показа). Доступность сериала для зрителя также работает на эксклюзивность, поскольку телевидению, как правило, невыгодно транслировать уже находящийся в свободном доступе продукт. Соответственно, в рамках исследования мы рассмотрим такие сериалы, которые имеют небольшой по сравнению с телевизионным хронометраж серий и официально доступны для бесплатного просмотра в Интернете.

От кино- и телевизионных сериалов веб-сериал отличает целый ряд характеристик, в частности особые «форматообразующие признаки» [5, с. 409]. Это естественным образом влияет на все процессы производства, в том числе на сторителлинг как процесс конфигурации доступных форм передачи информации, устанавливающий, *каким образом* история может быть преподнесена для получения реакции аудитории [7]. Следует отметить, что сторителлинг не определяет конкретное содержа-

ние, но оказывает на него значительное влияние [7, р. 79–80] — по аналогии с тем, как функционируют медиа в контексте известного принципа «медиа — это сообщение» [8, р. 7]. Иными словами, в процессе сторителлинга автор должен решить, как наилучшим образом встроить рассказываемое в рамки формата. Если же формат обладает достаточно выраженной спецификой, можно установить прямую связь между этой спецификой и трансформацией сюжетной структуры конкретных произведений.

Чтобы проследить такую трансформацию, необходимо основываться на некоторой базовой схеме сюжетной структуры. В рамках исследования мы будем опираться на мономиф — универсальную модель путешествия героя, сформулированную в 1949 г. Дж. Кэмпбеллом [9] на основе анализа мифов, легенд и религиозных текстов народов мира, а также на базе теории архетипов К. Юнга [10]. Как отмечает К. Воглер, эта схема первоначально получила широкое распространение в голливудской киноиндустрии, а в наше время используется сценаристами, драматургами, дизайнерами игр и другими представителями творческих профессий по всему миру, поскольку оказала значительное влияние на всю современную теорию драматургии [11, р. 9].

Исследования показывают, что схема Кэмпбелла по-настоящему актуальна для кинематографа: авторы научных трудов успешно обнаруживают ее практически в неизменном виде в сюжетной структуре десятков художественных фильмов, независимо от жанра, страны и времени производства, пола главного героя, количества героев, а также других параметров (см., например, работы С. Войтицеллы [12], К. Бэтти [13], Д. Пэламбо [14]). Таким образом, можно предположить, что именно форматные отличия веб-сериалов от кино повлекут за собой соответствующие изменения в схеме путешествия героя по сравнению с классическим вариантом мономифа. Цель исследования заключается в том, чтобы обнаружить и проследить логику этих изменений в контексте специфики формата.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу веб-сериалов, необходимо указать на одно значимое ограничение. Согласно классификации Дж. Миттелла, повествование в сериалах может быть как «сериальным» (serial), т. е. подразумевать развитие сюжета на протяжении множества серий, так и «эпизодическим» (episodic), рассказывающим отдельную законченную историю в пределах каждой серии [15, р. 32]. В отечественной научной традиции, как и в российской сериальной индустрии, та же классификация представлена в терминах «горизонтальный» и «вертикальный» соответственно [5, с. 399; 16, с. 119]. Однако поскольку фокус данной работы — специфика веб-сериала как формата, а не специфика разных типов сериальности, мы будем рассматривать только горизонтальные сериалы.

Таблица 1

Стадии и этапы мономифа

Стадии	Этапы
Исход	1. «Зов к странствиям» 2. «Отвержение зова» 3. «Сверхъестественное покровительство» 4. «Преодоление первого порога» 5. «Во чреве кита»
Инициация	6. «Путь испытаний» 7. «Встреча с богиней» 8. «Примирение с отцом» 9. «Апофеоз» 10. «Вознаграждение в конце пути»
Возвращение	11. «Отказ от возвращения» 12. «Волшебное бегство» 13. «Спасение извне» 14. «Пересечение порога, ведущего в мир повседневности» 15. «Властелин двух миров» 16. «Свобода жить»

Причина в том, что их сюжетная структура по умолчанию ближе к структуре кинофильма (т. е. к отправной точке нашего исследования), чем структура вертикальных или горизонтально-вертикальных сериалов, где герой в каждой новой серии отправляется в новое, отдельное путешествие.

Тем не менее можно предположить, что в сериалах с сильной вертикальной составляющей мономиф будет бесконечно реплицироваться из серии в серию. Актуальными в этом контексте могут быть наблюдения Е.В. Галаниной и А.С. Ветушинского, сделанные при анализе мономифа в видеоиграх, где путешествие героя так же распадается на ряд отдельных квестов и где «герой — это не тот, кто преодолел одно серьезное испытание, но тот, кто постоянно это подтверждает» [17, с. 44].

СТРУКТУРА СЮЖЕТА:
НАРРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ

Для исследования были выбраны девять горизонтальных веб-сериалов различных жанров и стран производства, имеющие малый по сравнению с телевизионным хронометраж серий и официально доступные для бесплатного просмотра в Интернете. Несмотря на разнообразие жанров, элемент комедии присутствует практически в каждом из рассматриваемых примеров, поскольку короткая форма веб-сериала, подобно короткой форме скетча или анекдота, эффективнее позволяет рассказать именно комедийную историю. Как отмечает М. Тофлер, более молодая аудитория с большей вероятностью будет смо-

треть, комментировать и делиться комедиями [18, р. 829; 19, р. 81], что также учитывают авторы веб-сериалов.

Кроме того, хотя модель производства не была ключевым критерием отбора, все выбранные примеры являются «чистыми» (pure) веб-сериалами: в отличие от профессионально снятых сериалов для крупных платформ, которые зачастую снимаются сразу с прицелом на продажу телевизионным каналам, «чистые» веб-сериалы не имеют большого бюджета, так как создаются независимыми авторами либо на собственные деньги, либо на деньги компании-спонсора [1, р. 29].

Анализ каждого из девяти веб-сериалов проводился по схеме мономифа Кэмпбелла. Согласно схеме, герой проходит через три глобальные стадии и 16 этапов внутри них [9, с. 25–26] (табл. 1).

На стадии Исхода герой слышит «Зов к странствиям», но отвергает его («Отвержение зова»). При помощи «Сверхъестественного покровительства» герой решается на путешествие, и происходит «Преодоление первого порога», т. е. перемещение в новый мир, после чего герой оказывается «Во чреве кита».

В новом мире начинается стадия Инициации, где герой проходит «Путь испытаний», в конце которого его ожидает «Встреча с богиней» (этот этап может также быть сопряжен с искушением отказаться от дальнейших странствий). Далее происходит «Примирение с отцом», и герой символически умирает и возрождается («Апофеоз»), чтобы получить «Вознаграждение в конце пути».

Наконец, на стадии Возвращения герой сначала не желает покидать новый мир («Отказ от возвращения»), но при помощи «Волшебного бегства»

и «Спасения извне» герой все же возвращается («Пересечение порога, ведущего в мир повседневности»). Вновь оказавшись в своем родном мире, герой становится «Властилином двух миров» и обретает «Свободу жить».

Структура каждого изученного веб-сериала представлена в виде набора ключевых этапов мономифа (табл. 2, названия этапов см. в табл. 1). Сюжеты всех девяти сериалов в целом скорее соответствуют универсальной структуре путешествия героя, но мономиф в них почти всегда трансформируется, т. е. представлен в измененной и сокращенной форме. Чтобы понять причины наиболее явных и частых трансформаций традиционной схемы, необходимо остановиться на каждой стадии путешествия героя отдельно. При этом, хотя некоторые примеры соответствуют классической структуре почти полностью, мы рассмотрим наиболее явные и частые аномалии.

Исход. На этой стадии происходит подготовка к путешествию, и герой должен быть показан в своем родном мире. Эта стадия — наиболее уязвимое место структуры веб-сериала, поскольку интернет-зритель склонен принимать решение о продолжении просмотра в первые минуты или даже секунды видео, и веб-сериалу необходимо захватить внимание аудитории настолько быстро, насколько это возможно [1, р. 31]. Нередко в веб-сериалах традиционная структура оптимизируется: исходная ситуация не показывается, а повествование переходит сразу к моменту конфликта, или же герой изначально показан уже в процессе его решения [20, р. 19].

Рассмотренные примеры предлагают несколько вариантов подобной структуры.

В первом варианте пропускаются этапы «Отвержение зова» и «Сверхъестественное покровительство», т. е. герой немедленно реагирует на новую ситуацию и отправляется в путешествие, даже если это в какой-то степени противоречит логике. Так, герои «Сверхурочных» на слово верят телевизионному диктору, который сообщает о вторжении инопланетян, не пытаясь ни проверить сказанное, ни выяснить какие-либо подробности, а герой «Пропавших талантов» не раздумывая соглашается заняться проституцией, чтобы отдать долг криминальному авторитету. В других случаях это более оправдано: например, «Реальные копы» с энтузиазмом берутся за новое дело, поскольку это их любимая работа.

Во втором варианте на первый план выходит отличие между фабульной и сюжетной составляющими сериала, где «фабула — это то, “что было на самом деле”, сюжет — то, “как узнал об этом читатель”» [21, с. 137]. В этом случае такие этапы, как «Зов к странствиям» или даже «Преодоление первого порога», присутствуют в фабуле, но в сюжете остаются за кадром: зритель узнает о них из диалогов как об уже прошедших событиях. Так, в «Брюсе» за кадром оказывается та часть повествования, где герой узнал об аресте своей любимой и об ее отправке в колонию-поселение, а затем сам совершил преступление, чтобы отправиться вслед за ней: все это мы узнаем из диалогов в начале сюжета. В «Пропавших талантах» герой изначально должен денег

Таблица 2

Мономиф в веб-сериалах

Название	Страна, год. Жанр	Этапы пути героя
Последний рейв (The Last Rave)	Россия, 2019. Драма, комедия, фэнтези, роуд-муви	1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 9; 11; 13; 10; 14
Жизнь класса А (A-live)	Италия, 2018. Драма, триллер	4; 6; 7; 9; 10; 11; 12; 14; 16
Реальные копы (Real Cops)	Франция, 2017. Комедия, пародия, детектив	1; 4; 6; 9; 13; 10; 14
Четкая Кристал (Kristal Clear)	Канада, 2018. Драма, комедия, фантастика	1; 2; 3; 4; 6; 8; 9
109 странных вещей (109 Strange Things)	Южная Корея, 2017. Научная фантастика, романтика, комедия	1; 2; 3; 4; 6; 7; 9; 11; 13; 10; 14; 15
Звезда андеграунда (I'm Ander)	Аргентина, 2017. Комедия, мюзикл	1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 9; 8; 10
Пропавшие таланты (Failed Talents)	Чили, 2019. Драма, криминал, триллер, комедия	1; 3; 4; 5; 6; 7; 9; 8; 10; 11; 13; 12; 14; 15; 16
Сверхурочные (Overtime)	Индия, 2020. Комедия, ужасы, триллер, фильм-катастрофа	1; 4; 6; 7; 9; 10; 11; 14
Брюс (Bruce)	Австралия, 2016. Черная комедия	1; 4; 5; 6; 7; 8; 9

криминальному авторитету, и это также выясняется уже по мере развития событий.

Наконец, третий вариант предполагает настолько резкое начало, что этапы «Зов к странствиям», «Отвержение зова» и «Сверхъестественное покровительство» оказываются не нужны вовсе. Так, в «Жизни класса А» мужчина запрыгивает в автомобиль главной героини и угрожает ей пистолетом, не оставляя ни времени на раздумья, ни возможности выбора — путешествие начинается сразу с «Пересечения первого порога».

Когда герой пересекает порог нового мира, он, согласно мономифу, «бывает проглочен и попадает в неизвестное», которое «символизируется образом лона в виде чрева кита» [9, с. 55]. Можно заметить, что в приведенных примерах этот этап также часто отсутствует: хотя герой внутренне оказывается в непривычной для себя ситуации, внешне сеттинг либо не меняется вообще, либо меняется незначительно.

Это связано с относительно небольшим бюджетом: создатели веб-сериалов зачастую вынуждены полагаться в основном на оборудование, локации и реквизит, которыми уже владеют или имеют свободный доступ к ним [22, р. 38]. Это приводит к сужению пространства до одной или нескольких постоянных локаций еще на уровне сценария. В основном именно в тех примерах, где набор локаций сильно ограничен («Жизнь класса А», «Четкая Кристал», «109 странных вещей», «Сверхурочные»), этап «Во чреве кита» физически никак не представлен.

Тем не менее, если отдельно рассмотреть физическое и эмоциональное путешествие героя, как это делает, например, К. Бэтти [13], можно обнаружить, что пересечение порога всегда сопряжено с внутренним переживанием выхода из зоны комфорта, и в этом смысле ни одно путешествие героя не обходится без символического «чрева кита». Веб-сериалы в целом склонны делать значительный акцент на внутреннем путешествии героев, если количество локаций сильно ограничено. Поэтому во всех таких примерах герои мало перемещаются физически, но проходят серьезный путь внутренней трансформации, хотя короткая форма истории сама по себе не слишком к этому располагает.

Инициация — это стадия странствий героя в новом для него мире, и первый этап здесь — «Путь испытаний», т. е. непосредственно «ряд испытаний», которые герою необходимо пройти [9, с. 63]. Этот этап присутствует во всех рассмотренных примерах и не может быть исключен из повествования, поскольку базовые правила драматургии предполагают, что герой пытается решить проблему, пока не победит или не будет побежден [23, р. 79].

Преодолев испытания, герой подходит к этапам «Встреча с богиней» и «Примирение с отцом». Они тесно связаны с архетипическими фигурами

Матери и Отца, которые в классификации К. Юнга наделяются божественными чертами [10, р. 93]. Дж. Кэмпбелл подчеркивает, что речь идет не всегда в буквальном смысле о родителях героя, скорее об архетипах, которые выполняют эту функцию [9, с. 68–87]. Тем не менее в кино эти этапы (особенно этап «Примирение с отцом») часто раскрываются именно во взаимодействии героя со своими родителями или похожими старшими персонажами-наставниками (примеры можно найти у С. Войтицеллы [12], К. Бэтти [13], Д. Пэламбо [14]).

В веб-сериалах все иначе. Несмотря на то что главные герои, как правило, достаточно молоды [5, с. 409], функции архетипических Матери и Отца для них выполняют исключительно персонажи-сверстники. При этом в подавляющем большинстве веб-сериалов родители героев вообще не показываются и даже не упоминаются (это верно для семи из девяти разобранных примеров). Если родители и появляются, им уделено минимум экранного времени, а их роль в сюжете формальна («Жизнь класса А», «109 странных вещей»).

Здесь можно провести параллель с кинематографом оттепели, поскольку «у положительных героев оттепели чаще всего нет отца, а нередко и обоих родителей» [24, с. 92], однако это отсутствие, как правило, явным образом проговаривается в сюжете и несет драматургическую функцию невосполнимой бреши. Из разобранных примеров похожая ситуация наблюдается лишь в веб-сериале «109 странных вещей», где героиня параллельно с основным сюжетом периодически вспоминает своих родителей и сожалеет об их пропаже.

Неожиданно более точным оказывается сравнение веб-сериалов с кино сталинского «большого стиля», где «редко показываются родители и вообще родственные связи» [25, с. 131], но и их отсутствие никак не акцентируется. Различие лишь в том, что в сталинском кино эту брешь заполняет «Большая Советская семья» [24, с. 217], а в веб-сериалах — ровесники героев (друзья, любимые, сестры, братья). Таким образом, если в кино «большого стиля» отсутствие родителей несет идеологическую функцию, то в веб-сериалах, напротив, оно призвано создать атмосферу свободы и подчеркнуть независимость героев от какой-либо навязанной идеологии.

Еще одним этапом, присутствующим во всех разобранных примерах наряду с «Путем испытаний», является «Апофеоз», где героя ожидает символическая «смерть» и «новая жизнь, новое возрождение» [9, с. 93]. Наличие этого этапа в каждом из веб-сериалов также оправдано базовыми правилами драматургии, поскольку «Апофеоз» подразумевает глубокий кризис, через который проходит герой, а кризис — это обязательная сцена истории [26, р. 303].

Наконец, в финале стадии Инициации герой получает «Вознаграждение в конце пути», т. е. находит «эликсир» [9, с. 102], который может изменить к лучшему как самого героя, так и его родной мир. Примечательно, что в нескольких примерах («Последний рейв», «Реальные копы», «109 странных вещей») этому этапу предшествует этап «Спасение извне», в классической схеме мономифа относящийся к более поздней стадии — Возвращение. Таким образом, в ключевой момент истории герой завоевывает эликсир не самостоятельно, а с посторонней помощью, что нехарактерно, например, для полнометражного кино.

Похожая тенденция наблюдается в короткометражной анимации, где «Спасение извне» часто играет важную роль и «заменяет собой значительную часть классической структуры» [27, с. 64]. Однако если в короткометражной анимации перемещение данного этапа на стадию Инициации связано с метафоричностью анимации как таковой, а именно с работой «разрушительной» метафоры [28, р. 236], то в веб-сериалах роль метафоры не столь высока. Можно предположить, что ключевым признаком, объединяющим эти два формата, является короткая (малая) форма. Как отмечалось выше, она тяготеет к комедийному жанру, что позволяет снизить пафос происходящего и в кризисный момент предложить легкое разрешение конфликта. Кроме того, ожидания от короткой истории в целом не столь высоки: обычно это легкие и простые по структуре сюжеты. Как утверждает И.В. Кондаков, более «сложные» и «значительные» конструкции скорее характерны для «большой формы» [29, с. 44] (об этом писал также Ю.Н. Тынянов [30, с. 256]).

Возвращение — финальная стадия, которая является наиболее гибкой и может быть представлена в разных вариантах в зависимости от множества факторов.

Во-первых, принцип сериальности предполагает наличие определенных «импульсов» (в частности, «клиффхэнгеров»), которые явным образом требуют, чтобы мы продолжали смотреть или читать [31, р. 55]. Поэтому стадия Возвращения в любом сериале (не только веб) с горизонтальной составляющей может быть как сжата до любых размеров, так и опущена вовсе, чтобы явным образом настроить зрителя на продолжение, что мы видим в таких примерах, как «Четкая Кристал», «Звезда андеграунда» и «Брюс».

Во-вторых, именно эта стадия изначально представлена Дж. Кэмпбеллом наиболее вариативно: так, Д. Пэламбо утверждает, что невозможно, чтобы все этапы стадии Возвращения произошли в одном цельном нарративе [14, р. 8]. Некоторые примеры анализа доказывают обратное (см. табл. 2, а также исследование [28] о мета-

форах в анимационных фильмах студии Pixar), однако в целом утверждение Пэламбо действительно справедливо для большинства сюжетов независимо от их формата.

В-третьих, как отмечает Х. Садри, обратное путешествие героя в современных историях зачастую просто опускается, что связано с общими тенденциями к упрощению сюжета в массовом кино и популярной культуре [32, р. 111]. С точки зрения структуры это дополнительно оправдано тем, что этапы «Апофеоз» и «Вознаграждение в конце пути» полноценно демонстрируют выход героя из глубокого кризиса и его победу. Как следствие, эмоционально зритель уже не так нуждается в насыщенном событиями финале.

В-четвертых, сама по себе короткая форма, свойственная веб-сериалам, ведет к упрощению структуры и быстрому финалу — по аналогии с тем, как это происходит в короткометражной анимации [28]. Таким образом, есть сразу несколько причин, почему стадия Возвращения может трансформироваться. Некоторые из них лишь косвенно связаны с самим форматом, поэтому однозначно установить связь между изменениями в структуре этой стадии и спецификой формата не представляется возможным.

СПЕЦИФИКА СТОРИТЕЛЛИНГА В ВЕБ-СЕРИАЛЕ

Обобщая результаты анализа, отметим: веб-сериал как формат обладает достаточно выраженной спецификой по сравнению с кино и телесериалами, чтобы трансформировать характерную для них традиционную структуру мономифа. При этом веб-сериал при желании позволяет рассказывать истории, близкие по структуре к кинофильмам (как это сделано в «Пропащих талантах»), но в целом скорее стремится к упрощению структуры, которая потенциально может быть сведена до набора этапов: «Пересечение первого порога», «Путь испытаний», «Апофеоз».

В ходе исследования нам удалось также связать ряд ключевых черт веб-сериала как формата с конкретными этапами мономифа и показать логику этой связи. Наиболее серьезное влияние на сюжетную структуру оказывают такие специфические черты, как необходимость быстро вовлечь зрителя в историю, бюджетные ограничения, атмосфера свободы (отсутствие родителей в сюжете) и короткая форма. Простота формы позволила дополнительно провести некоторые параллели с тем, как трансформируется структура мономифа в короткометражной анимации в связи с характерными особенностями уже этого формата.

Мы предполагаем, что выводы исследования могут представлять как теоретическую, так и реальную практическую пользу, поскольку, как отмечает Г. Хили, адаптация классической структуры мономифа под специфику короткой формы может быть для создателей веб-сериалов серьезным испытанием [33, р. 100]. В то же время мы не успели полноценно рассмотреть особенности вертикальных и вертикально-горизонтальных веб-сериалов, а также сравнить веб-сериал с такими форматами, как видеоигра, скетч-шоу, TikTok-видео и др. В будущих исследованиях можно будет коснуться и этих аспектов.

Список источников

1. Prokhorov A. Russian Web Series: Mastering the New Format // Journal of Screenwriting. 2021. Vol. 12, № 1. P. 25–37. DOI: 10.1386/josc_00046_1.
2. Christian A.J. Open TV: Innovation Beyond Hollywood and the Rise of Web Television. New York : New York University Press, 2014. 320 p.
3. Taylor S. 'Just ask "what if?" and go from there': the role of mainstream story structures in women's web series script development // Studies in Australasian Cinema. 2021. Vol. 15, № 1–2. P. 48–64. DOI: 10.1080/17503175.2021.1922162.
4. Kuhn M. Web Series between User-Generated Aesthetics and Self-Reflexive Narration: On the Diversification of Audiovisual Narration on the Internet. Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges // Narratologia: in 82 vols. / ed. by J. Alber, P.K. Hansen. Vol. 42. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2014. P. 137–160.
5. Прохоров А.В. Веб-сериалы: специфика и ключевые особенности формата // Художественная культура. 2019. Т. 2, № 3. С. 394–413.
6. Monaghan W. Starting From ... Now and the Web Series to Television Crossover: an Online Revolution? // Media International Australia. 2017. Vol. 164, № 1. P. 82–91. DOI: 10.1177/1329878X17708842.
7. Schachtner C. The Narrative Subject: Storytelling in the Age of the Internet. Cham : Palgrave Macmillan, 2020. 321 p.
8. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. New York : McGraw-Hill, 1964. 318 p.
9. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / пер. с англ. А.П. Хомика. Москва : Рефл-бук ; Ваклер ; АСТ, 1997. 384 с.
10. Jung C.G. The Collected Works of C.G. Jung. Part 1: Archetypes and the Collective Unconscious / ed. by G. Adler, R.F.C. Hull. Princeton : Princeton University Press, 1980. 451 p.
11. Vogler C. Joseph Campbell Goes to the Movies: The Influence of the Hero's Journey in Film Narrative // Journal of Genius and Eminence. 2017. Vol. 2, № 2. P. 9–23. DOI: 10.18536/jge.2017.02.2.2.02.
12. Voytilla S. Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films. Studio City : Michael Wiese Productions, 1999. 300 p.
13. Batty C. Movies That Move Us. Screenwriting and the Power of the Protagonist's Journey. Cham : Palgrave Macmillan, 2011. 218 p.
14. Palumbo D. The Monomyth in American Science Fiction Films: 28 Visions of the Hero's Journey. Jefferson : McFarland, 2014. 205 p.
15. Mittell J. Narrative Complexity in Contemporary American Television // The Velvet Light Trap. 2006. Vol. 58, № 1. P. 29–40. DOI: 10.1353/vlt.2006.0032.
16. Новикова А.А. Сериал как инструмент социокультурного воздействия // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Ч. 3 / сост. Ю.А. Богомолов, Е.В. Сальникова. Москва : Издательские решения, 2018. С. 119–130.
17. Галанина Е.В., Ветушинский А.С. Измерение героического и мономифа в видеоиграх // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 34–46.
18. Tofler M. Australian Made Comedy Online: Laughs, Shocks, Surprise and Anger // Continuum. 2017. Vol. 31, № 6. P. 820–832. DOI: 10.1080/10304312.2017.1313388.
19. Tofler M., Batty C., Taylor S. The Comedy Web Series: Reshaping Australian Script Development and Commissioning Practices // Australasian Journal of Popular Culture. 2019. Vol. 8, № 1. P. 71–84.
20. Drennan M., Baranovsky Y., Baranovsky V. Scriptwriting for Web Series. Writing for the Digital Age. London ; New York : Routledge, 2018. 160 p.
21. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. Москва ; Ленинград : Госиздат, 1925. 238 с.
22. Williams D. Web TV Series: How to Make and Market Them. Harpenden : Kamera Books, 2012. 224 p.
23. Egri L. The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives. New York : Simon and Schuster, 1972. 320 p.
24. Прохоров А.П. Унаследованный дискурс. Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». Санкт-Петербург : Академический Проект ; ДНК, 2007. 344 с.
25. Дашкова Т.Ю. Границы приватного в советских кинофильмах до и после 1956 года : проблематизация переходного периода // Т.Ю. Дашкова. Телесность — Идеология — Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. С. 127–147.
26. McKee R. Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. New York : ReganBooks, 1997. 466 p.
27. Прохоров А.В. Эволюция короткометражной анимации студии Pixar // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2020. Т. 5, № 4. С. 54–67.
28. Prokhorov A. The Hero's Journey and Three Types of Metaphor in Pixar Animation // Metaphor and Symbol. 2021. Vol. 36, № 4. P. 229–240. DOI: 10.1080/10926488.2021.1919490.

29. Кондаков И.В. К поэтике большой экранной формы // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Ч. 1 / сост. Ю.А. Богомолов, Е.В. Сальникова. Москва : Издательские решения, 2018. С. 43–89.
30. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Ю.Н. Тынянов Поэтика. История литературы. Кино / ред. Б.А. Каверин, А.С. Мясников. Москва : Наука, 1977. С. 255–270.
31. O'Sullivan S. Six Elements of Serial Narrative // Narrative. 2019. Vol. 27, № 1. P. 49–64. DOI: 10.1353/nar.2019.0003.
32. Sadri H. The Return Journey in Alison Bechdel's Fun Home // The Journal of Popular Culture. 2020. Vol. 53, № 1. P. 111–128. DOI: 10.1111/jpcu.12879.
33. Healy G. The Production of Global Web Series in a Networked Age. London ; New York : Routledge, 2022. 273 p.

Storytelling Techniques and Features of Plot Structure in Web Series

Artem V. Prokhorov

National Research University Higher School of Economics, 11, Pokrovsky Boul., Moscow, 109028, Russia

ORCID 0000-0002-4803-3683; SPIN 8713-2599

E-mail: prokhorovarts@gmail.com

Abstract. *Web series are a modern and actively developing audiovisual format, which, however, has so far received only limited attention from researchers. The format's specific nature implies that it must be viewed from three angles at once: as an audiovisual product, in many ways akin to television and cinema formats; as a type of Internet content that exists in tune with the laws of its environment; and, finally, as a series per se, created with the canons and rules of serial narration in mind. Building on these three key aspects, it is possible to identify the specific format features of a web series and to find out how they influence its creation process, for example, in terms of storytelling strategies used in web series scriptwriting.*

This article examines nine web series of different genres, produced in nine countries around the world. The aim of the study is to discover and trace the relationship between the specific features of web series as a format and the story structure of the selected series. Joseph Campbell's monomyth scheme serves as a main tool of analysis and allows to present this structure as a series of key stages, making it explicit. As a result, it becomes visible how the hero's classic journey gets transformed in a web series. This makes it possible to identify the main features of storytelling in this format and the techniques used by screenwriters. These techniques include, in particular, a quick start of the story, a focus on the heroes' inner journey, complete exclusion of their parents from the plot, and some others. Thus, the study comes to the conclusion that the specificity of web series as a format is not only taken into account by screenwriters, but also forces them to transform the classic plot schemes to a large extent.

Key words: web series, Internet, serial narrative, storytelling, plot, dramaturgy, hero's journey, monomyth, screen arts.

Citation: Prokhorov A.V. Storytelling Techniques and Features of Plot Structure in Web Series, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 5, pp. 468–476. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-468-476.

References

1. Prokhorov A. Russian Web Series: Mastering the New Format, *Journal of Screenwriting*, 2021, vol. 12, no. 1, pp. 25–37. DOI: 10.1386/josc_00046_1.
2. Christian A.J. *Open TV: Innovation beyond Hollywood and the Rise of Web Television*. New York, New York University Press Publ., 2014, 320 p.
3. Taylor S. 'Just Ask "What If?" and Go from There': The Role of Mainstream Story Structures in Women's Web Series Script Development, *Studies in Australasian Cinema*, 2021, vol. 15, no. 1–2, pp. 48–64. DOI: 10.1080/17503175.2021.1922162.
4. Kuhn M. Web Series between User-Generated Aesthetics and Self-Reflexive Narration: On the Diversification of Audiovisual Narration on the Internet. Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges, *Narratologia: in 82 vols. Vol. 42*. Berlin, Boston, De Gruyter Publ., 2014, pp. 137–160.
5. Prokhorov A.V. Web Series: The Specifics and the Key Features of the Format, *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, vol. 2, no. 3, pp. 394–413 (in Russ.).
6. Monaghan W. Starting From ... Now and the Web Series to Television Crossover: An Online Revolution? *Media International Australia*, 2017, vol. 164, no. 1, pp. 82–91. DOI: 10.1177/1329878X17708842.
7. Schachtner C. *The Narrative Subject: Storytelling in the Age of the Internet*. Cham, Palgrave Macmillan Publ., 2020, 321 p.
8. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, McGraw-Hill Publ., 1964, 318 p.
9. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. Moscow, Reff-buk Publ., Vakler Publ., AST Publ., 1997, 384 p. (in Russ.).
10. Jung C.G. *The Collected Works of C.G. Jung. Part 1: Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1980, 451 p.

11. Vogler C. Joseph Campbell Goes to the Movies: The Influence of the Hero's Journey in Film Narrative, *Journal of Genius and Eminence*, 2017, vol. 2, no. 2, pp. 9–23. DOI: 10.18536/jge.2017.02.2.2.02.
12. Voytilla S. *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*. Studio City, Michael Wiese Productions Publ., 1999, 300 p.
13. Batty C. *Movies That Move Us. Screenwriting and the Power of the Protagonist's Journey*. Cham, Palgrave Macmillan Publ., 2011, 218 p.
14. Palumbo D. *The Monomyth in American Science Fiction Films: 28 Visions of the Hero's Journey*. Jefferson, McFarland Publ., 2014, 205 p.
15. Mittell J. Narrative Complexity in Contemporary American Television, *The Velvet Light Trap*, 2006, vol. 58, no. 1, pp. 29–40. DOI: 10.1353/vlt.2006.0032.
16. Novikova A.A. Series as a Tool of Socio-Cultural Influence, *Bol'shoi format: ekrannaya kul'tura v epokhu transmediinosti. Ch. 3* [Large Format: Screen Culture in the Transmedia Era. Part 3]. Moscow, Izdatel'skie Resheniya Publ., 2018, pp. 119–130 (in Russ.).
17. Galanina E.V., Vetushinsky A.S. Heroic Dimension and Monomyth in Video Games, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2019, no. 33, pp. 34–46 (in Russ.).
18. Tofler M. Australian Made Comedy Online: Laughs, Shocks, Surprise and Anger, *Continuum*, 2017, vol. 31, no. 6, pp. 820–832. DOI: 10.1080/10304312.2017.1313388.
19. Tofler M., Batty C., Taylor S. The Comedy Web Series: Reshaping Australian Script Development and Commissioning Practices, *Australasian Journal of Popular Culture*, 2019, vol. 8, no. 1, pp. 71–84.
20. Drennan M., Baranovsky Y., Baranovsky V. *Scriptwriting for Web Series. Writing for the Digital Age*. London, New York, Routledge Publ., 2018, 160 p.
21. Tomashevsky B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Leningrad, Gosizdat Publ., 1925, 238 p.
22. Williams D. *Web TV Series: How to Make and Market Them*. Harpenden, Kamera Books Publ., 2012, 224 p.
23. Egri L. *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. New York, Simon and Schuster Publ., 1972, 320 p.
24. Prokhorov A.P. *Unasledovannyyi diskurs. Paradigmy stalinskoi kul'tury v literature i kinematografe "ottepeli"* [Inherited Discourse: Stalinist Tropes in Thaw Literature and Cinema]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., DNK Publ., 2007, 344 p.
25. Dashkova T.Yu. Private Boundaries in Soviet Films before and after 1956: Problematisation of Transition, *T.Yu. Dashkova. Telesnost' – Ideologiya – Kinematograf: Vizual'nyi kanon i sovetskaya povsednevnost'* [Corporeality – Ideology – Cinematography: The Visual Canon and Soviet Everyday Life]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2013, pp. 127–147 (in Russ.).
26. McKee R. *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York, ReganBooks Publ., 1997, 466 p.
27. Prokhorov A.V. Pixar Animated Short Films' Evolution, *Kommunikatsii. Media. Dizain* [Communications. Media. Design], 2020, vol. 5, no. 4, pp. 54–67 (in Russ.).
28. Prokhorov A. The Hero's Journey and Three Types of Metaphor in Pixar Animation, *Metaphor and Symbol*, 2021, vol. 36, no. 4, pp. 229–240. DOI: 10.1080/10926488.2021.1919490.
29. Kondakov I.V. Toward the Poetics of the Large Screen Form, *Bol'shoi format: ekrannaya kul'tura v epokhu transmediinosti. Ch. 1* [Large Format: Screen Culture in the Transmedia Era. Part 1]. Moscow, Izdatel'skie Resheniya Publ., 2018, pp. 43–89 (in Russ.).
30. Tynyanov Yu.N. Literary Fact, *Yu.N. Tynyanov Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 255–270 (in Russ.).
31. O'Sullivan S. Six Elements of Serial Narrative, *Narrative*, 2019, vol. 27, no. 1, pp. 49–64. DOI: 10.1353/nar.2019.0003.
32. Sadri H. The Return Journey in Alison Bechdel's Fun Home, *The Journal of Popular Culture*, 2020, vol. 53, no. 1, pp. 111–128. DOI: 10.1111/jpcu.12879.
33. Healy G. *The Production of Global Web Series in a Networked Age*. London, New York, Routledge Publ., 2022, 273 p.

Всероссийская научно-практическая конференция

«ЭКСЛИБРИСЫ КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ РЕСУРС ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ»

15–17 ноября 2023 года

Международный союз книголюбов, Российская государственная библиотека и государственный музей-усадьба «Остафьево» – «Русский Парнас» при участии Государственной публичной исторической библиотеки, Отдела фондов Государственного музея А.С. Пушкина, архивов и музея Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Музея Московского государственного технического университета им. Н.Э. Баумана приглашают принять участие в конференции, посвященной исследованию экслибриса как неотъемлемого элемента книжной культуры и источника по ее изучению.

Тематика конференции:

- ♦ роль экслибрисов и книжных знаков в изучении и реконструкции книжных собраний;
- ♦ создатели и владельцы экслибрисов;
- ♦ экслибрисы как объект и как источник исследований;
- ♦ вопросы каталогизации экслибрисов и создания цифровых коллекций;
- ♦ проблемы идентификации экслибрисов;
- ♦ художественный экслибрис 30–80-х годов XX века и др.

На конференции 2021 г. участниками поднимался вопрос о выявлении книжных знаков русских библиофилов в современных российских библиотеках и музеях и о сводных каталогах библиотек Шереметевых, Юсуповых, Вяземских. Приглашаем принять участие в формировании данных каталогов и предоставить информацию об имеющихся в ваших собраниях книгах с экслибрисами перечисленных выше фамилий, а также книгах с экслибрисами особ царской семьи, указав как их библиографические описания, так и, если это известно, когда и из каких источников они поступили.

В рамках конференции планируется провести коллективную работу, начатую в 2017 г., по идентификации «немых» экслибрисов, т.е. тех, владельцы которых неизвестны. Если в вашем собрании есть подобные и вам представляется интересным услышать мнение коллег, пришлите сканированное изображение экслибриса вместе с библиографическим описанием книги, на которой он находится (срок подачи неопознанных экслибрисов в электронном виде до 1 октября 2023 года). Обсуждение присланных материалов предполагается провести в формате семинара.

К участию (онлайн либо офлайн) приглашаются сотрудники отделов редких книг федеральных, республиканских, областных, краевых, вузовских библиотек, библиотек литературных, художественных и краеведческих музеев, библиофилы, художники, студенты факультетов книговедения и искусствоведения, специалисты архивов, издательств, представители государственных структур и общественных организаций.

Предварительные заявки просим заполнить и выслать на электронный адрес Международного союза книголюбов (knigoluby@mail.ru) до 20 декабря 2022 года.

К конференции будет издан сборник материалов.

Срок подачи материалов в сборник до 1 сентября 2023 года. Статьи пересылаются по электронной почте: knigoluby@mail.ru.

Командировочные расходы — за счет направляющей стороны.

Информационная поддержка:

журналы «Библиотекосведение», «Обсерватория культуры», «Российский экслибрисный журнал», «Библиотечное дело», «Библиотека», «Ваша библиотека», «Информационный бюллетень РБА», «Про книги: журнал библиофила», газета «Книжное обозрение».

Контакты:

Председатель Совета МСК и координатор по всем вопросам организации и проведения конференции Шустрова Людмила Владимировна
e-mail: knigoluby@mail.ru, тел.: +7(495)621-82-21, +7-968-649-77-67

УДК 003.57
ББК 76.103(2)5
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-5-478-490

Ю.И. ВИШНЯКОВА

ТЕМНЫЕ ЧЕРНИЛА В РЕЦЕПТАХ ИЗ РУССКИХ ИЗДАНИЙ XVIII—XIX ВЕКОВ

Юлия Игоревна Вишнякова,
Российская государственная библиотека,
НИО редких книг (Музей книги),
старший научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат исторических наук
ORCID 0000-0001-6209-7969
E-mail: ya.arioza@yandex.ru

Реферат. Изучение записей, рукописных помет и изображений на книгах позволяет раскрыть историю бытования книги как часть истории общества, рассмотреть процесс чтения как процесс взаимодействия читателя и книги, проследить распространённость книг среди различных социальных групп. Одним из «главных героев» этого процесса, без сомнения, выступают чернила — материал, без которого создание записей и рисунков на книгах, да и просто на бумаге, был бы невозможен. Специалисты хорошо представляют себе внешний вид записей XVIII—XIX вв., сделанных характерными коричневыми чернилами, качеству которых авторы уделяли большое внимание и нередко изготавливали их самостоятельно. Чернила появились ещё в древнем мире, и на всем протяжении истории рецепты чернил придумывались, разрабатывались, совершенствовались и, главное, записывались и публиковались, что позволяет современным исследователям изучать их на основе сохранившихся

практических «руководств» и «домоводств». В настоящем исследовании подробно рассмотрены разнообразные компоненты, которые использовались для приготовления чернил XVIII—XIX вв., охарактеризован процесс их изготовления, приводятся рецепты чернил из русских изданий XVIII—XIX веков. Показано, что количество рецептов увеличивалось из века в век, что говорит о бесконечных поисках наиболее совершенного состава, когда каждый производитель вырабатывал свой фирменный рецепт.

Ключевые слова: изобразительное искусство, оформление книги, каллиграфия, чернила, рецепты чернил, рукописные пометы, краситель, материалы для письма XVIII—XIX вв., издания XVIII—XIX вв., Илиотропион, В.А. Левшин.

Для цитирования: Вишнякова Ю.И. Темные чернила в рецептах из русских изданий XVIII—XIX веков // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 478—490. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-478-490.

ЧЕРНИЛА В ИСТОРИЧЕСКОМ БЫТУ

Чернила — это жидкий краситель («красящая жидкость», «раствор красящего вещества», органического пигмента), используемый для письма и создания изображений. В русском языке слово происходит от глагола «чернить» и прилага-

тельного «черный», в Иране чернила (мураккаб) называют также словом «сийахи» («чернота») [1, с. 196], как можно предположить, из-за основного цвета, получаемого вследствие применения сажи в качестве первоначального цветового компонента.

На форзаце одного из экземпляров книги «Илиотропион, то есть Обращение солнца, или Созерцание воли человеческой с волею Божескою» [2], хранящейся в НИО редких книг (Музее книги) Российской государственной библиотеки (РГБ), имеются две записи: «Сия книга бывшего Флорищевой пустыни, а ныне Боголюбова монастыря иеромонаха Геннадия. Подписана 1808го года октября 27го» и «Куплена в дополнение к первой части Лаврской библиотеки в десятую пятницу по Пасхе на ярмарке близ Святых ворот Сергиевой Лавры; заплачено 20 коп. сер. собственных библиотекаря иеромонаха Арсения, который тогда же и расписал сие на память июня 30 дня 1861 года». Обе они, повествующие о судьбе экземпляра, сделаны чернилами, приготовленными из отвара чернильных орешков характерного светло-коричневого (1808 г.) и темно-коричневого (1861 г.) цвета. Заметим, что на книгах XVIII–XIX вв. подобные надписи встречаются довольно часто. Особо интересным, необычным и забавным из них, а также пометам и рисункам на книгах была посвящена мини-выставка «Каляки-маляки: рисованные пометы в печатной книге», экспонировавшаяся в декабре 2017 – январе 2018 г. в Музее книги РГБ и раскрывавшая процесс чтения как процесс взаимодействия читателя и книги [3, с. 140–141]. Одним из «главных героев» этого процесса, без сомнения, выступают чернила – материал, без которого создание записей и рисунков на книгах, да и просто на бумаге, было невозможно.

История чернил началась «на двух концах цивилизованного мира древности – в Древнем Египте и Китае», когда человек впервые столкнулся с необходимостью зафиксировать (записать или зарисовать) нужную ему информацию, т. е. «с переходом от устной информационной деятельности к письменной» [4, с. 153]. Тогда же «возникла литература о чернилах» [4, с. 166], поскольку на протяжении всей своей истории человек экспериментировал, пробовал, записывал, совершенствовал и снова записывал рецепты чернил, которые потом передавались следующим поколениям. На сегодняшний момент отечественная историография чернил представлена отдельными главами в учебных изданиях по палеографии, в монографиях, посвященных истории письменности, в практических руководствах по домоводству, переплетному делу, каллиграфии, а также статьями Вольного экономического общества, члены которого проводили эксперименты по созданию чернил из разных материалов.

Чернила были необходимы в торговле, канцелярской работе, учебном процессе и просто в быту, ими ежедневно пользовались учащиеся всех возрастов, торговцы, писцы, чиновники, писатели и художники, от качества чернил зависело качество создаваемых документов. Это был важный материал, и отношение к нему было особенным. «Как на Востоке, так и на Западе, специалисты строго хранили в тайне свои профессиональные секреты, тайны подчас хранили даже от своих детей», поэтому «на рынок для неопределенного потребителя выносилось мало чернил» [5, с. 49]. «В основном чернила производились по заказу» мастерами для конкретных канцелярий, университетов, цехов и монастырских скрипториев [4, с. 163, 165]. В такой ситуации «неопределенным потребителям» приходилось самим становиться мастерами по созданию чернил в домашних условиях.

Опыт накапливался на протяжении многих веков, и в XVIII–XIX вв. рецепты лучших проверенных чернил уже публиковались в домашних справочниках и «домоводствах», наряду с кулинарными рецептами и советами по уходу за садом, а также в «руководствах» для профессиональных мастеров. Например, «Всеобщее и полное домоводство» В.А. Левшина 1795 г. [6] содержит три рецепта темных чернил (существуют также цветные чернила) для изготовления и использования их в домашних условиях, а практическое руководство для профессионалов «Иллюстрированный переплетчик» 1899 г. – 17 рецептов, часть из которых (судя по объему необходимых ингредиентов) предназначалась для производства чернил в больших количествах, как можно предположить, на продажу. Так, по рецепту из «домоводства» для получения одной бутылки «очень хороших чернил для домашнего всedневногo расхода» требовалось 5 фунтов кислого белого вина [6, с. 196–197], а для получения нескольких кувшинов «черных постоянных чернил Винклера» из «Иллюстрированного переплетчика» необходимо было взять более 32 фунта дождевой воды [7, с. 276–277].

Однако Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в конце XIX в. был весьма критично настроен по отношению к подобным рецептам, считая, что «рецептов для приготовления чернил напечатано множество, но все они, почти без исключения, ведут к неудачам» [8, с. 602].

До середины XIX в., до появления заправляемых ручек и перьев, чернила всегда были материалом, отдельным от пишущего инструмента, и продавались и хранились в специальных емкостях. В прейскурантах крупных фабрично-торговых товариществ предлагались черные «документные» чернила и чернила «для канцелярий и училищ» – в литровых стеклянных бутылках, кувшинах и фунтовых флаконах, а также «без по-

суды ведрами» [9, с. 40–44]. Во время письма для набора порции чернил перо, кисть или иной инструмент окунали в чернильницу — специальный сосуд, материал и размер которого зависели от потребностей и финансовых возможностей писца. Эта практика сохраняется и в наше время: чернила для каллиграфии и художественных работ продаются в отдельных емкостях, несмотря на то, что существуют специальные баллончики с чернилами для авторучек.

СОСТАВ ЧЕРНИЛ

Обратимся к составу чернил. Согласно современным данным, чернила должны содержать следующие основные компоненты:

1) растворитель (им могут быть дистиллированная вода или различные спирты, например глицерин, этиловый спирт);

2) красящее вещество (фуксин, индиго, сульфат железа, метилвиолет, индигокармин);

3) модификаторы (вязкости, смачиваемости, высыхания, стойкости, консерванты и др. — глицерин, изопропиловый спирт, этиловый спирт, этиленгликоль, сахара, декстрин, латекс, щавелевая кислота).

В Европе в периоды Античности и Средневековья, а также в Древней Руси темные чернила готовили из сажи или угля, смешанных с водой, из раствора дубовых чернильных орешков, древесной (дубовой, ольховой) коры и корней некоторых кустарников, из «высушенного винного осадка и чернильной жидкости каракатицы», с добавлением клейкого вещества — сока папируса, камеди вишневого, сливового и миндального дерева, гуммиарабика, яичного белка и желтка, меда, клея, вываренного из частей копытных животных («наилучший клей получали из оленьих рогов») или рыбьего жира [5, с. 162–164].

В рецептах чернил XVIII–XIX вв. в качестве растворителя указываются вода («ключевая или речная», «чистая холодная», дождевая, мягкая, перегнанная, дистиллированная, профильтрованная, горячая, кипятком), белое вино (иногда уточнялось, что «окисленное»), пиво, «кислые щи», квас, уксус, капустный рассол, нашатырный спирт, царская водка (универсальный растворитель благородных металлов, смесь из азотной и соляной кислоты по соотношению три к одному, иногда с примесью серной кислоты).

Красящими веществами для темных чернил в XVIII–XIX вв. выступали чернильные орешки, кора дуба, ольхи, терновника, «корки гранатового дерева», корень торментиллы (травы лапчатки), кампешевое дерево, индиго и индигокармин, железный купорос, ярь медянки, басма.

Чернильные орешки (галлы, «дубовые яблоки», «дубовый виноград», «дубильные орешки») — патологические пористые образования округлой или продолговатой формы, зеленовато-желтого или желтовато-белого цвета, на ветвях и листьях дубов, образуемые личинками ряда насекомых семейства орехотворок; содержат дубильные вещества. Такие наросты получили свое название потому, что с древности их использовали для приготовления чернил. «Орехи сии доставляют черную краску, употребляемую красильщиками и в состав лучших чернил» [6, с. 188]. Орешки различались по цвету, сорту, весу, происхождению: «голубые», «зеленые», «обыкновенные», «тяжеловесные», «турецкие», «алеппские». Еще в XVI в. турецкий историк Мустафа Али рекомендовал при изготовлении чернил «применять только чернильные орешки, утверждая, что эти чернила не выцветают и не боятся влаги, а это особенно важно в процессе реставрации, когда под лист подклеивается сырая бумага» [5, с. 151].

Кора дуба и ольхи, корки граната, корень торментиллы (травы лапчатки) также содержат в своем составе дубильные вещества и являются природными красителями.

Кампешевое дерево («кампешиаковое дерево», «кампеллановое дерево», «красное дерево», «синее дерево», «лазоревое дерево») — вид тропических деревьев семейства бобовых, измельченная древесина которых является источником красильного вещества кампеша (синего сандала). Из сока коры получают при содействии окиси железа черные фиолетовые китайские чернила. «Кампешевое дерево есть весьма нужный предмет в составе оных; потому что красильные его частицы вместе с красильными частицами чернильных орешков способствуют железной окиси производить черный цвет, от чего чернила бывают чернее» [10, с. 16]. «...Выгода происходит от сродства красильного вещества дерева с железным купоросом, от чего чернила получают совершенно отличную черноту и не столь подвержены перемене цвета» [11, с. 398].

Индиго, индигокармин, басма — краситель, который с древних времен получали из некоторых растений рода индигофера, распространенных в Африке, Америке и Индии. Индиго использовали для окрашивания тканей в синий цвет. Искусственный краситель был синтезирован в XIX в. и полностью вытеснил из обихода натуральный пигмент.

Купорос — общее название сернокислых солей тяжелых металлов. Купорос железный (сульфат железа; «зеленый купорос», «сапожный купорос», «чернильный купорос») — растворенное в воде низкотоксичное неорганическое химическое соединение без запаха, в виде гигроскопичных прозрачных кристаллов голубовато-зеленого цвета, с сильно вяжущим металлическим вкусом. В наше время железный купорос применяется для приготовления

чернил и красок, в текстильной промышленности, в фотографии, в сельском хозяйстве, в медицине. «Главное достоинство чернил с солями железа — их сравнительная прочность; они довольно глубоко проникают бумагу, и даже если их органические составные части разрушатся с течением времени от действия воздуха, сырости и остатков хлора, служившего для белия бумаги, то железо остается на месте» [9, с. 602].

Купорос медный (сульфат меди; «синий купорос») — растворенное в воде низкотоксичное неорганическое химическое соединение без запаха, в виде негигроскопичных кристаллов различных оттенков синего, с горьковато-металлическим вяжущим вкусом. В первой четверти XIX в. считалось, что «лучшие зеленые краски для живописцев и красильщиков составляют из синяго или меднаго купороса» [6, с. 183]. «Не менее нужен для совершенства чернил и медный купорос, потому что он цвет их делает темнее и постояннее» [10, с. 16–17]. В настоящее время медный купорос применяется в красильном деле, для пропитки шпал, в медицине и растениеводстве.

Ярь медянки (ацетат меди) — органическое химическое соединение, медная соль уксусной кислоты, в виде темно-сине-зеленых кристаллов, растворимых в воде, спирте, эфире.

Модификаторами в старинных чернилах выступали различные вещества.

1. Камедь — сложное органическое соединение естественного происхождения, густой сок, затвердевшие натёки которого наблюдаются в местах различных повреждений коры деревьев или при искусственных воздействиях на растение; обладает желеобразующими свойствами и образует клейкий раствор при взаимодействии с водой. В наше время камедь применяется в пищевой промышленности в качестве стабилизатора эмульсий и суспензий, а также в качестве загустителя, повышающего вязкость продуктов и напитков. В составе чернил камедь не давала чернилам расплываться и «протекать бумагу».

Иногда в рецепте чернил указывается не просто камедь, а камедь аравийская или сенегальская. Это — гуммиарабик (от лат. *gummi* — «камедь», *arabikus* — «аравийский») — затвердевший сок некоторых видов акации, которая произрастает на территории Африки, Индии, Австралии. В XVIII в. писали: «Настоящая камедь или гумма Аравская идет из Египта, где собирают оную на деревьях акации, или колючего терна» [6, с. 185].

Также в будущие чернила иногда добавляли гуммигут — род смолокамеди, «лоснящейся, непрозрачной... без запаха и почти без вкуса», желтого или желто-красного цвета, вытекающей из ранок деревьев семейства гуммигутовых («*cambogia gutta*», «малабарское оному название кодин пули или

каркапули, а по-цейлонски гхоракан» [12, с. 39]), произрастающих в Восточной Индии.

2. Квасцы — сернокислые соли алюминия, которые с древности использовались в качестве протравы при крашении шерстяных и хлопчатобумажных пряжи и тканей, как дубящее средство в кожевенной промышленности. В составе чернил квасцы способствовали их текучести.

3. Сахар («сахар леденец», «белый сахар», сахарный песок).

Сахар делал чернила более текучими и блестящими, а также мог заменить дорогую арабскую камедь. Так, по мнению и опыту английского чернильного фабриканта Дезормо, «в тех местах, где [сенегальская или арабская] камедь дорога, можно только брать половину, а недостаток дополнять большею пропорциею сахарного песку... Сверх сего есть и другая выгода от такового соединения сахара с камедью, т. е. что в жидкости произойдет такая степень сжатия, которая удерживает в ней большее количество красящего вещества; сие обстоятельство весьма важно в отношении действия и прочности» [11, с. 397–398].

4. Настой ржавчины («чернильное гнездо») — катионы железа, которые при соединении с различными природными красителями дают определенные эффекты: увеличивают устойчивость и насыщенность цвета при окрашивании.

5. Поташ (карбонат калия) — одна из солей угольной кислоты, в очищенном виде — растворимый в воде мелкокристаллический порошок белого цвета без запаха, с щелочным вкусом. Благодаря его щелочным свойствам, древние римляне использовали поташ для стирки одежды. В наше время его применяют в качестве пищевой добавки (как стабилизатор), в мыловаренной промышленности, в медицине, в сельском хозяйстве в качестве дезинфектора.

6. Другое: алкоголь, винный камень, гвоздика, глицерин, желток яичный, имбирь, кали¹ бромнокислый хлорнокислый и хромнокислый, кислота виннокаменная и пикриновая, креозот, мел, масло гвоздичное, мякина ячменя, пшеницы или плевела, патока, селитра, сок лимонный, соль кровяная, оловянная и поваренная, сулема, уксус, яблоко кислое.

Так, креозот защищал от плесени «черные постоянные чернила Винклера» [7, с. 276–277], а древесный уксус — «черные чернила по способу Линовица» [8, с. 278]. Хлорнокислый калий «делал [черные чернила по способу Линовица] еще чернее» [7, с. 278], а сулема предохраняла «чернила для стальных перьев Рунге» от чрезмерного загустения [7, с. 284].

¹ Здесь и далее название элемента приводится согласно орфографии использованных источников.

Особо отмечалось, что «для приготовления чернил лучше брать чистые продукты, имеющие в продаже, чем непосредственно те материалы, из которых они добываются фабричными способами» [8, с. 602].

ПРОЦЕСС ИЗГОТОВЛЕНИЯ ЧЕРНИЛ

Сам процесс изготовления состоял из как будто бы простых операций: в жидкости растворяли, настаивали или варили краситель (многие рецепты чернил начинаются словами: «растворяют», «настаивают», «варят», «вываривают»), затем добавляли модификаторы и опять настаивали уже будущие чернила. Однако это был достаточно длительный процесс, занимавший от суток до нескольких дней и даже месяца. Добавлять ингредиенты полагалось в указанном количестве, в определенном состоянии (например, чернильные орешки требовалось истолочь или раздробить) и в определенной последовательности. Время при этом уходило как на отдельные операции, так и на то, чтобы довести уже сформированную жидкость до полной готовности. Например, при изготовлении «чернил писчих» 1795 г. смесь из белого вина, чернильных орешков, сапожного купороса, квасцов и камеди первоначально было нужно настаивать 8 дней «в бутылке, на солнце или на горячей печи», ежедневно взбалтывая 2–3 раза; а затем готовую смесь поставить «настаиваться на месяц или больше» [6, с. 196–197].

Некоторые рецепты вообще не содержат указаний на время, необходимое для приготовления чернил, или дают указания весьма расплывчатые: «по прошествии нескольких дней», «в течение некоторого времени», «непродолжительное время». Возможно, этот факт говорит о том, что мастера знали необходимые сроки по умолчанию, как современные домохозяйки и кулинары знают время обработки простых продуктов. От рецептов же требовалось дать не столько описание процесса, сколько перечень и точный объем ингредиентов. В качестве примера можно привести рецепт «чернил для стальных перьев Генке», в котором отсутствует время приготовления: «Варят 16 лотов дубильных орешков, 8 лотов аравийской камеди и 8 лотов железного купороса в 8 фунтах дождевой или перегнанной воды, и к отвару добавляют несколько грамм сулемы» [7, с. 285].

В рецептах чернил количество требуемых компонентов измерялось в мерах, пинтах, фунтах, квартах, унциях, лотах, золотниках, гранах. И все эти меры веса относились к разным областям. Так, уncia, драхма и гран употреблялись при взвешивании лекарств и относились к аптекарской системе

мер. Лот и золотник были торговыми мерами веса для твердых и сыпучих товаров. Фунт использовался и в аптеках, и в торговле: торговый фунт составлял 409,512 г, аптекарский — 358,323 г, причем в рецептах чернил не уточняется, какой именно фунт имеется в виду. Кварта, пинта, мера, бутылка использовались для измерения объема жидкостей. Кварта и пинта различались по объему в зависимости от страны. Так, американская кварта составляла 0,946 л, а английская имперская — 1,137 литра. Американская пинта составляла 0,47 л, английская — 0,568 л, китайская — 0,64 литра. Бутылки также различались по объему в зависимости от наливаемой жидкости. Один и тот же ингредиент в разных рецептах мог браться в разных мерах, например количество чернильных орешков указывалось в фунтах, унциях, лотах. В некоторых рецептах все составляющие указывались вообще без количества. Так, получить «изрядные расхожие чернила» в конце XVIII в. можно было «наливанием на свежую корку молодого дубу, с которою положено несколько кусков старого изломанного железа, квасу или пива» [6, с. 198].

Также не было единого объема для жидкости, которая использовалась для заливки, раствора, настоя и отвара — ее количество в разных рецептах могло составлять от нескольких десятков граммов до 50 с лишним литров. В рецептах ничего не сообщается о том, сколько в итоге получалось чернил. Заливались готовые или полуготовые (в этом случае их полагалось еще настаивать в течение определенного времени) чернила в кувшины, бутылки и склянки.

ХРАНЕНИЕ ЧЕРНИЛ

По условиям хранения давались следующие рекомендации: хранить чернила в идеале полагалось в «каменной сосуде», объем которой вдвое превышал количество самих чернил, необходимо было их периодически взбалтывать, беречь от низких температур и от образования плесени. Вот как об этом говорится в первоисточнике: «Лучший сосуд для сбережения сих чернил, без перемены их доброты, есть без всякого прекословия каменный; он должен быть вдвое более, нежели количество чернил в него вмещаемых. Чернила должно два раза в день взбалтывать и оставлять незакрытыми для возобновления поверхностей, которые таким образом предоставляются действию воздуха... В холодное время нужно сберегать чернила от замерзания; они от сего разлагаются и навсегда теряют прежний свой цвет, блеск и прочность» [11, с. 398]. Для защиты чернил от плесени рекомендовалось добавлять в них поваренную соль, селитру, гвоздику или алкоголь.

ЧЕРНИЛА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Изучение всех этапов создания рукописного текста обуславливает наш интерес к изготовлению чернил, которые были так же важны для человека пишущего, как качество писчего материала, правильно очиненное перо, навыки красивого письма, искусство эффектного росчерка. И в XXI в. чернила из орешков и натуральных ингредиентов тоже существуют. Их используют художники и каллиграфы, такие чернила можно купить в специализированных магазинах. А изготовители, по их признанию, обращаются к старинным рецептам, выбор которых зачастую поверхностен и ограничен малым числом доступных источников. Приведем одно из современных рекламных описаний каллиграфического магазина: «Железо-галловые чернила ручной работы. Изготовлены по оригинальным рецептам 19 века, такими чернилами писали наши поэты. Особенность этих чернил в том, что они дают тонкую звенящую линию, которую могут дать только чернила. Глубо-

кий черный цвет они приобретают в процессе — то есть сначала написанное выглядит не столь насыщенно, но буквально на глазах линия приобретает глубокий черный цвет. Именно эта особенность подскажет вам, что перед вами настоящие галловые чернила, сваренные из чернильных орешков — галлов» (<https://calligraphicashop.ru/zhelezo-galloye-chernila-calligraphica-25-ml>).

Несмотря на то что сегодня в читательской культуре не приветствуются чернильные пометы на книжных страницах, дарственные или памятные надписи на форзаце, подобные владельческим записям из «Илиотропиона», распространены и в наше время. Учитывая возросший интерес к каллиграфии и старинным рукописным практикам, энтузиасты могут воспользоваться подлинными рецептами XVIII–XIX веков. Сравнение надписей, сделанных такими чернилами, описание эффектов их применения представляют интерес для возможной последующей идентификации записей XVIII–XIX веков.

Собранные в ходе исследования рецепты чернил приведены с указанием источника в таблице ниже.

Таблица

Рецепты чернил XVIII–XIX вв.

Название	Год	Состав	Рецепт	Источник
Чернила писчие	1795	«Окисленное» белое вино (5 фунтов), вода, пиво Чернильные орешки дробные тяжеловесные, крупно столченные (1¼ фунта) Зеленый или сапожный купорос (60 золотников) Камедь, крупно столченная (8 золотников) Квасцы (30 золотников)	Возьми пять фунтов окислого вина белого, фунт с четвертью добрых чернильных орешков (дробные тяжеловесные лучше), крупно столченных, шестьдесят золотников зеленого или сапожного купороса, тридцать золотников квасцов и восемь золотников крупно столченной камеди. Настаивай все это восемь дней в бутылке, на солнце или на горячей печи; ежедневно взбалтывай от двух до трех раз. Бутылка должна быть наполнена только до двух третей своей меры и плотно заткнута. По истечении сего времени взболтай оную в последний раз; поставь отстаиваться на месяц или больше; тогда чистые чернила слей с гущи в другую посудину. На гущу можно налить еще вина или воды, или пива, в половину меры пред прежним; держать на солнце или в теплом месте и также взбалтывать. Из сего выйдут очень хорошие чернила для домашнего всedневногo расхода.	[6, с. 196–197]
Чернила вечные	1795	Белое вино (3 бутылки) Чернильные орешки тяжеловесные (4 фунта) Сапожный купорос (½ фунта) Квасцы (½ фунта) Сахар леденец (¼ фунта)	Возьми вина белого три бутылки, купоросу сапожного полфунта, квасцов полфунта, сахару леденцу четверть фунта, чернильных тяжеловесных орешков четыре фунта; орешки раздоби на трое или на четверо каждый; сложи все в бутылку широкогорлую; вымешивай ежедневно раза по четыре в течение пяти дней, но держи ни на солнце, ни на печи. Вынимая сих чернил на расход,	[6, с. 197–198]

Продолжение таблицы

Название	Год	Состав	Рецепт	Источник
			вливай таковую же меру вина белого в бутылку. Не должно никогда вынимать чернил больше бутылки, и влив вновь вина, не брать опять прежде недели. Если чернила начнут слабеть, должно прибавить в бутылку понемногу вышесказанных вещей; чтоб сделать чернее, прибавь орешков или купоросу: когда не хорошо текут с пера, прибавь квасцов; если же очень плывут с пера, положи камеди. От сахару леденцу чернила получают воск.	
Изрядные расхожие чернила	1795	Квас или пиво Дубовая кора свежая Куски старого железа	Наливанием на свежую корку молодого дубу, с которою положено несколько кусков старого изломанного железа, квасу или пива, получишь изрядные расхожие чернила.	[6, с. 198]
Лучшие чернила	1807	Вода (12 фунтов) Чернильные орешки (8 унций) Железный купорос (4 унции) Кампешевое дерево (4 унции) Арабская камедь (3 унции) Медный купорос (1 унция) Сахар леденец (1 унция)	Лучшие чернила приготавливаются следующим образом: варят в 12 фунтах воды целый час, или до тех пор, пока все укипит до половины, восемь унцов чернильных орешков и четыре унца кампешевого дерева; взвар сей, который составить должен около шести фунтов (2,72 л); пропускается сквозь сукно, и тогда прикладывается к нему четыре унца железного купоросу, три унца арабской камеди, один унц медного купороса и один унц сахару леденцу. Смесь сию хорошенько мешать, пока все хорошо распустится; потом надобно оную поставить на двадцать четыре часа, после чего чернила сливают осторожно от отседшей на дно гущи и сохраняют в стеклянных бутылках, кои должны быть хорошо закупорены.	[10, с. 17–18]
Хорошие чернила англичанина Дезормо, чернильного фабриканта	1811	Вода, ключевая или речная (6 мер) Чернильные орешки, синеватые (1 фунт) или обыкновенные лучшие (20 унций) Кампешевое дерево или лазерное дерево в виде стружки (4 унции) Железный купорос (4 унции) Медный купорос или ярь медянки (1/2 унции) Сахарный песок (3 унции)	В шести мерах ключевой или речной воды варят четыре унции кампешевого дерева или лазерного дерева, которое разрезывается поперек в самые мелкие щепы. Варение продолжают час, прибавляя по временам несколько кипятку, для замены потери, испарением причиняемой. Взвар сей перецеживают, простужают и потом отливают пять мер, заменяя уменьшение, ежели оно случиться могло, холодною водою. К сей отливке прибавляют фунт истолченных синеватых чернильных орешков или двадцать унций лучших обыкновенных орешков, четыре унции железного купороса, пол-унции медного купороса или яри медянки, растертой в ступке и несколько смоченной. Отлитую жидкостью доливают потом помалу до тех пор, пока изо всего сделается густое тесто, которое тогда и смешивают со всем раствором. К сему надобно также прибавить три унции сахарного песку.	[11, с. 397]
Черные постоянные чернила Винклера	1899	Вода дождевая (32 фунта) Дубильные орешки в порошке (8 лотов) Дубильные орешки цельные Железный купорос (20 лотов)	Смесь из 8 лотов дубильных орешков в порошке, 8 лотов аравийской камеди, 20 лотов железного купороса, 20 лотов кампешевого дерева, 12 лотов корок гранатового дерева в порошке «обливают» 32 фунтами дождевой воды и при постоянном помешивании добавляют сюда 2 лота очищенного поташа. Затем чернила процеживают,	[7, с. 276–277]

Продолжение таблицы

Название	Год	Состав	Рецепт	Источник
		Аравийская камедь (8 лотов) Поташ очищенный (2 лота)	кладут в них несколько цельных дубильных орешков и в таком виде разливают в кувшины, в которых и сохраняют. Для того чтобы чернила не плесневели, прибавляют несколько капель креазоту.	
Черные чернила по способу Линовица	1899	Вода мягкая Дубильные орешки, крупно истолченные (6 фунтов) Железный купорос Азотная кислота Сода Древесный уксус сырой (4 фунта) Сенегальская камедь (2¼ фунта)	Берут 6 фунтов крупно-истолченных дубильных орешков, обливают их таким количеством воды, сколько они могут в себя впитать, и кладут их в солому слоями в бочку или ушат с продырявленным дном. Затем на эти смоченные дубильные орешки льют мягкую воду в таком количестве, чтобы постепенно протекающая жидкость собралась в количестве 28 берлинских кварт (3,808 л); полученная жидкость имеет темно-бурый цвет и совершенно прозрачна. Одновременно с этим в соответственном глиняном горшке кипятят раствор железного купороса в необходимом количестве воды и окисляют его во время кипения посредством азотной кислоты; окисленное железо осаждают кристаллизированным углекислым натром (содой) и полученный осадок выжимают от воды настолько, чтобы, положенный на пропускную бумагу, он не смачивал ее. Затем смешивают 3 фунта (1360 г) только что полученного осадка с 4 фунтами сырого древесного уксуса и к этой смеси добавляют 28 кварт приготовленной массы дубильных орешков. По прошествии нескольких дней, в течение которых все должно быть хорошо по временам размешиваемо, и когда чернила сделаются черными, прибавляют еще 2¼ фунтов сенегальской камеди и размешивание продолжается до полного их растворения.	[7, с. 277–278]
Черные чернила по способу Линовица	1899	Вода дождевая (2 кварты) Турецкие дубильные орешки, крупно истолченные (1 фунт) Железный купорос (16 лотов) Аравийская камедь в мелком порошке (8 лотов) Хлорнокислый кали (2–3 золотника) Уксус обыкновенный (½ кварты) Уксус древесный	Обливают 1 фунт крупно истолченных турецких дубильных орешков ½ quartой обыкновенного уксуса, к массе добавляют 2 кварты дождевой воды, а затем еще 16 лотов железного купороса и 8 лотов мелкого порошка аравийской камеди, смесь тщательно в течение некоторого времени размешивают, затем оставляют на некоторое время в покое и процеживают, наконец, сквозь холст. Чернила эти делаются еще чернее, если к смеси добавить 2–3 золотника хлорнокислого кали, а чтобы они не покрывались плесенью, то к ним добавляют еще несколько древесного уксуса.	[7, с. 278]
Хорошие канцелярские чернила по способу Карматша	1899	Вода (3 фунта) Дубильные орешки, самые лучшие (18 лотов) Железный купорос (7 лотов) Аравийская камедь (7 лотов)	Описание процесса в рецепте отсутствует	[7, с. 279]

Продолжение таблицы

Название	Год	Состав	Рецепт	Источник
Хорошие конторские черные чернила по способу Рейде	1899	Вода (3 кварты) Чернильные орешки (1 фунт) Железный купорос (6 лотов 64 грана) Аравийская камедь (6 лотов 64 грана)	Описание процесса в рецепте отсутствует	[7, с. 279]
Копировальные чернила	1899	Вода (1,5 фунт) Уксус (1 фунт) Дубильные орешки, крупно истолченные (2 лота) Синий экстракт (2 лота) Корень торментиллы (лапчатки) в виде крупного порошка (2 лота) Индигокармин (1/4 лота) Железный купорос (11 лотов) Аравийская камедь (2 лота) Квасцы (2 лота) Сахар белый (4 лота)	Варят 2 лота крупно истолченных дубильных орешков, 2 лота синего экстракта и 2 лота крупного порошка корня торментиллы с 1 фунтом уксуса и 1 фунтом воды и отвар процеживают. Отдельно растворяют 11 лотов железного купороса, 2 лота квасцов в 1/4 фунта воды. Этот раствор смешивают с сказанным отваром, и в этой смеси растворяют, с помощью подогревания, 1/4 лота индигокармина, 2 лота аравийской камеди, 4 лота белого сахара.	[7, с. 279–280]
Копировальные чернила А. Отт	1899	Вода (1 мера 4 лота) Синий экстракт (1/2 фунта) Железный купорос (1/4 лота) Медный купорос (1/4 лота) Хромокислый желтый кали (1/4 лота) Серно-индиговая кислота (2 лота) Квасцы (2 лота) Глицерин (2 лота) Сахар (1 лот)	Варят 1/2 фунта синего экстракта, 2 лота квасцов, 1/4 лота железного купороса, 1/4 медного купороса и 1 лот сахара в 1 мере воды. К процеженному отвару добавляют раствор, состоящий из 1/4 лота желтого хромокислого кали в 4 лотах воды. Наконец, примешивается еще 2 лота серно-индиговой кислоты и 2 лота глицерина. Серно-индиговая кислота готовится через настаивание: 1/2 лота мелко истертого индиго с 5 лотами нордгаузенской серной кислоты и затем настаивание продолжается после добавления 1 меры воды, после чего туда добавляется для нейтрализации мел. Эти чернила можно разводить также небольшим количеством воды.	[7, с. 280–281]
Копировальные чернила А. Отт	1899	Черные чернила хорошие (2 меры) Аравийская камедь Индиговая Кюре (1 мера)	К 2 мерам хороших черных чернил прибавляют в изобильном количестве аравийскую камедь и примешивают еще 1 меру холодной индиговой Кюре. Последняя готовится следующим образом: смешивают 1 лот хорошего индиго, 3 лота распавшейся извести с 4 3/4 фунтами воды и смесь оставляют на 12 часов в теплом месте. По истечении этого времени прибавляют еще 2 лота чистого железного купороса и все оставляется в хорошо закрытой склянке в покое до тех пор, пока на поверхности жидкости не образуется синяя пена, которую снимают. Эта жидкость и служит для добавления к чернилам. Приготовленные таким способом копировальные чернила следует сохранять в хорошо закупоренных бутылках.	[7, с. 281]
Чернила для стальных перьев. Чернила Шмидта	1899	Вода перегнанная (24 лота) Чернильные орешки (3 лота) Жженная сернокислая железная окись (2 лота)	Настаивают 2 лота жженной сернокислой железной окиси, 3 лота чернильных орешков в 6 квартрах раствора гуммиарабика и 24 лотах перегнанной воды.	[7, с. 283]

Продолжение таблицы

Название	Год	Состав	Рецепт	Источник
Чернила для стальных перьев. Чернила Шмидта	1899	Вода (4 кварты) Чернильные орешки в порошке (2 фунта) Железный купорос (12 золотников) Китайская тушь (1 золотник) Средний солянокислый марганцевый раствор (1 золотник) Гвоздичное масло	Варят 2 фунта чернильных орешков (в порошке) с 4 квартами воды до остатка 1 кварты, и добавляют водный раствор из 12 золотников железного купороса. Затем смеси дают 2–3 раза вскипеть и процеживают ее сквозь холст. Отдельно обливают 1 золотник мелко растертой китайской туши частью сказанного отвара и примешивают 1 золотник среднего солянокислого марганцевого раствора 60° R. По истечении 24 часов тушь растирают на камне и смешивают со слитым с осадка отваром орешков; к смеси добавляют несколько капель гвоздичного масла, растворенных в уксусной кислоте, все хорошенько взбалтывают, оставляют на сутки в покое и, наконец, сливают с осадка в другую склянку.	[7, с. 284]
Чернила для стальных перьев. Чернила Рунге	1899	Отвар синего дерева (предположительно, кампешевого дерева) (1000 частей) Двухромокислый кали (1 часть) Раствор сулемы	Эти чернила готовятся из отвара синего дерева, к каковому отвару, пока он еще горяч, добавляют на 1000 его частей 1 часть двухромокислого кали. Чтобы эти чернила не густели, к ним добавляют несколько капель раствора сулемы.	[7, с. 284]
Чернила для стальных перьев. Чернила Генке	1899	Вода дождевая или перегнанная (8 фунтов) Дубильные орешки (16 лотов) Аравийская камедь (8 лотов) Железный купорос (8 лотов) Сулема (несколько грамм)	Варят 16 лотов дубильных орешков, 8 лотов аравийской камеди и 8 лотов железного купороса в 8 фунтах дождевой или перегнанной воды, и к отвару добавляют несколько грамм сулемы.	[7, с. 285]
Чернила для стальных перьев. Чернила Генке	1899	Вода дождевая (18 кварт) Дубильные орешки в порошке (42 унций) Железный купорос (18 унций) Сенесальская (сенегальская) камедь (15 унций) Нашатырный спирт (3 драхмы) Спирт (24 унции)	Настаивают в открытом сосуде: 42 унции дубильных орешков (в порошке), 15 унций сенесальской камеди, 18 унций железного купороса, 3 драхмы нашатырного спирта, 24 унции спирта 8 квартами дождевой воды до тех пор, пока жидкость не сделается совершенно черной.	[7, с. 285]
Черные симпатические чернила	1899	Вода Свинцовый сахар Раствор сернистого водорода	Если писать раствором свинцового сахара в воде и смочить затем бумагу раствором сернистого водорода, то еле написанное выступит явственно и будет совершенно черного цвета.	[7, с. 291–292]
Черные симпатические чернила	1899	Царская водка Дубильные орешки истолченные (4 лота) Серная кислота (2 лота) Нашатырь	Варят 4 лота истолченных дубильных орешков с царской водкой и добавляют 2 лота серной кислоты и немного нашатыря. Если этими чернилами писать, то после одних суток все написанное совершенно исчезнет.	[7, с. 292]
Черные симпатические чернила	1899	Царская водка Нашатырь	Кладут на 4–8 дней кусок нашатыря в царскую водку, и если этим писать, то по истечении 5–6 дней все написанное бесследно исчезнет.	[7, с. 292]
Черные симпатические чернила	1899	Вода перегнанная (2 лота) Бромокислый кали (1 золотник) Медный купорос (1 золотник) Алкоголь (2 лота)	Растворяют в 2 лотах перегнанной воды 1 золотник бромокислого кали и 1 золотник медного купороса. Затем добавляют 2 лота алкоголя. Если этими чернилами писать, то при обыкновенной температуре их не видать, но если бумагу нагреть, то написанное появляется, по охлаждении же опять исчезает.	[7, с. 292–293]

Окончание таблицы

Название	Год	Состав	Рецепт	Источник
Чернила для официальных документов	Б. г.	Горячая вода Танин (23,4 г) Галловая кислота кристаллизованная (7,7 г) Железный купорос (30 г) Раствор гуммиарабика (10 г) Соляная кислота аптечная разведенная (10 г) или виннокаменная кислота (5 г) Карболовая кислота (1 г)	Танина 23,4 г, кристаллизованной галловой кислоты 7,7 г растворяют в достаточном количестве горячей воды, прибавляют раствор 10 г гуммиарабика, 10 г разведенной (аптечной) соляной кислоты и раствор 30 г химически чистого железного купороса. Затем добавляют воды до 1000 кб. стм. и 1 г карболовой кислоты. Взболтав все основательно, оставляют стоять в закупоренной склянке 3 суток и сливают без фильтрования с осадка, если таковой образуется. Приготовленные таким способом чернила дают вполне черный шрифт дня через три, но во время писания они очень бледны, поэтому к ним необходимо прибавлять какой-либо пигмент. Обыкновенно на литр чернил прибавляют раствор граммов 2–3 какой-либо растворимой в воде анилиновой краски: черной (нигрозина), зеленой («кислотной зел.»), синей («растворимой в воде») или красной (фуксин доля кислых растворов). Этого рода чернила окажутся вероятно лучше большей части продажных.	[8, с. 602]
«Хромитин» Рунге	Б. г.	Вода (1000 см³) Экстракт кампешевого дерева (20 г) Желтая хромокалиевая соль (0,1 г) Глицерин или патока	Воды 1000 куб. см, экстракта кампешевого дерева 20 г, желтой хромово-калиевой соли 0,1 г. Хромовую соль надо прибавлять в растворе, понемногу, и пробовать цвет; избыток ее производит осадок и порчу всей порции чернил. Нельзя также брать слишком густой раствор экстракта: получается студенистая масса. Цвет и прочность удовлетворительны, но чернила обыкновенно «дурно сходят с пера». Чтобы устранить этот недостаток, рекомендуют прибавлять очень немного сулемы, которая устраняет и плесень. Эти чернила не годятся для «копирования», для этого к ним надо прибавить от 1 до 2% глицерина или патоки, чтобы придать им гигроскопичность.	[8, с. 602]
Копировальные чернила по Бёттгеру	Б. г.	Вода (270 частей) Экстракт кампешевого дерева (64 части) Сода (16 частей) Глицерин (64 части) Средняя хромокалиевая соль (2 части) Гуммиарабик (16 частей)	Приготавливаются так: 64 части экстракта кампешевого дерева и 16 частей соды растворяют в 270 частях воды, прибавляют 64 части глицерина и 2 части средней хромово-калиевой соли, растворимой в малом количестве горячей воды, и затем 16 частей гуммиарабика. Чернила эти могут дать три копии при протирании рукой и затем еще две под прессом, но в сырую погоду могут легко размазываться и растекаться.	[8, с. 603]

Список источников

1. Келичхани Хамид-Реза. Иранская каллиграфия: знакомство с традицией/ пер. с перс. Б.В. Норик. Москва : ООО «Садра», 2019. 408 с. (Единство красоты: Ислам и изобразительное искусство).

2. Дрексель И. Илиотропион, то есть Обращение солнца, или Созерцание воли человеческой с волею Бо-

жескою / пер. с лат. [Иоанна Максимовича]. Москва : Университетская типография, у Н. Новикова, 1784. Ч. 1. 400 с. Ч. 2. 282 с.

3. Вишнякова Ю.И. Рисованные пометы и записи в книгах XVIII–XIX веков: мини-выставки в экспозиции Музея книги РГБ // Румянцевские чтения—2018 : Библиотеки и музеи как культурные и научные цен-

тры: историческая ретроспектива и взгляд в будущее : к 190-летию со времени основания Румянцевского музея : материалы Международной научно-практической конференции (24–25 апреля 2018) : [в 3 ч.]. Москва : Пашков дом, 2018. Ч. 1. С. 140–144.

4. Семеновкер Б.А. Средства письма. Чернила // Эволюция информационной деятельности до книгопечатания. Москва : Пашков дом, 2017. С. 153–166.
5. Петровский Д.И. Каллиграфическая история Руси и Западной Европы. Письмо ширококонечным пером. Санкт-Петербург : Химиздат, 2016. 704 с. (Зримый глагол).
6. Левшин В.А. Всеобщее и полное домоводство, в котором ясно, коротко и подробно показываются способы сохранять и приумножать всякого рода имущества, с показанием сил обыкновеннейших трав и домашней аптеки и проч. и проч. : с приложением нужных гравированных рисунков : состоящее в XII частях. Москва : Университетская типография, у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия, 1795. Ч. 1. XV, 206 с.
7. Рецепты для приготовления чернил // Иллюстрированный переплетчик. Практическое руководство переплетного, футлярного, портфельного, картонажного, конвертного и линовального мастерства, ручным и машинным способом / сост. К. Герцог, Ф. Пайлер, Р. Метц ; пер. с нем. М. Мунина. 2-е изд. Москва, 1899. С. 276–294.
8. Чернила // Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь : в 86 т. / изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. Санкт-Петербург : Тип. Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, 1903. Т. XXXVIII^А. С. 602–604.
9. [Чернила : раздел преискуранта] // Т.И. Гаген в Москве. Большая Лубянка, 3. Магазин письменных и канцелярских принадлежностей. Фабрика конторских книг, типография, цинкография, гравировальное заведение : [преискурант]. 2-е изд. Москва : Т.И. Гаген, 1895. С. 44–46.
10. Повременное издание о полезных изобретениях в искусствах, художествах и ремеслах, и важнейших предметах земледелия и торговли / изд. при Московской губернской гимназии. Москва : Университетская типография, 1807. № 4. 95 с.
11. Новой способ делать хорошие чернила // Магазин всех новых изобретений, открытий и исправлений для фабрикантов, мануфактуристов, художников, ремесленников и домоводцев... / изд. Х.Л. Зебасом... [в 3 т.]. Т. 1. С. 397–398. Санкт-Петербург : [б. и.], 1811.
12. Левшин В.А. Красочный фабрикант, или наставление для составления всякого рода красок, служащих для разной живописи, разного рода украшения и расписывания на масле и других веществах / собран и издан В. Левшиным. Москва : Университетская типография, 1824. 247, IV с.

Dark Ink in Recipes from Russian Publications of the 18th–19th Centuries

Yulia I. Vishnyakova

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia

ORCID 0000-0001-6209-7969

E-mail: ya.arioza@yandex.ru

Abstract. *The study of records, handwritten notes and images on books allows to reveal the history of book existence as part of the history of society, to consider the reading process as a process of interaction between the reader and the book, and to trace the spread of books among various social groups. One of the “main characters” of this process, without a doubt, is ink – a material without which the creation of notes and drawings on books, and just on paper, would have been impossible. Specialists have a good idea of the appearance of the 18th–19th centuries records made with characteristic brown ink, the quality of which their authors paid great attention to, and often made it themselves. Ink had appeared in the ancient world, and, throughout history, ink recipes have been invented, developed, improved and, most importantly, recorded and pub-*

lished, which allows modern researchers to study them on the basis of preserved practical “manuals” and “home economics”. This study examines in detail the various components that were used to prepare ink in the 18th–19th centuries, describes the process of its production, and provides ink recipes from Russian publications of the 18th–19th centuries. The article shows that the number of recipes was increasing from century to century, which indicates an endless search for a perfect composition. Each manufacturer would develop their own “branded” recipe.

Key words: fine art, book design, calligraphy, ink, ink recipes, handwritten notes, dye, materials for writing of the 18th–19th centuries, publications of the 18th–19th centuries, Heliotropium, V.A. Levshin.

Citation: Vishnyakova Yu.I. Dark Ink in Recipes from Russian Publications of the 18th–19th Centuries, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 5, pp. 478–490. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-478-490.

References

1. Kelichkhani Khamid-Reza. *Iranskaya kalligrafiya: znakomstvo s traditsiei* [Iranian Calligraphy: Acquaintance with the Tradition]. Moscow, ООО “Sadra” Publ., 2019. 408 p.
2. Drexel J. *Iliotropion, to est’ Obrashchenie solntsa, ili Sozertsanie voli chelovecheskoi s voleyu Bozheskoyu* [Heliotro-

- pium or “Conformity of the Human Will with the Divine Will”]. Moscow, Universitetskaya Tipografiya, u N. Novikova Publ., 1784, part 1, 400 p., part 2, 282 p.
3. Vishnyakova Yu.I. Hand-Drawn Notes and Records in the 18th–19th Centuries Books: Mini-Exhibitions at the Exposition of the RSL Book Museum, *Rumyantsevskie chteniya—2018: Biblioteki i muzei kak kul’turnye i nauchnye tsentry: istoricheskaya retrospektiva i vzglyad v budushchee: k 190-letiyu so vremeni osnovaniya Rumyantsevskogo muzeya: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (24–25 aprelya 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 Rumyantsev Museum: Proceedings of the International Scientific-Practical Conference (April 24–25, 2018)]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2018, part 1, pp. 140–144 (in Russ.).
4. Semenovker B.A. Means of Writing. Ink, *Evolutsiya informatsionnoi deyatel’nosti do knigopechataniya* [Information Activities Evolution before the Advent of Printing]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2017, pp. 153–166 (in Russ.).
5. Petrovsky D.I. *Kalligraficheskaya istoriya Rusi i Zapadnoi Evropy. Pis’mo shirokokonechnym perom* [The Calligraphic History of Russia and Western Europe. Writing with a Broad-Edged Pen]. St. Petersburg, Khimizdat Publ., 2016, 704 p.
6. Levshin V.A. *Vseobshchee i polnoe domovodstvo, v kotorom yasno, korotko i podrobno pokazyvayutsya sposoby sokhranyat’ i priumnozhat’ vsyakogo roda imushchestva, s pokazaniem sil obyknovennishikh trav i domashnei apteki i proch. i proch.: s prilozheniem nuzhnykh gravirovannykh risunkov: sostoyashchee v XII chastyakh* [General and Complete Home Economics, which Clearly, Briefly and in Detail Shows the Ways to Preserve and Multiply All Kinds of Possessions, with an Indication of the Powers of the Most Ordinary Herbs and Home Pharmacy, and So On and So Forth: With an Appendix of the Necessary Engraved Drawings: Consisting of 12 Parts]. Moscow, Universitetskaya Tipografiya, u Khr. Ridigera i Khr. Klaudiya Publ., 1795, part 1, XV, 206 p.
7. Herzog K., Payler F., Metz R. (comps.) Recipes for the Preparation of Ink, *Illyustrirovannyy perepletkh. Prakticheskoe rukovodstvo perepletnogo, futlyarnogo, portfel’nogo, kartonazhnogo, konvert’nogo i linoval’nogo masterstva, ruchnym i mashinnym sposobom* [Illustrated Bookbinder: A Practical Guide to Bookbinding, Case, Briefcase, Cardboard, Envelope Making, and Ruling, by Hand and Machine]. Moscow, 1899, pp. 276–294 (in Russ.).
8. Ink, *Brokgauz F.A. Entsiklopedicheskii slovar’: v 86 t.* [Brockhaus F.A. Encyclopedic Dictionary: in 86 volumes]. St. Petersburg, Akts. Obshch. Brokgauz-Efron Publ., 1903, vol. XXXVIII, pp. 602–604 (in Russ.).
9. Ink: price list section, *T.I. Gagen v Moskve. Bol’shaya Lubyanka, 3. Magazin pis’mennykh i kantselyarskikh prinaldzhnostei. Fabrika kontorskikh knig, tipografiya, tsinkografiya, graviroval’noe zavedenie* [T.I. Hagen in Moscow. Bolshaya Lubyanka, 3. Writing and Stationery Store. Office Book Factory, Printing House, Zincography, Engraving Establishment]. Moscow, T.I. Gagen Publ., 1895, pp. 44–46 (in Russ.).
10. *Povremennoe izdanie o poleznykh izobreteniyakh v iskusstvakh, khudozhestvakh i remeslakh, i vazhneishikh predmetakh zemledeliya i torgovli* [A Time-Based Publication on Useful Inventions in the Arts, Crafts, and the Most Important Subjects of Agriculture and Trade]. Moscow, Universitetskaya Publ., 1807, no. 4, 95 p.
11. A New Way to Make Good Ink, *Magazin vsekh novykh izobretenii, otkrytii i ispravlenii dlya fabrikantov, manufakturistov, khudozhnikov, remeslennikov i domovodtsev...* [A Shop of All New Inventions, Discoveries and Improvements for Industrialists, Manufacturers, Artists, Artisans, and Housekeepers...], vol. 1, pp. 397–398. St. Petersburg, 1811 (in Russ.).
12. Levshin V.A. *Krasochnyi fabrikant, ili nastavlenie dlya sostavleniya vsyakogo roda krasok, sluzhashchikh dlya raznoi zhivopisi, raznago roda ukrasheniya i raspisyvaniya na masle i drugikh veshchestvakh* [A Colorful Manufacturer, or a Manual for Composing All Kinds of Paints Used for Various Fine Arts, Various Kinds of Decoration and Painting on Oil and Other Substances]. Moscow, Universitetskaya Publ., 1824, 247, IV p.



УКАЗАТЕЛЬ ЖУРНАЛА «БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ» ЗА 70 ЛЕТ

В КОНЦЕ 2022 Г. ВЫЙДЕТ В СВЕТ УНИКАЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ
РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Журнал «Библиотековедение» :
указатель содержания (1952–2021) /
Российская гос. б-ка. Москва :
Пашков дом, 2022. 583 с.

Издание содержит хронологическую роспись всех номеров профессионального журнала (сборника), выходившего под заглавиями «Библиотеки СССР. Опыт работы» (1952–1966), «Библиотеки СССР» (1967–1972), «Советское библиотековедение» (1973–1992), «Библиотековедение» (1993–2021), а также систему вспомогательных указателей (именной, персоналий, библиотечно-информационных организаций, рецензируемых и библиотечно-информационных сериальных изданий). В качестве приложений даны списки главных (ответственных) редакторов, членов редакционной коллегии и редакционного совета издания за все годы, а также библиографический список «Библиотековедение» в зеркале профессиональной печати.

Представленная информация комплексно раскрывает развитие теории и практики отечественного библиотековедения за указанный хронологический период. Тема освещалась в специальной литературе кратко и фрагментарно (за исключением выхода систематического указателя за 1973–1982 гг.). Издание призвано восполнить существующие пробелы в изучении данного направления деятельности в области отечественного библиотековедения.

Издание адресовано исследователям и сотрудникам библиотечно-информационных учреждений различных типов и видов, научным и научно-педагогическим работникам в области библиотековедения и смежных научных дисциплин (библиографоведение, книговедение, информатика и др.), а также специалистам различных гуманитарных наук (история, культурология, социология и др.).

По вопросам приобретения:

*Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: sale.pashkov_dom@rsl.ru*

УДК 76.03(47+57)"16"
ББК 85.155(2=411.2)4
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-5-492-501

О.Р. ХРОМОВ

РУССКАЯ ГРАВЮРА XVII ВЕКА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ДМИТРИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА РОВИНСКОГО

Олег Ростиславович Хромов,
Московская духовная академия,
кафедра истории и теории церковного искусства,
профессор
Троице-Сергиева лавра, г. Сергиев Посад,
Московская обл., 141300, Россия

Российская академия художеств,
НИИ теории и истории изобразительного искусства,
ведущий научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

доктор искусствоведения,
академик Российской академии художеств
ORCID 0000-0002-7417-1756
E-mail: oleghrom@gmail.com

Реферат. Статья посвящена работам известного русского ученого-коллекционера, основателя отечественного гравюроведения Дмитрия Александровича Ровинского (1824–1895). В современной литературе ему посвящены специальные публикации, но преимущественно биографического характера. В настоящей статье исследуются методы по изучению ранней русской гравюры XVII века. Автором показаны направления и подходы к теме, обозначенные и разработанные Д.А. Ровинским. Исследуя

творчество ученого в контексте развития искусствоведческой науки XIX в. выявлены методологические и методические ошибки при атрибуции и определении иконографических источников русской гравюры XVII века. Показаны особенности работы Д.А. Ровинского с конкретными произведениями, обусловившие его выводы и наблюдения в оценке русской гравюры XVII в., некоторые из них сохраняют актуальность сегодня. Представлена специфика рассмотрения материала, связанная с общественно-политическими причинами, определявшими направление цензуры в отношении исследования сюжетов и иконографических вопросов ранней русской гравюры. В статье впервые показаны особенности изучения ранней русской гравюры XVII в. как самостоятельного явления, раскрыты истоки формирования современных направлений искусствоведческих (гравюроведческих) исследований, показаны процессы формирования наших представлений о начальном этапе развития искусства гравюры в России как особого вида искусства и явления художественной культуры.

Ключевые слова: гравюра, история русской гравюры, русская культура XVII века, историография, история изучения русской гравюры, история русского искусства, история книги, тиражная графика.
Для цитирования: Хромов О.Р. Русская гравюра XVII века в исследованиях Дмитрия Александровича

вича Ровинского // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 492–501. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-492-501.

Русская гравюра XVII в. в последние годы привлекает все более внимание исследователей. Этот процесс связан с установлением московской художественной школы, стилистических особенностей и манеры отдельных мастеров. Изучается гравюра и в контексте книжной культуры, искусства русской печатной и рукописной книги [1; 2], в связи с проблемами бытования и распространения гравюры [3; 4; 5; 6] и, конечно, в контексте европейской художественной культуры, поиска иконографических источников работ русских мастеров [7; 8; 9].

Во многом данные направления связаны с научным творчеством Д.А. Ровинского (1824–1895). Его концепция истории русской гравюры, ее систематизация и описание с атрибуциями и датировками, указанием иконографических источников на долгое время определила пути изучения этих произведений и постановку проблем исследования. Анализ взглядов и концепции Д.А. Ровинского представляется важным не только в историографическом отношении, но и методологическом, ибо именно здесь кроются многие выводы, открытия и ошибки современных исследователей русской гравюры XVII века.

Гравюра русских мастеров XVII в. занимала Д.А. Ровинского на протяжении всей жизни, но особое место в его творческой биографии ей было уделено в ходе создания трудов «Подробный словарь русских гравиров в XVI–XIX вв.» и «Русские народные картинки».

Надо заметить, что русские эстампы XVII в. в ранних состояниях — большая редкость, а поздние образцы после многочисленных правок порой давали представление лишь об иконографии произведений, совершенно утратив в ходе технологических манипуляций особенности манеры гравировки, а нередко и первоначальной техники. При этом на оттисках наиболее долго сохранялась своеобразность графики шрифтов, позволявшая иногда достаточно точно датировать образцы, утратившие монограммы и подписи гравиров. Д.А. Ровинский замечал некоторые особенности шрифтов, но, не имея достаточного сравнительного материала, часто ошибался, в основном, приписывая работы гравиров-серебряников мастерам первой четверти — половины XVIII века. При обращении к его «Русским народным картинкам» эта особенность датировок сегодня очевидна.

Причина в одном — Д.А. Ровинский не имел достаточного числа ранних оттисков, которые в наши

дни все чаще выявляют исследователи в рукописных собраниях библиотек.

Первые сведения и значительные материалы о русской гравюре XVII в. были почерпнуты Д.А. Ровинским в Олсуфьевском собрании. Это одна из первых значительных коллекций русской и западноевропейской гравюры в России. Она была обнаружена Д.А. Ровинским в 1850 г. в Петербурге. Вот, что писал он по этому поводу своему другу, историку И.Е. Забелину: «Как бы Вы думали, что я нашел здесь в собрании княгини Белосельской? 12 огромных томов, в которых собраны Олсуфьевым русские эстампы. Я описываю их по вечерам и кончу дня через два» [10, с. 10].

Это была часть обширной коллекции сенатора Адама Васильевича Олсуфьева (1721–1784) — тома с так называемыми «московскими картинками», которые Олсуфьев стал собирать в 1766 г. и особенно активно в 1770-х годах. В коллекцию А.В. Олсуфьева вошли все обнаруженные в то время гравюры, исполненные в Москве. Кроме того, по желанию сенатора, со всех деревянных и металлических досок самых разных состояний: спечатанных, изношенных и пр., находящихся в частных руках у торговцев картинками или владельцев мастерских, для собрания были специально сделаны отпечатки [11; 12; 13].

Среди всего этого богатства находилось значительное число гравюр XVII в. (правда, в поздних состояниях). На основе многих из них были сделаны описания для «Русских народных картинок» и «Словаря русских гравиров» и дана оценка художественного мастерства русских гравиров той эпохи.

Однако некоторые произведения гравиров-серебряников XVII в. не были узнаны Д.А. Ровинским в олсуфьевских томах и отнесены им к XVIII в., другие не только не были определены как работы мастеров XVII в., но в них не были признаны конкретные изображения, хорошо знакомые Д.А. Ровинскому архитектурные строения. В силу многочисленных правок гравированных досок в мастерских для получения новых тиражей известные памятники получили слишком обобщенный, малоузнаваемый вид и не были правильно определены ученым. Так, например, он перепутал (удивительно!) изображения Новодевичьего монастыря [4, с. 53–54] и Московского Кремля [14, т. III, № 1338], села Измайлово [15] и Свято-Троицкой Сергиевой лавры [14, т. III, № 1103].

Итак, в 1850-е гг. на основе Олсуфьевского собрания Д.А. Ровинский ознакомился с поздними оттисками гравиров-серебряников, при этом, заметим, что репертуар русской гравюры XVII в. был рассмотрен достаточно полно.

Д.А. Ровинский приобретал в свою коллекцию отдельные произведения московских граве-

ров, среди них «Синодик Леонтия Бунина», «Букварь Кариона Истомина» и др. Все эти частные пополнения его собрания не могли быть сравнимы с той удачей собирателя, которая ожидала его в 1870-х годах.

В это время Д.А. Ровинский переехал в Санкт-Петербург, получив повышение по службе, став сенатором Кассационного департамента Сената. Здесь Д.А. Ровинский познакомился с известным библиофилом и коллекционером, профессором математики и хранителем музея в Институте Корпуса инженеров путей сообщения Николаем Павловичем Дуровым (1834–1879) [12, с. 82–83; 15, с. 156–157; 16]. Их первая встреча состоялась 5 января 1871 года. В этот день Д.А. Ровинский рассматривал коллекцию портретов Н.П. Дурова. В последующие встречи перед Д.А. Ровинским предстал знаменитый Сийский иконописный подлинник Сийского архимандрита Никодима (Василия Мамонтова) [17; 18; 19, с. 89–90]. В первоначальном виде он содержал гравюры московских и европейских мастеров, ныне в его составе сохранились лишь европейские гравюры. Из русских гравюр в подлинник входили знаменитые офорты Симона Ушакова «Семь смертных грехов» (1665 г.) и «Отечество» (1666 г.), работы Афанасия Трухменского (Зверева), гравюры Василия Андреева, Леонтия Бунина — всех тех первых русских гравюров, сведения о которых были так скудны, а перечни работ — неполны в ранних трудах ученого-коллекционера. Д.А. Ровинский прекрасно осознавал, что перед ним не поздние оттиски, подобные листам Олсуфьевского собрания, а целая коллекция, составленная современником и собратом по цеху московских мастеров XVII в. — иконописцем и книгописцем Василием Мамонтовым, позднее архимандритом Антониево-Сийского монастыря, автором и составителем Сийского иконописного подлинника.

Решение Д.А. Ровинским было принято достаточно быстро, и 1 марта 1872 г. он сделал Н.П. Дурову предложение о покупке русских гравюр из Сийского иконописного подлинника. Сделка состоялась. Несмотря на то что ценнейший источник по истории русского иконописания потерял свой первоначальный облик (о его реконструкции будет впоследствии написана не одна исследовательская работа), коллекция Д.А. Ровинского пополнилась прижизненными оттисками всех московских мастеров XVII века. Некоторые из этих работ по сей день являются униками.

Сегодня эти листы хранятся в собрании русской гравюры в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в коллекции Д.А. Ровинского. На оборотах и лицевых сторонах гравюр имеются пометы коричневыми чернилами, оставленные рукой Василия Мамонтова, его

автографы, номера тетрадей и листов, которые гравюры занимали в составе Сийского иконописного подлинника [20]¹.

С этим счастливым приобретением собрание ранней русской гравюры (XVI–XVII вв.) Д.А. Ровинского получило качественно новый вид. В коллекции теперь были не только поздние печатанные или сильно правленные оттиски, например, «Синодика Леонтия Бунина», но и прекрасные ранние образцы. В этом смысле собранный Д.А. Ровинским материал давал полное представление о манере, технике, стилистике московской гравюры XVII века.

Относительно полноты репертуара собрания можно сказать, что оно также оказалось достаточно репрезентативным. В нем нашли место практически все тематические направления, в которых применялось граверное мастерство в Москве XVII века. Материалы собрания Д.А. Ровинского позволяют делать выводы о художественной ориентации, выборе оригиналов для своих работ гравюров-серебряников. Все это, несмотря на отсутствие полноты репертуара, дает возможность всесторонне изучать раннюю русскую гравюру по коллекции Д.А. Ровинского [23; 24, с. 93–103; 25].

Итак, коллекционерская удача позволила Д.А. Ровинскому собрать прекрасный материал, что для его дальнейших изысканий было крайне важно, поскольку эпоха Ровинского — это эпоха коллекционеров-исследователей, для которых основой для изучения предмета, в первую очередь, служило собственное собрание. Для некоторых представителей того времени исследования заканчивались исключительно на собственных предметах.

Д.А. Ровинский принадлежал к другому направлению — ученых-систематизаторов, стремившихся охватить материал максимально полно. К его достоинствам надо отнести и стремление сделать свои труды, каталоги на уровне, который соответствовал бы передовым направлениям эпохи. Впрочем, описывая гравюры, Д.А. Ровинский нередко путал техники, а сами описания далеко не всегда выдерживали схемы, не имели строгой в современном понимании унификации, хотя для того времени их можно признать образцовыми.

Нужно заметить, что в своих описаниях Д.А. Ровинский первым среди исследователей сделал попытку определить состояние оттисков, показать общую схему их истории и изменений. Классическим с точки зрения методики Д.А. Ровинского можно считать его исследование издательской истории «Синодика Леонтия Бунина». На основании выяв-

¹ Пометы Василия Мамонтова можно видеть и в изданиях картинок из его коллекции, см., например, воспроизведение листов серии Афанасия Трухменского «Времена года». На листе «Весна» в правом верхнем углу литера «м» (40) — номер страницы; на листе «Осень» — «ли(с)Н» — лист 50 [21, вып. XII, № 455, 458; 22, с. 378, 380].

ленных в различных хранениях (частных коллекциях и государственных) экземпляров он определяет семь последовательных изданий и указывает их отличия в изображениях или текстах, возникшие в процессе использования гравированных досок, то есть выясняет те внешние признаки, по которым различаются состояния в современном гравюроведении. Несмотря на то что подход ученого вполне соответствовал современным научным требованиям, сегодня его описания «Синодика Леонтия Бунина» представляют уже историографический факт. Современные исследователи, имея как Д.А. Ровинский не десяток, а несколько сотен экземпляров, по-иному увидели историю этого гравированного цикла [14, т. III, № 799; 26, с. 155; 27; 28]. Однако подход к исследованию гравированных изданий, показанный Д.А. Ровинским, по-прежнему остается актуальным.

Мы говорили о том, что Д.А. Ровинский стремился к максимальному охвату материала, и это видно из его трудов, переписки с друзьями. Практически весь свой досуг он посвящал поискам, исследованиям русской гравюры. Достаточно посмотреть списки частных коллекций, с которыми ученый смог ознакомиться, чтобы понять его искреннее стремление к полноте своих трудов. Государственные собрания также были охвачены Д.А. Ровинским.

Собственную коллекцию он также стремился сделать максимально тематически полной. Сегодня русскую часть его собрания, пожалуй, можно назвать самой крупной в истории России.

Коллекционерская и научная деятельности Д.А. Ровинского были неразделимы. Коллекционер в нем определял ученого, методику, подход к материалу, то огромное стремление к его систематизации и каталогизации. В этом смысле в лице Д.А. Ровинского и его современников мы видим то коллекционерское сообщество, которое закладывало основу современного русского гравюроведения и которое, подобно европейским коллекционерам-систематизаторам, составило закономерный этап в развитии науки. Среди них можно назвать Е.Н. Тевяшова (1846–1914), Н.Н. Орлова (1870–1918), Н.А. Обольянинова (1868–1916), В.Я. Адаюкова (1863–1932).

Главный метод Д.А. Ровинского, как и многих его современников, был историко-библиографический (термин П.Н. Беркова), только пользуясь им возможно было создать из хаотичного материала комментированные каталоги. Однако и здесь труды Д.А. Ровинского по методологии значительно шире. Ученый не обошел вниманием художественные вопросы, связанные с выяснением не только манеры гравирования, но и мысли мастера, определения художественных особенностей эпох, тех вопросов, которые ныне находятся в поле зрения искусствоведов. Интересовала его и литературная сторона

гравюры, преимущественно народной, обращался он и к вопросам бытования гравюры. Все сказанное не позволяет относить труды Д.А. Ровинского исключительно к историко-библиографической школе, в них виден широкий, комплексный подход, позволяющий наблюдать гравировальное искусство и его плоды в истории русской жизни.

Заметим, что современники считали Д.А. Ровинского не только специалистом по гравюре, но и историком народной жизни. В важности для выяснения истории народного обихода заключалось, например, главное значение «Русских народных картинок», по мнению И.Е. Забелина [29, с. 433].

Именно такой подход определил широту его сочинений, их направление. Все труды Д.А. Ровинского — единое большое повествование о России: в «Русских народных картинках» на примере преимущественно народной гравюры и близкой к ней массовой картинки, в «Материалах для русской иконографии» на том, что не вписывалось в народные картинки, и иностранной гравюре — росси́ке, — это взгляд со стороны, из Европы. «Словарь портретов» — галерея россиян в различные эпохи, реальные и карикатурные, русские и иностранные портреты (также взгляд с разных сторон), наконец «Словарь русских граверов» — дань всем тем, кто создал эти галереи, позволяющие нам видеть прошлое России. В этом состояла жизненная позиция Д.А. Ровинского, гражданский смысл его собирательской деятельности и научного творчества. Об этом он пишет друзьям В.В. Стасову, А.Е. Викторову, И.Е. Забелину и др. Одновременно, по его собственным словам, гравюра доставляла коллекционеру невообразимое эстетическое удовольствие.

С этих позиций становятся понятными взгляды Д.А. Ровинского на русскую гравюру XVII века. Для него она, с одной стороны, начало, колыбель русского гравирования и потому важная эпоха зарождения национального искусства гравюры, с другой — сложных, противоречивых чувств. В предисловии к «Словарю портретов» он писал: «Не спору, что западные гравюры, по красоте своей, могут доставить любителю более высокое художественное наслаждение; но ведь цель собирания русских листов совсем другая: в них важно не художественное достоинство, а то, что они раскрывают перед нами, так сказать, вчерашний день русской жизни, и в этом отношении для каждого Русского представляют насущный и кровный исторический интерес» [30, с. III–IV]. С этой позиции оценка русской гравюры XVII в. была очевидной. В отношении искусства гравирования русская гравюра XVI–XVII вв. на дереве, например, «не сделала видимых успехов» [31, т. I, стб. 40]. Даже ныне высоко оцениваемое с точки зрения художественной образности, народной эстетики прошлого ксилографическая книга «Библия Василия Кореня» (1692–1696 гг.)

представляла для Ровинского только исторический интерес. В художественном отношении, по его мнению, издание не имело никакой ценности, а резец Кореня лишь обезобразил «изящные западные мотивы» [31, т. I, стб. 26]. Такова эстетическая оценка ученым-коллекционером русских ксилографий XVII века.

Любопытна в этом отношении характеристика Д.А. Ровинским работ гравера по меди Леонтия Бунина. В словарной статье он обобщенно описывает его произведения следующим образом: «рисованы и резаны плохо, а тени в них положены короткими черточками» [31, т. I, стб. 118]. В предисловии к «Словарю русских гравюров», напротив, пишет: «Букварь Кариона Истомина», гравированный Леонтием Буниным, «одно из самых замечательных изданий граверного искусства» [31, т. I, стб. 58]. Это противоречие легко объяснимо: для историка народного быта первый иллюстрированный русский букварь, исполненный в технике гравюры, действительно «одно из самых замечательных изданий», но с художественной точки зрения, собственно искусства гравирования, Букварь не отличается большим изяществом рисунка и резца, и тени в его гравюрах действительно «положены короткими черточками».

Такой оценки (с точки зрения мастерства) были удостоены далеко не все русские гравюры XVII века. О работах Василия Андреева Д.А. Ровинский писал: «Гравировал чрезвычайно тонким и блестящим резцом» [31, т. I, стб. 16]. Афанасий Трухменский был удостоен им наивысшей похвалы: «Искуснейший из всех гравюров на меди XVII в. Его гравюры очень изрядно рисованы и чрезвычайно тщательно окончены» [31, т. II, стб. 1022].

Действительно, работы Афанасия Трухменского всегда высоко оценивались историками. Академик гравирования В.В. Матэ ставил его, например, в один ряд с крупнейшими мастерами Европы, замечая, что по точности гравировки Трухменский мало кем мог быть превзойден [32].

В.В. Матэ говорил о великолепной технике Афанасия Трухменского, не затрагивая вопросов художественной образности его произведений. Похожий подход в оценке гравюры мы наблюдаем и у Д.А. Ровинского.

Эстетическая концепция Д.А. Ровинского основана на понимании искусства гравирования как мастерства гравера, умение исполнять изящно и тонко линию и получить ее четкий, ясный, «изящный», «серебристый» отпечаток — только при этих качествах гравюра может быть «изящной». Отсюда и типичные для ученого оценки, например, «с хорошего немецкого рисунка, но резанные грубыми, толстыми чертами и не искусною рукою» (о гравюрах Франциска Скорины) [31, т. I, стб. 10].

«Грубая работа» и «изящная работа», «неискусная рука» и «тонкий и блестящий резец» — вот ос-

новные оценочные категории, к которым обращался Д.А. Ровинский и которые составляли суть его эстетической концепции искусства гравюры.

Заметим, что в подобных оценках он не был исключением. Те же принципы показывал в своих работах В.В. Стасов, не чужды им были и Ф.И. Буслаев, И.Е. Забелин и многие другие современники. В какой-то степени концепция Д.А. Ровинского с двойственной оценкой гравюры с точки зрения содержания, ее места в истории народной жизни и с художественной точки зрения исключительно мастерства исполнения типична для эпохи.

Отметим, что подобный подход был присущ и многим последующим историкам и мастерам гравюры XIX—XX веков. По сути он был главенствующим до появления понимания значения разного уровня культур в цивилизации (народа и просвещенного общества, наивного и профессионального искусства и т. п.), когда исследователи научились видеть эстетическую самоценность каждого художественного явления, но этого человечество достигло только в XX веке.

Итак, Д.А. Ровинский в оценке русской гравюры XVII в. оставался типичным представителем художественной критики и науки его эпохи. Во многом с общепринятых позиций он подходил и к пониманию значения русской гравюры XVII в. в мировом художественном процессе. Однако здесь есть свои особенности, оригинальные и точные оценки, которые представляют особый интерес.

Если мы обратимся к предшественникам Д.А. Ровинского, то увидим среди них почтенного профессора И.М. Снегирева, автора многочисленных трудов о русских древностях и первых исследований о русских народных картинках или лубке (именно ему принадлежит авторство термина «лубок»). В начале его труды воспринимались с недоверием, затем с восторгом, последняя книга 1861 г. «Лубочные картинки в московском мире» — с серьезной критикой. Одно из главных замечаний критики было отсутствие сравнения русских народных картинок с европейскими [33]. На сопоставлении с европейским искусством русского (определения, таким образом, места русского в общеевропейском) настаивал В.В. Стасов. Ф.И. Буслаев видел в искусстве России одно из общеевропейских течений, что требовало также сравнительных исследований.

Взгляд Д.А. Ровинского был в этом вопросе достаточно определенным. Гравирование на Руси появилось тогда, когда в Европе оно уже достигло своего расцвета. Русские мастера не могли развиваться в стороне от европейского гравирования и испытывали естественное западноевропейское художественное влияние. С этой точки зрения Д.А. Ровинский рассматривал развитие русского гравирования как одно из направлений общеевропейского искусства. При этом он не исключал самобытность рус-

ской гравюры, которое он в большей степени видел в московской ксилографии XVI–XVII вв., сохранившей формы древнерусского искусства по сравнению с львовско-киевской школой, отличавшейся большей подражательностью западноевропейскому искусству.

Рассматривая произведения московских гравюров-серебряников, Д.А. Ровинский справедливо видел в них заимствование и прямое копирование западноевропейских образцов. Например, говоря об офорте Симона Ушакова «Семь смертных грехов», он писал «рисунки ... очевидно заимствовались с иностранного образца» [31, т. I, стб. 54]. В целом оценивая иконографические источники гравюр Афанасия Трухменского и Василия Андреева, он пишет: «Большинство досок копированы с иностранных образцов, но некоторые доски, как например Алексей митрополит Московский, Николай Чудотворец, царь Давид — Трухменского, и праздники Андреева, представляют образцы чисто русского искусства; очень замечателен лист сошного письма Андреева, награвированный микроскопическим шрифтом, — единственный образец такой мелкой работы в русском художестве» [31, т. I, стб. 58–59]².

Интересны наблюдения Д.А. Ровинского за манерой гравирования Афанасия Трухменского и Василия Андреева. По его мнению, она близка манере нидерландских гравюров династии Саделеров (Заделеров). Именно этих двух мастеров по великолепной технике выделял Д.А. Ровинский из других гравюров-серебряников. В Симоне Ушакове он видел опытного и хорошего рисовальщика, а Леонтия Бунина находил не совсем профессиональным мастером. В целом его взгляд на московскую гравюру на меди XVII в. как близкую, связанную с голландской школой, и сегодня не вызывает возражений и требует лишь некоторых уточнений.

Таковы взгляды Д.А. Ровинского на московскую гравюру XVII в. с точки зрения ее техники, манеры гравирования, наконец, стилистики.

По-иному обстояло дело с изучением содержания, иконографии московской гравюры XVII века. Эти, казалось бы, сегодня академические для исследования темы в эпоху Д.А. Ровинского были во многом закрыты. В 1860-е гг. Ф.И. Буслаевым написана монография, посвященная русским народным картинкам. Монографию предполагалось публиковать частями, в виде очерков (статей) в журнале «Отечественные записки». Первая часть вышла

в 1861 г. [34]. Однако полный текст издать не удалось. Глава под названием «Примесь католических направлений к византийскому в русских народных книгах и гравюрах XVII века» была категорически запрещена духовной цензурой и несмотря на многие усилия церковных (митрополита Макария Булгакова) и светских властей к печати допущена не была. Однако, несмотря на все сложности, Д.А. Ровинскому в «Русских народных картинках» удалось опубликовать небольшой фрагмент из статьи Ф.И. Буслаева [14, т. V, с. 195–198; 35].

Некоторые цензурные проблемы, но иного характера, возникали и у Д.А. Ровинского при подготовке к изданию «Русских народных картинок» [36, с. 16].

Обращение к изучению западноевропейских, католических или протестантских влияний в русском церковном искусстве в ту эпоху не приветствовалось духовными властями, и работы, посвященные этой тематике, нередко запрещались к изданию, поэтому отразить в печати подобные проблемы было крайне сложно, впрочем, в 1880-е гг. духовная цензура несколько смягчилась.

Несмотря на эти обстоятельства, значительное место в своих трудах Д.А. Ровинский уделял выяснению конкретных фактов влияния западноевропейского искусства на русскую гравюру XVII в., преимущественно духовную по содержанию.

В своих поисках Д.А. Ровинский, по сути, решал те же вопросы, что и современные искусствоведы, а именно выяснял происхождение сюжетов, искал иконографические источники произведений. Однако, в отличие от современных исследователей, стремящихся к указанию конкретного образца или издания, Д.А. Ровинский нередко ограничивался указанием автора сюжета, композиции, идеи иконографии, то есть указывал не конкретный иконографический источник, а его общий прототип. Так, например, в основе иконографии Апокалипсиса Василия Кореня (1696 г.) он видел Апокалипсис Альбрехта Дюрера, который можно рассматривать лишь как далекий протограф оригинала [31, т. I, стб. 26].

В других случаях Д.А. Ровинский был удивительно точен в определении иконографических источников, например, для серии гравюр Леонтия Бунина «Двенадцать апостолов» он совершенно справедливо указал гравюры Библии Пискатора, то же можно сказать, например, о 22-листовой серии «Страсти Христовы» Леонтия Бунина [14, т. III, № 1327, 861].

Иногда Д.А. Ровинский дает крайне общую информацию об иконографии, например, «скопированы с немецкого образца», «с голландского оригинала» [31, т. I, стб. 54; 14, т. III, с. 470 и др.]. В ряде описаний информация просто отсутствует, хотя перед нами произведение явно заимствованное с европейских оригиналов [14, т. III, № 746, 932 и др.].

² Имеются в виду следующие картинки (следуют в порядке упоминаний в цитате) [14, т. III, № 1355, № 1564; 31, т. II, стб. 1024, № 15 (по рисунку Симона Ушакова)]. Какие именно «Праздники» работы Василия Андреева имеет в виду Д.А. Ровинский, не ясно, возможно здесь подразумеваются рамки с изображениями праздников в медальонах заставок (?) см. [31, т. I, стб. 23; 14, т. III, № 1041, т. II, № 655 (Лист сошного письма)].

Такая внешняя непоследовательность есть ни что иное, как свидетельство уровня развития науки. Несмотря на поистине энциклопедическую эрудицию Д.А. Ровинскому оставались неизвестны многие источники, которые сегодня находятся в распоряжении исследователей. Однако при всей неполноте ученый обозначил правильный путь изучения русской гравюры XVII в., которым и следуют современные исследователи.

Подводя итог, можно сказать, что изучение русской гравюры XVII в. в контексте европейского искусства было обозначено Д.А. Ровинским в плане стилистических и технических (в смысле манеры гравирования) заимствований и на иконографическом уровне. Оба эти направления по сей день остаются актуальными, ибо в них состоит решение вопроса школы и места русской гравюры XVII в. в общеевропейском художественном процессе.

Вопросы содержания, смысла в меньшей степени были обозначены в работах Д.А. Ровинского в силу объективных общественно-политических причин, связанных с условиями духовной цензуры. Изучение сюжетов русской гравюры XVII в. в плане конфессиональных влияний, адаптации, переосмысления католических и протестантских сюжетов, символики, а также других подобных вопросов составляет одно из перспективных направлений изучения русско-европейских художественных связей.

Список источников

1. Хромов О.Р. Русская лубочная книга XVII–XIX веков. Москва : Памятники исторической мысли, 1998. 219 с.
2. Белоброва О.А. Гравированные «Страсти Христовы», с виршами, в рукописных сборниках XVIII в. из Древлехранилища Пушкинского Дома // Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков. Москва : Индрик, 2005. С. 396–405.
3. Мишина Е.А. Русская гравюра на дереве XVII–XVIII вв. Санкт-Петербург : АРС : Дмитрий Буланин, [1998]. 182 с.
4. Ермакова М.Е., Хромов О.Р. Русская гравюра на меди второй половины XVII — первой трети XVIII века (Москва, Санкт-Петербург) : описание коллекции Отдела изоизданий. Москва : Индрик, 2004. 56 с.
5. Лукьянова Е.В. Атрибуция гравированных украшений в изданиях Московского Печатного двора 1679–1680 гг. // Патриарх Никон и его время : сборник научных трудов. Москва : ГИМ, 2004. С. 205–217.
6. Хромов О.Р. Искусство гравирования в творчестве Симона Ушакова // Симон Ушаков — царский изограф. Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 398–401.
7. Гамлицкий А.В. Лицевые «Страсти» Леонтия Бунина. К вопросу о западноевропейских иконографических источниках русского искусства конца XVII–XVIII века // Филевские чтения : сборник статей. Москва, 2003. Вып. X. С. 150–161.
8. Хромов О.Р. Русская орнаментальная гравюра второй половины XVII века и западноевропейская орнаментика // Симон Ушаков и мастера Оружейной палаты. Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2019. С. 109–122.
9. Хромов О.Р. Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI–XIX веков : каталог коллекции и Отдела письменных источников Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Москва : Арт-Родник, 2013. 438 с.
10. Забелин И.Е. Воспоминание о Д.А. Ровинском // Публичное собрание Императорской Академии наук в память ее почетного члена Дмитрия Александровича Ровинского 10-го декабря 1895 года. Санкт-Петербург, 1896. С. 3–16.
11. Степанов В.П. Олсуфьев Адам Васильевич // Словарь русских писателей XVIII в. Санкт-Петербург : Наука, 1999. Т. 2. С. 383–387.
12. Власова О.В., Балашова Е.Л. Владельческие знаки на гравюрах и литографиях : На материале отдела гравюры Государственного Русского музея. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2003. 148 с.
13. Шаманькова А.И. Гравюры духовного содержания в собрании А.В. Олсуфьева: Обзор коллекции // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура : сборник статей и публикаций. Санкт-Петербург : Издательство Российской национальной библиотеки, 2009. Вып. 4. С. 28–57.
14. Ровинский Д.А. Русские народные картинки : [в 5 т.]. Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1881.
15. Хромов О.Р. Гравюра Леонтия Бунина с видами Москвы и подмосковных дворцовых сел // Коломенское: материалы и исследования. Москва : МГОМЗ, 2007. Вып. 10. С. 150–158.
16. Василевская М. Дуров Николай Павлович // Русский биографический словарь. Санкт-Петербург : Общественная польза, 1905. Т. Дабелов — Дядьковский. С. 726–727.
17. Покровский Н.В. Сийский иконописный подлинник. Вып. 1–4. Санкт-Петербург, 1894–1897.
18. Никодим (Василий Мамонтов...) // Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И.А. Кочетков. Москва : Индрик, 2003. С. 449–451.
19. Кольцова Т.М. Северные иконописцы : Опыт библиографического словаря. Архангельск : Северо-Западное книжное издательство, 1998. 191 с.
20. Хромов О.Р. Новые материалы о Сийском иконописном подлиннике // Ростовский Архиерейский дом и русская художественная культура второй половины XVII века. Ростов, 2006. С. 280–287.
21. Ровинский Д.А. Материалы для русской иконографии. Санкт-Петербург : Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1884–1891. Вып. I–XII.

22. Goltz Hermamm. Alles von Zarin und Teufel. Europäische Rußlandbilder aus vier Jahrhunderten. Die gesamten Rovinskij-Materialien für eine Russische Ikonographie. Köln : Dumont, [2006]. Vol. I–II. 642 p.
23. Сакович А.Г. Дмитрий Александрович Ровинский и его коллекция народной картинки // Мир народной картинки. Москва : Прогресс-Традиция, 1999. С. 36–58.
24. Адарюков В.Я. Дмитрий Александрович Ровинский // Венок Ровинскому. Москва : Пинакотека, 2003. С. 10–181.
25. Павлова Г.В. Ровинский — коллекционер, иконограф, историк искусства // Венок Ровинскому. Москва : Пинакотека, 2003. С. 181–233.
26. Клепиков С.А. Русские гравированные книги XVII–XVIII веков // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1964. Сб. 9. С. 141–177.
27. Ходько Ю.М. Гравированный Синодик Леонтия Бунина в собраниях Петербурга // Филевские чтения : тезисы докладов. Москва, 1995. С. 107–108.
28. Хромов О.Р. Цельногравированный Синодик в русском обиходе XVIII–XIX веков // Православие и народная культура. Москва : Институт этнологии и антропологии, 1996. Кн. 6. С. 23–59.
29. Забелин И.Е. «Русские народные картинки» Д.А. Ровинского [Рецензия] // Исторический вестник. 1881. № 10. С. 423–433.
30. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1886–1889. Т. I–IV.
31. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных XVI–XIX вв. Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1895. Т. I–II.
32. Матэ В.В. Гравюра и ее самостоятельное значение // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Петроград, 1915. Т. 3. С. 32–34.
33. Хромов О.Р. Иван Михайлович Снегирев — исследователь лубка // Букинистическая торговля и история книги. Москва : МПИ, 1990. Вып. 2. С. 78–95.
34. Буслаев Ф.И. О русских народных книгах и лубочных изданиях // Отечественные записки. 1861. № 9. С. 1–68.
35. Хромов О.Р. Д.А. Ровинский и Ф.И. Буслаев — исследователи лубка // Букинистическая торговля и история книги. Москва : Мир книги, 1994. Вып. 3. С. 105–123.
36. Хромов О.Р. Дмитрий Александрович Ровинский и его «Русские народные картинки». Москва : Терра. Книжный клуб «Monplaisir», 2003. 24 с.

Russian Engraving of the 17th Century in the Studies of Dmitry Rovinsky

Oleg R. Khromov

Moscow Theological Academy, Trinity Lavra of St. Sergius, Sergiev Posad, Moscow Region, 141300, Russia
Russian Academy of Arts, 21, Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID 0000-0002-7417-1756
E-mail: olegkhrom@gmail.com

Abstract. *The article is devoted to the works of Dmitry Aleksandrovich Rovinsky (1824–1895), a famous Russian scientist and collector, the founder of Russian engraving studies. There are special articles devoted to him in modern literature, but mostly of a biographical nature. This article explores his methods for studying early Russian engraving of the 17th century. The author shows the directions and approaches to the topic identified and developed by D.A. Rovinsky. Exploring the scientist's work in the context of the development of art criticism of the 19th century, the article reveals methodological errors in the attribution and identification of iconographic sources of Russian engraving of the 17th century. The article shows the features of D.A. Rovinsky's approach to specific works, which determined his conclusions and observations in the assessment of Russian engraving of the 17th century, some of them remain relevant today. There are demonstrated the material research characteristics associated with socio-political reasons that determined the direction of censorship in relation to the study of plots and iconographic issues of early Russian engraving. The article shows for the first time the features of studying early Russian engraving of the 17th century as an independent phenomenon, reveals the origins of the formation of modern trends in art criticism (engraving) research, and demonstrates the processes of formation of our ideas about the initial stage of the development of the art of engraving in Russia as a special kind of art and a phenomenon of artistic culture.*

sions and observations in the assessment of Russian engraving of the 17th century, some of them remain relevant today. There are demonstrated the material research characteristics associated with socio-political reasons that determined the direction of censorship in relation to the study of plots and iconographic issues of early Russian engraving. The article shows for the first time the features of studying early Russian engraving of the 17th century as an independent phenomenon, reveals the origins of the formation of modern trends in art criticism (engraving) research, and demonstrates the processes of formation of our ideas about the initial stage of the development of the art of engraving in Russia as a special kind of art and a phenomenon of artistic culture.

Key words: engraving, history of Russian engraving, Russian culture of the 17th century, historiography, history of studying Russian engraving, history of Russian art, history of books, circulation graphics.

Citation: Khromov O.R. Russian Engraving of the 17th Century in the Studies of Dmitry Rovinsky, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 5, pp. 492–501. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-492-501.

References

1. Khromov O.R. *Russkaya lubochnaya kniga XVII–XIX vekov* [Russian Popular Print Book of the 17th – 19th Centuries]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 1998, 219 p.

2. Belobrova O.A. Engraved “The Passion of Christ”, with Verses, in Manuscript Collections of the 18th Century from the Ancient Repository of the Pushkin House, *Ocherki russkoi khudozhestvennoi kul'tury XVI–XX vekov* [Essays on Russian Artistic Culture of the 16th–20th Centuries]. Moscow, Indrik Publ., 2005, pp. 396–405 (in Russ.).
3. Mishina E.A. *Russkaya gravюра na dereve XVII–XVIII vv.* [Russian Engraving of the 17th–18th Centuries]. St. Petersburg, ARS Publ., Dmitrii Bulanin Publ., 182 p.
4. Ermakova M.E., Khromov O.R. *Russkaya gravюра na medi vtoroi poloviny XVII – pervoi treti XVIII veka (Moskva, Sankt-Peterburg): opisanie kolleksii Otdela izoizdani* [Russian Copper Engraving of the Second Half of the 17th – First Third of the 18th Century (Moscow, St. Petersburg): Description of the Collection of the Graphics Department]. Moscow, Indrik Publ., 2004, 56 p.
5. Lukyanova E.V. Attribution of Engraved Jewelry in the Publications of the Moscow Print Yard of 1679–1680, *Patriarkh Nikon i ego vremya: sbornik nauchnykh trudov* [Patriarch Nikon and his Time: collected scientific papers]. Moscow, GIM Publ., 2004, pp. 205–217 (in Russ.).
6. Khromov O.R. The Art of Engraving in Simon Ushakov's Works, *Simon Ushakov – tsarskii izograf* [Simon Ushakov – a Royal Graphic Artist]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya Publ., 2015, pp. 398–401 (in Russ.).
7. Gamlitsky A.V. The Illustrated “Passions” of Leonty Bunin. On the Western European Iconographic Sources of Russian Art of the Late 17th–18th Century, *Filievskie chteniya: sbornik statei* [Fili Readings: collected articles]. Moscow, 2003, issue X, pp. 150–161 (in Russ.).
8. Khromov O.R. Russian Ornamental Engraving of the Second Half of the 17th Century and Western European Ornamentation, *Simon Ushakov i mastera Oruzheinoi palaty* [Simon Ushakov and the Masters of the Armory]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya Publ., 2019, pp. 109–122 (in Russ.).
9. Khromov O.R. *Tsel'nogravirovannaya kniga i gravюра v russkikh rukopisyakh XVI–XIX vekov: katalog kolleksii i Otdela pis'mennykh istochnikov Yaroslavskogo gosudarstvennogo istoriko-arkhitekturnogo i khudozhestvennogo muzeya-zapovednika* [Whole-Engraved Book and Engraving in Russian Manuscripts of the 16th–19th Centuries: Catalog of the Collection and Department of Written Sources of the Yaroslavl State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve]. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2013, 438 p.
10. Zabelin I.E. A Memory of D.A. Rovinsky, *Publichnoe sobranie Imperatorskoi Akademii nauk v pamyat' ee pochetnogo chlena Dmitriya Aleksandrovicha Rovinskogo 10-go dekabrya 1895 goda* [Public Meeting of the Imperial Academy of Sciences in Memory of its Honorary Member Dmitry Aleksandrovich Rovinsky on December 10, 1895]. St. Petersburg, 1896, pp. 3–16 (in Russ.).
11. Stepanov V.P. Olsufyev Adam Vasilyevich, *Slovar' russkikh pisatelei XVIII v.* [Dictionary of Russian Writers of the 18th Century]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, vol. 2, pp. 383–387 (in Russ.).
12. Vlasova O.V., Balashova E.L. *Vladel'cheskie znaki na gravyurakh i litografiyakh: Na materiale otdela gravyury Gosudarstvennogo Russkogo muzeya* [Ownership Marks on Engravings and Lithographs: Based on the Material of the Engraving Department of the State Russian Museum]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003, 148 p.
13. Shamankova A.I. Engravings of Spiritual Content in A.V. Olsufyev's Collection: A Review of the Collection, *Rossiiskaya natsional'naya biblioteka i otechestvennaya khudozhestvennaya kul'tura: sbornik statei i publikatsii* [The National Library of Russia and Russian Art Culture: collected articles and publications]. St. Petersburg, Rossiiskoi Natsional'noi Biblioteki Publ., 2009, issue 4, pp. 28–57 (in Russ.).
14. Rovinsky D.A. *Russkie narodnye kartinki* [Russian Folk Pictures]. St. Petersburg, Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1881.
15. Khromov O.R. An Engraving by Leonty Bunin with Views of Moscow and Palace Villages near Moscow, *Kolomenskoe: materialy i issledovaniya* [Kolomenskoye: Materials and Research]. Moscow, MGOMZ Publ., 2007, issue 10, pp. 150–158 (in Russ.).
16. Vasilevskaya M. Durov Nikolay Pavlovich, *Russkii biograficheskii slovar'* [Russian Biographical Dictionary]. St. Petersburg, Obshchestvennaya Pol'za Publ., 1905, vol. Dabelov – Dyadkovsky, pp. 726–727 (in Russ.).
17. Pokrovsky N.V. *Siiskii ikonopisnyi podlinnik* [The Siyan Iconographic Original], issue 1–4. St. Petersburg, 1894–1897.
18. Kochetkov I.A. (ed.) Nikodim (Vasily Mamontov...), *Slovar' russkikh ikonopistsev XI–XVII vekov* [Dictionary of Russian Icon Painters of the 11th–17th Centuries]. Moscow, Indrik Publ., 2003, pp. 449–451 (in Russ.).
19. Koltsova T.M. *Severnye ikonopisty: Opyt biobibliograficheskogo slovary* [Northern Icon Painters: An Experience of a Bio-Bibliographic Dictionary]. Arkhangelsk, Severo-Zapadnoe Knizhnoe Publ., 1998, 191 p.
20. Khromov O.R. New Materials on the Siyan Iconographic Original, *Rostovskii Arkhiereiskii dom i russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroi poloviny XVII veka* [The Rostov Bishop's House and Russian Art Culture of the Second Half of the 17th Century]. Rostov, 2006, pp. 280–287 (in Russ.).
21. Rovinsky D.A. *Materialy dlya russkoi ikonografii* [Materials for Russian Iconography]. St. Petersburg, Ekspeditsiya Zagotovleniya Gosudarstvennykh Bumag Publ., 1884–1891, issue I–XII.
22. Goltz Hermamm. *Alles von Zarin und Teufel. Europäische Rußlandbilder aus vier Jahrhunderten. Die gesamten Rovinskij-Materialien für eine Russische Ikonographie.* Köln, Dumont, vol. I–II, 642 p.
23. Sakovich A.G. Dmitry Aleksandrovich Rovinsky and his Collection of Folk Pictures, *Mir narodnoi kartinki* [The

- World of Folk Pictures]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1999, pp. 36–58 (in Russ.).
24. Adaryukov V.Ya. Dmitry Aleksandrovich Rovinsky, *Venok Rovinskomu* [A Wreath for Rovinsky]. Moscow, Pinakoteka Publ., 2003, pp. 10–181 (in Russ.).
 25. Pavlova G.V. Rovinsky — a Collector, Iconographer, Art Historian, *Venok Rovinskomu* [A Wreath for Rovinsky]. Moscow, Pinakoteka Publ., 2003, pp. 181–233 (in Russ.).
 26. Klepikov S.A. Russian Engraved Books of the 17th–18th Centuries, *Kniga. Issledovaniya i materialy* [Book. Research and Materials]. Moscow, 1964, coll. 9, pp. 141–177 (in Russ.).
 27. Khodko Yu.M. The Engraved Commemoration Book of Leonty Bunin in St. Petersburg Collections, *Filevskie chteniya: tezisy dokladov* [Fili Readings: abstracts]. Moscow, 1995, pp. 107–108 (in Russ.).
 28. Khromov O.R. The Whole-Engraved Commemoration Book in Russian Usage of the 18th–19th Centuries, *Pravoslavie i narodnaya kul'tura* [Orthodoxy and Folk Culture]. Moscow, Institut Etnologii i Antropologii Publ., 1996, book 6, pp. 23–59 (in Russ.).
 29. Zabelin I.E. “Russian Folk Pictures” by D.A. Rovinsky, *Istoricheskii vestnik* [Historical Reporter], 1881, no. 10, pp. 423–433 (in Russ.).
 30. Rovinsky D.A. *Podrobnyi slovar' russkikh gravirovannykh portretov* [A Detailed Dictionary of Russian Engraved Portraits]. St. Petersburg, Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1886–1889, vol. I–IV.
 31. Rovinsky D.A. *Podrobnyi slovar' russkikh graverov XVI–XIX vv.* [A Detailed Dictionary of Russian Engravers of the 16th–19th Centuries]. St. Petersburg, Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1895, vol. I–II.
 32. Mate V.V. Engraving and its Independent Significance, *Trudy Vserossiiskogo s'ezda khudozhnikov v Petrograde* [Proceedings of the All-Russian Congress of Artists in Petrograd]. Petrograd, 1915, vol. 3, pp. 32–34 (in Russ.).
 33. Khromov O.R. Ivan Mikhailovich Snegiryov — a Researcher of Popular Prints, *Bukinisticheskaya trgovlya i istoriya knigi* [Second-Hand Book Trade and Book History]. Moscow, MPI Publ., 1990, issue 2, pp. 78–95 (in Russ.).
 34. Buslaev F.I. On Russian Folk Books and Popular Print Publications, *Otechestvennye zapiski* [Annals of the Fatherland], 1861, no. 9, pp. 1–68 (in Russ.).
 35. Khromov O.R. D.A. Rovinsky and F.I. Buslaev — Researchers of Popular Prints, *Bukinisticheskaya trgovlya i istoriya knigi* [Second-Hand Book Trade and Book History]. Moscow, Mir Knigi Publ., 1994, issue 3, pp. 105–123 (in Russ.).
 36. Khromov O.R. *Dmitrii Aleksandrovich Rovinskii i ego “Russkie narodnye kartinki”* [Dmitry Aleksandrovich Rovinsky and his “Russian Folk Pictures”]. Moscow, Terra. Knizhnyi klub “Monplaisir” Publ., 2003, 24 p.

НОВИНКА



Утв С.П. Дары Императорского Дома Московскому публичному музеуму и Румянцевскому музеуму : альбом-каталог / С.П. Утв ; Российская гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2022. 77, [2] с. : ил.

Альбом-каталог представляет первую публикацию группы предметов декоративно-прикладного искусства из собрания Российской государственной библиотеки, составившую, вслед за коллекцией канцлера Н.П. Румянцева, основу фондов и первую экспозицию Московского публичного и Румянцевского музея, открывшегося в 1862 году.

Вводимые в научный оборот памятники являют собой малоизвестные образцы камнерезного, стеклодельного, фарфорового и мебельного производств в России второй трети XIX века. Информация о них включает атрибуцию, научное описание предметов, сведения об истории создания и бытования, а также биографии их создателей. В книге представлен обширный комплекс архивных документов и впервые приводится развернутая биография мастера Г.Ф. Налимова, составленная на основе найденного автором архивного источника.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: rsl.ru/pashkovdom

Е.Р. ЧУПРИКОВА-КРЫНСКАЯ

ЖУРНАЛЬНАЯ ГРАФИКА НИКОЛАЯ КАРАЗИНА К САМАРСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ 1879 ГОДА

Елизавета Романовна Чуприкова-Крынская,
Московский государственный академический
художественный институт им. В.И. Сурикова,
кафедра теории и истории искусств,
преподаватель-исследователь
Товарищеский пер., д. 30,
Москва, 109004, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-0775-3879; SPIN 5208-9531
E-mail: e.chuprikova-krynskaya@yandex.ru

Реферат. Представлен искусствоведческий анализ графических серий художника Н.Н. Каразина, подготовленных им на материале Самарской научной экспедиции 1879 г. в Средней Азии и напечатанных в журналах «Нива» и «Всемирная иллюстрация» в 1879 и 1880 гг. соответственно. Настоящие серии прежде не входили в поле зрения искусствоведов, что обусловило актуальность данного исследования, как и художественного освоения темы среднеазиатской этнографии в целом. Автором использован метод сравнительного анализа; задействованы фрагменты литературных произведений самого Н.Н. Каразина (этнографических очерков из названных журналов), а также других писателей и исследователей Средней Азии; предложены новые трактовки некоторых традиционных типов среднеазиатского общества (хаджи, мулла, бача).

Статья открывается анализом серии художественных работ 1880 г. из журнала «Всемирная иллюстрация», в которой запечатлены все основные этапы экспедиции (с указанием географических объектов и населенных пунктов) и содержащей наиболее полный и подробный этнографический материал. Графический цикл, напечатанный в журнале «Нива» в 1879 г., включает четыре гравюры с изображением туркмен из рода Теке, которые уже выходят за рам-

ки этнографических зарисовок и могут быть удостоены статуса этнографических картин.

Показано, что методы работы Н.Н. Каразина в этот период, как и во время его участия в Амударьинской научной экспедиции 1874 г., позволяют рассматривать художника как представителя жанра *voyage pittoresque* (живописное путешествие) в России во второй половине XIX века.

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, изобразительное искусство, Николай Николаевич Каразин, Средняя Азия, Самарская экспедиция, журнал, Нива, Всемирная иллюстрация, среднеазиатская этнография, журнальная графика, гравюра, рисунок, репродукция, жанр *voyage pittoresque*.

Для цитирования: Чуприкова-Крынская Е.Р. Журнальная графика Николая Каразина к Самарской экспедиции 1879 года // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 502–513. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-502-513.

ГРАФИЧЕСКАЯ СЕРИЯ 1880 ГОДА (ЖУРНАЛ «ВСЕМИРНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ»)

Императорское Русское географическое общество (ИРГО) в 1877–1879 гг. занималось подготовкой научной («ученой») экспедиции в Среднюю Азию под руководством великого князя Н.К. Романова с целью определения возможного направления новой железной дороги, а также исследования бассейна Амударьи. Экспедиция получила название Самарской по месту



Рис. 1. Н.Н. Каразин. Развалины Термеза на берегу Аму, близ устья реки Сурхан. 1879–1880.
Репродукционная ксилография / ил. в журнале [2]



Рис. 2. Н.Н. Каразин. Лагерь экспедиции на берегу реки Сурхан. 1879–1880.
Репродукционная ксилография / ил. в журнале [4]

частичного проведения организационных работ. В качестве художника-этнографа ее сопровождал известный русский корреспондент-иллюстратор и писатель Николай Николаевич Каразин (1842–1908), в 1879 г. ставший действительным членом ИРГО. Ранее, в 1874 г., он принимал участие также в Амударьинской научной экспедиции [1]. Рисунки Н.Н. Каразина по путевым впечатлениям Самарской экспедиции печатались в журналах «Нива» и «Всемирная иллюстрация».

Наиболее полный и подробный этнографический материал содержит графическая серия в журнале «Всемирная иллюстрация», запечатлевшая все основные этапы экспедиции (с указанием географических объектов и населенных пунктов). В 1880 г. с января по август на страницах журнала (Т. 23, 24) печатались путевые очерки с рисунками Н.Н. Каразина: пять больших очерков (последние четыре разделены на части) и 40 гравюр.

Отметим, прежде всего, тенденцию развития приемов, однажды найденных и с успехом использованных художником. Речь идет о четырех рисунках, растянутых по принципу панно на весь разво-

рот. Гравюра «Развалины Термеза на берегу Аму¹, близ устья реки Сурхан» (рис. 1), закрывающая самарский графический цикл в журнале [2], демонстрирует «чистый» романтический пейзаж, без примесей этнографического жанра, с драматическими эффектами освещения и специфическим антуражем, отраженным в самом названии. Размером и масштабом воплощения идеи мира как пейзажа [3, с. 94–97] этой работе вторит «Город и крепость Керки, на левом берегу Аму», опубликованный ранее (Т. 24, № 7). Третий рисунок-панно [4] «Лагерь экспедиции на берегу реки Сурхан» (рис. 2) своим монотонным ритмом кибиток на противоположном от рисовальщика берегу реки напоминает гравюру амударьинского цикла «Город Казалинск. Вид с противоположного берега Сыр-Дарьи» [1, с. 381].

На наш взгляд, принцип растягивания изображения Н.Н. Каразин использует, вдохновляясь традиционными китайскими картинами (свитками), тем более что подобные образцы вполне могли

¹ Река Амударья в рассматриваемых изданиях называется по-разному: и Аму, и Аму-Дарья.



Рис. 3. Н.Н. Каразин. Церемониал несения подарков, предназначенных для Бухарского эмира. 1879–1880. Репродукционная ксилография / ил. в журнале [6]

служить украшением личной коллекции предметов искусства художника. Александра Петровна Шнейдер вспоминала: «Николай Николаевич пригласил меня бывать на их “воскресеньях”. Небольшие комнаты их квартиры были все уставлены прекрасными художественными вещами; много было китайских и японских ваз и др. предметов, привозимых их знакомыми моряками из плаваний, а стены увешены сплошь как картинами самого Н. Н-ча, так и дареными или обмененными картинами его товарищей по искусству» [5, л. 2]. Впоследствии, как отмечала художница, семья рассталась с квартирой на Малой Итальянской улице в Санкт-Петербурге и переехала в Гатчину, а вещи были проданы с аукциона.

В этой серии работ выделяются два разворота, включающие по девять рисунков, ограниченных рамками. На первом развороте восемь изображений обрамляют находящееся посередине и вкуче представляют собой плотно сомкнутый цикл, как бы имитирующий набор фотокарточек. Остановимся на центровом рисунке «Церемониал несения подарков, предназначенных для Бухарского эмира» [6] (рис. 3). Н.Н. Каразин детально прорабатывает состав шествия и подарки (среди которых главным были два телеграфных аппарата), он запечатлил как раз конец шествия, где за телеграфистами следуют члены посольства на конях, старший сын эмира Мозаффара и некоторые приближенные. «Процессия медленным шагом подавалась вперед, прокладывая себе путь в тесных толпах самого пестрого азиатского населения... Все плоские крыши, вершины стен, даже ветви деревьев за этими стенами, — все пестрело разноцветными халатами и чалмами.

Темные закрытые фигуры женщин виднелись на самых отдаленных планах, боязливо прячась за какими-нибудь закрытиями, а нет — так за фигурами мужчин...» [7, с. 119].

Вся композиция прорисована очень условно: практически неразличимы лица людей на переднем плане, в начале процессии, здания едва тронуты штриховкой (что тем не менее закономерно: сам автор, являясь членом посольской делегации, был лишен возможности задерживаться на одном месте); слева и справа на крышах и балконах расположены отдельные группы зрителей.

Оригинальный поздний рисунок Н.Н. Каразина «Мужчина на лошади» [8] из альбома Я.Ф. Сахара представляет собой прорисовку карандашом поверх печатного изображения на картоне (8,5 × 13 см), наклеенного на альбомную страницу (рис. 4). Перед нами предстает мусульманский всадник средних лет в чалме и с нагайкой в правой руке. Штриховая манера очень напоминает принцип прорисовки персонажей рассмотренной выше гравюры «Церемониал несения подарков». Данное сравнение приводит нас к мысли о возможной стилизации последней, создании дополнительного эффекта «беглости», бойкости. Художником мастерски выполнена уличная сцена в угловой перспективе (с двумя точками схода), классической для архитектурных изображений с максимальной передачей глубины пространства.

Рисунок идейно и технически разделен на две части: неподвижные «серо-глинистые стены азиатских городов; вид, наводящий тоску и уныние», представляют, по определению самого автора, разительный контраст с нижней частью работы, где

бежит рекой движимая своими законами людская толпа. Композиция и замысел в целом напоминают полотно К.Е. Маковского «Перенесение священного ковра из Мекки в Каир» (1876, Государственный Русский музей), где мастер впервые для себя в большой, сложной картине, оставил ее теневую часть в подмалевке, с отдельными, более плотными участками [9, с. 62]. В этом могло сказаться влияние французской школы того времени, не говоря уже об ориентализме Салона как самостоятельного направления в искусстве.

Еще одна уличная сцена — «Базарная улица в Гузаре» (Т. 23, № 13). Иллюстрируя пребывание в Гузаре на пути из Карши, Н.Н. Каразин на рисунке наводит улицу различным людом, хотя в день приезда, согласно авторскому описанию, лавки всех базаров были закрыты по случаю праздника Уразы, и жители города проводили это время в своих домах [10], а на следующий день члены экспедиции продолжили путь [11, с. 258].

Журнальный очерк скупко описывает это торговое место как крытый базар на подходе к городской цитадели, но композиция рисунка довольно любопытна: два длинных высоких строения стоят параллельно друг другу, образуя линии прямой перспективы и «окно», через которое открывается вид на зубчатые стены крепости. У широких проемов, занавешенных тканями, сидят торговцы, суетятся покупатели, прохожие, выючные животные (ослы, лошади). Торговые ряды соединяет тент, разорванный во многих местах и поддерживаемый такими же старыми, прогнившими балками. Удивительную картину являет собой дорога, напоминающая старое пересохшее русло; с правой стороны виден край водоема с большими деревьями над ним. Они нависают и над безымянной, словно вросшей в высокий берег гробницей. Характер штрихового пятна создает веселую рябь на поверхности работы, рождая ощущение неукротимой, бурлящей, несмотря на бедную обстановку, жизни.

Отметим некоторые работы Н.Н. Каразина из самарского цикла в журнале «Всемирная иллюстрация» как полностью самостоятельные и оригинальные на общем фоне изученных нами произведений художника. На рисунке «Исполинское дерево ак-арча» [12] изображена сцена перехода из Гузара по пути в кишлак Дербент, увиденная Н.Н. Каразиным во время горного этапа экспедиции (рис. 5). Он описал ее следующим образом: «Верст за шесть до Гафиз-Джама — место нашего ночлега — общий подъем становится заметно круче... На этой высокой точке, у края дороги, растет великолепный экземпляр арчи, возрастание которой туземные легенды возводят до нескольких сот лет; это священное дерево носит название ак-арчи, то есть — одинокая; привилегией беречь его и пользоваться правом на его тень обладает из рода в род одно семейство хад-

жи, представитель которого и сидит сам в тени этого священного дерева день и ночь, собирая с проезжих медные чеки как дань уважения к святыне и вознаграждения за глоток воды из глиняной чашки и затычку дымом кальяна, приветливо курящимся на соблазн пересохшего горла правоверного путника. Я срисовал тут же в свой путевой альбом, и это красивое дерево с его темно-зеленою листвою, с узловатыми, полуобнаженными, причудливо расползшимися корневищами, и самим владельцем, сухим, мумиеобразным старцем, с важностью индийского факира молчаливо созерцающего широко развертывающуюся перед его глазами горную панораму» [11, с. 258].

С одной стороны, Н.Н. Каразин запечатлевает Древо как «эпицентр» народных верований, представляя перед читателями как «сказитель» и собиратель фольклора, что отражено и в следующих очерках по Самарской экспедиции (Т. 23), повествуя, например, легенды об ущелье Железные Ворота [13] и ходже Амаль-Хакиме, основателе города Термез [14]. С другой — на наш взгляд, обрисованная художником и писателем сцена с изображением двух «долгожителей» не является аллегорией мудрости или символом слияния человека и природы. Показательно в данном случае описание значения захоронений в Средней Азии, которое при-



Рис. 4. Н.Н. Каразин. Мужчина на лошади. 1894. Бумага, тушь, перо. 46 × 32,5 см. [8]



Рис. 5. Н.Н. Каразин. Исполинское дерево ак-арча. 1879–1880.
Репродукционная ксилография / ил. в журнале [12]

водит в издании «Живописная Россия» П.С. Усов: «На каждое почему-либо священное для мусульманина место сами мусульмане смотрят как на статью дохода. У гробниц святых до тех пор только живут их потомки или монахи, пока они приносят прибыль» [15, с. 290]. Таким образом, изображение полностью меняет свой смысловой подтекст, а отдельные слова автора окрашиваются иронической тональностью.

Композиция рисунка любопытна как статичной, так и динамичной в расположении объектов. Она выявляет декоративный метод работы: фигура старика в центре, поражающая ажурной штриховкой, переходящей в еще более филигранный рисунок дерева, тем не менее имеет свой выраженный, очень схематичный вертикальный контур; в то же время рисунок как бы разделен пополам диагональной линией, на которой балансирует, цепляясь изогнутыми корнями, дерево-исполин. Справа от старца стоит кальян, испускающий дымок, слева — надтреснутые плошка и чашка, несколько рассыпанных на земле медяков. Рука хаджи касается горстки денег, на которую обращен и взгляд его прикрытых глаз. Весь первый план обрамляют полукругом обломки известняковых скал. В целом работа поражает эффектом кружевной поверхности, игрой линейных изгибов и пустот под невидимым светилom; такой нереальный, почти сказочный характер изображения изолирует, делает

второстепенной идею как результат натурных наблюдений.

Подобную игру световых пятен в кронах деревьев и между листьями растений можно увидеть на гравюре французского художника-иллюстратора Э. Риу для цветного издания романа Ж. Верна «Пять недель на воздушном шаре. Путешествие и открытия троих англичан в Африке» (*Cinq semaines en ballon : voyage de decouvertes en Afrique par trios Anglais*) [16]. Ее композиция полностью декоративна, практически лишена повествовательного элемента: воздушный шар неопределенных очертаний парит над ограниченным ландшафтом. Данная ксилография, как и рассмотренная выше работа Н.Н. Каразина, благодаря контрастам, хитросплетенным линиям и универсальному мотиву представляется нам настоящим произведением искусства. Примечательно, что для русскоязычных изданий и Э. Риу [17], и Н.Н. Каразин [18] в разное время иллюстрировали один и тот же роман Ж. Верна «Ченслер» (1875).

Завершая исследование графики Н.Н. Каразина из журнала «Всемирная иллюстрация» за 1880 г., рассмотрим иллюстрацию «Старший бек керкинский и его бача» [19]. В конце пути экспедиции, после изучения верховий Амударьи на Памире и возникновения определенных препятствий в дальнейшем продвижении, князь Николай Константинович отдал распоряжение начать сплав вниз по реке.

После нападения туркменов-текинцев безопасность путешественников, по указанию бухарского эмира, обеспечивалась от города Керки до самого конца этого сплава [20, с. 156].

Обратим внимание на литературный портрет правителя тех мест, составленный Н.Н. Каразиным: «Это был очень красивый старик, оказавшийся даже нашим старым знакомым: это тот самый бек, который, по поручению эмира, встречал нас еще в Карши... Он приобрел себе громкую, вполне заслуженную популярность и уважение за мирное и справедливое управление страной и военные подвиги в постоянной борьбе с разбойничьими племенами туркмен, территория которых соприкасается с границами Керкинского бекства» [21].

На темном фоне стены с широким ложным окном и полосой фризového орнамента восседает, перенеся вес правой стороны тела на длинный валик, старик в светлых одеждах, с высоким и объемным белым тюрбаном на голове. Он занимает большую часть пространства рисунка. Благородный белобородый старец дремлет: глаза его прикрыты, все складки на лице выдают человека спящего. Композиция совершенно очевидно является плодом воображения художника, но сохраняет достоверность обстановки, характеров и внешнего облика героев произведения. С правой стороны к плечу господина склонился мальчик-слуга 8–10 лет: одной рукой он едва касается его плеча, в другой держит подготовленный, уже дымящийся кальян (рис. 6). С точки зрения авторской манеры Н.Н. Каразин остается верен себе, избегая реалистической или натуралистической трактовки; при этом черты бека более хрестоматийны, а ребенка — портретны. Незамысловатыми, на первый взгляд, средствами — контрастами темного и светлого, узорчатых и гладких поверхностей, сна и бодрствования, старости и молодости, мудрости и простодушия — художнику удается достичь удивительной гармонии и чистоты эмоционального звучания произведения.

Кажется, что рисунки «Исполинское дерево ак-арча» и «Старший бек керкинский и его бача» условно являются парными, отражая философские размышления автора об истинной духовности. Художественный портрет бачи, представленный Н.Н. Каразиным, перекликается с характеристикой из романа французского писателя Ж. Кесселя «Всадники» (1967), в котором речь идет об афганских потомках гордых кочевников-туркмен, досаждавших самому беку: «Турсун посмотрел на своего слугу. Шея Рахима и кувшин в его руках были наклонены под одним углом, и было в этой позе нечто благородное и нежное. Турсун опять на мгновение приостановил свои движения, но теперь уже не из-за своей слабости, а из желания полюбоваться этой гармонией» [22, с. 42].



Рис. 6. Н.Н. Каразин.
Старший бек керкинский и его бача. 1879–1880.
Репродукционная ксилография / ил. в журнале [19]

В Туркестане в XIX в. понятие «бача» (тадж. мальчик, ребенок) имело нарицательное значение, под которым подразумевался мальчик-танцор, выступающий на мужских собраниях. Суть этого явления была изложена В.В. Верещагиным в очерках путешествия по Средней Азии [23, с. 53–56], им также была написана картина «Бача и его поклонники» (1868), уничтоженная автором. Н.Н. Каразин описал танец бачи еще на страницах романа «На далеких окраинах» [24, с. 143–145], первые 8 глав которого были напечатаны в журнале «Дело» в 1872 г. и вышедшего отдельным изданием в 1875 г. (глава восьмая, часть вторая) «Лагерь на Аму-Дарье». Во втором очерке по Самарской экспедиции во «Всемирной иллюстрации» он рассказал о зрелище «томаша», включавшем танец бачей в посольском дворе в Карши [25, с. 184].

Несмотря на то что реалистическая трактовка темы бачи как танцора в искусстве того времени считалась неприемлемой (должно быть, не соответствуя устоявшимся европейским представлениям о восточном эротизме), в будущем эта условность художественного восприятия была преодолена, например, в произведениях 1920-х гг. «праерафаэлитов Самарканда» — группы художников, работавших по программе восстановления местных средневековых памятников в ранние советские годы и разрабатывавших идею о Востоке

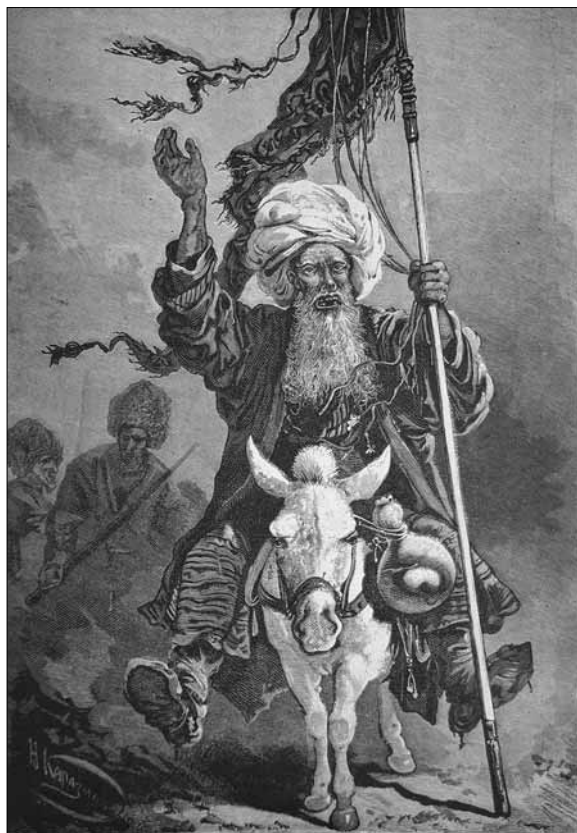


Рис. 7. Н.Н. Каразин.
Среди туркмен-теке. Мулла-проповедник. 1879.
Репродукционная ксилография / ил. в журнале [28]

как метафизическом пространстве новых духовных и культурных ориентиров².

Художники этого объединения У. Мумин и Д. Степанов иллюстрировали, по всей видимости, одну и ту же историю любви двух бачей: в цикле 1920-х гг. «Радение с гранатом» (У. Мумин) и картинах «Мальчик-бача» (1923) и «Молитва» (1925) (Д. Степанов). Живописное произведение «Мальчик-бача» (дерево, масло) с тремя условными «линиями горизонта» не только отсылает композиционно к разработке К. Петровым-Водкиным с конца 1910-х гг. принципов сферической перспективы (Б. Чухович, текст экспликации), но также напоминает и декоративное плоскостное деление поверхности, которое, например, использовал Н.Н. Каразин (см. гравюру по его рисунку «Мальчики-пращники»).

Как мы видим, европейская сакрализация Востока свойственна и некоторым работам Н.Н. Каразина, порой оценивающего увиденное «сверху вниз». Профессионально исследующий Восток в качестве этнографа, он делал это в контексте гегемонии сво-

его, западного мира над восточным [26, с. 15–16] и невольно участвовал, таким образом, в практическом «мифотворчестве», воспринимая новое сквозь фильтр глобальной системы ориентализма.

ГРАФИЧЕСКАЯ СЕРИЯ 1879 ГОДА В ЖУРНАЛЕ «НИВА»

Для печати в журнале «Нива» в 1879 г. (№ 47, 48) художник предоставил, возвратившись из путешествия, четыре рисунка (не продублированных во «Всемирной иллюстрации»), и два бытовых текстовых очерка жизни туркмен рода Теке. Каждая из четырех иллюстраций занимает целиком журнальную страницу и представляет характерный этнотип туркмен данного рода, показанный в специфических условиях существования. На страницах «Нивы» Николай Николаевич решил рассказать лишь об одном народе, вероятно, поразившем его на контрасте с другими народами Средней Азии: при своем разбойничьем характере туркмены-теке являлись отличными земледельцами и скотоводами, отличались особой заботой о животных (даже уважением к ним), а также искусством ковро ткачества и обилием героических преданий.

Благодаря не только формату, но и выпуклой, детальной прорисовке острохарактерных образов, эти четыре работы можно назвать этнографическими картинами, опровергая в некоторой степени мнение советского искусствоведа, специалиста по русской книжной иллюстрации XIX в. Г.Е. Лебедева, высказанного в отношении акварели Н.Н. Каразина «Владимирка» (1876, по мотивам стихотворения Н.А. Некрасова) о том, что акварель может удостоиться статуса картины лишь только благодаря своим идейным характеристикам [27, с. 62].

Обратимся к одному из двух рисунков к первому очерку в журнале «Нива»: «Среди туркмен-теке. Мулла-проповедник» [28] (рис. 7). Изображение старца верхом на ослике является композиционным центром этой графической картины — и, пожалуй, единственным, т. к. туркменские воины в черных бараньих шапках составляют, по нашему убеждению, малую и невыразительную часть общего расплывчатого небесного фона. Копыта животного касаются нижней границы рисунка, но некоего посыла, направленного непосредственно к зрителю, не ощущается — перед нами скорее укрупненный «кадр», выхваченный художником «на бегу» и затем, должно быть, доработанный; насыщенность фигуры движением и экспрессией выводит изображение за рамки этнографической типажной иллюстрации.

Н.Н. Каразин описал миссию странствующего туркменского муллы следующим образом: «У тур-

² По материалам выставки «Мы храним наши белые сны». Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969. Музей «Гараж», январь–август 2020.

кмен существует богатый героический эпос, их песни передаются из рода в род, вдохновенные певцы поодиночке и хором бродят по селеньям и кочевьям, являются везде, где только существует какое-нибудь сборище — старые муллы, которых уже отказываются носить их одряхлевшие ноги — путешествуют на осликах, иногда осененные каким-нибудь, непременно чудодействующим, знаменем; эти старцы располагаются на площадях и начинают нараспев свою фантастическую проповедь, доходя до экстаза, до пены у рта, до скрежета желтых, старческих зубов» [29, с. 935].

Портрет, созданный Н.Н. Каразиным графическими средствами, изображает персону крайне отталкивающей внешности. Лицо, кажется, носит скорее звериные, а не человеческие черты: широко расставленные глаза с бессмысленным взглядом, огромные раздувшиеся ноздри, искривленный в гримасе рот с отсутствующим рядом зубов; даже морда осла не отличается приятностью. В рисунке сделано несколько акцентов светлого: объемная чалма, длинная борода и ослиная шерсть; под солнечными лучами блестит древко развевающегося знамени с орнаментальной вязью. Здесь же, по левую руку комичного в своем безумии всадника, висит бурдюк, покрытый бликами. Старец облачен в традиционную многослойную одежду, кажется, довольно поношенную: особой ветхостью отличается обувь. Его поза в том числе довольно комична и характерна: правая рука воздета к небу, словно призывая кару для неверных, мыски ног смотрят далеко в разные стороны; кажется, он вот-вот свалится со своего верного спутника в новом порыве красноречия.

На наш взгляд, Н.Н. Каразин видит грозного идейного противника в этом тщедушном старце-подстрекателе: «Они поют громкую славу героям прошедшего и настоящего, обещают им словами Корана тьму наслаждений там, в загробном мире, и сыплют град проклятий на головы врагов, неверных». В главе 8 романа «На далеких окраинах», где содержится упоминание о бухарском походе русской армии 1868 г., также возникает подобный персонаж: «Мозафар не хотел этой войны: он заранее знал гибельные для него последствия ее, но его втянули в нее фанатики-муллы, которые пылкими речами разожгли легко увлекавшийся народ, и народ потребовал битвы» [24, с. 137]. Таким образом, художник изображает этого старика как врага, в самом неприглядном виде, не умаляющем эффектности композиции.

Эту мысль также подтверждает более ранняя иллюстрация Н.Н. Каразина из «Нивы» [30] «Враги христианства (уличные сцены в Турции)». В одной картине совмещены несколько типов — как восточных, так и европейских — и условных сцен, над которыми возвышается прототип старого муллы-туркмена (такой же старик в белой чалме и с длинной



Рис. 8. Н.Н. Каразин.
Среди туркмен-теке. Туркменка на сторожевом посту. 1879.
Репродукционная ксилография / ил. в журнале [31]

белой бородой, в нескольких халатах, симметрично поднимающий руку и знамя). Прием дубликации художественных образов, нужно отметить, является характерным не только для творчества Н.Н. Каразина, но и для всей культурной среды того времени, в связи с набирающим обороты техническим прогрессом. Например, художниками-передвижниками исполнялись графические авторские реплики живописных работ для иллюстрирования каталогов Товарищества, размещения на страницах многотиражных периодических изданий³.

Одна из двух иллюстраций ко второму очерку Н.Н. Каразина по Самарской экспедиции [31] «Среди туркмен-теке. Туркменка на сторожевом посту» (рис. 8) изображает молодую женщину, прислонившуюся спиной к лежащему верблюду; на горбу последнего стоит, опираясь на мать, маленький ребенок. Внешности женщин этого туркменского рода художник дал следующее описание: «Туркменки, бесспорно, очень красивы — это выдающийся резко лучший тип женщин Центральной Азии, но красота эта суровая и далеко не привлекательная; между

³ По материалам выставки «Неизвестные передвижники. Рисунок второй половины XIX века», Государственная Третьяковская галерея, ноябрь 2019 — июль 2020.

туркменками редко можно встретить, даже между девочками, миловидное личико... Сухощавые, стройные, почти всегда высокого роста, с холодным, злым блеском в черных глазах с тонкими сжатыми губами, с резкой порывистостью движений, они словно воссоздают собой тип древних классических амазонок. Обыденный костюм текинок очень прост и скромный...»

Затем, с указанием на данный рисунок, автор подробно характеризует «праздничный наряд амазонки», который, напротив, «блещет своей яркостью и роскошью уборов»: «Золотой налобник, украшенный бирюзой, жемчужными подвесками, цветными камнями и монетами, свешивается на самые брови, эффектно оттеняя черные глаза, длинные серьги в ушах доходят до плеч, из-под платка, покрывающего голову, висят до колен черные косы, унизанные и обвитые нитками бус и кораллов, вся грудь покрыта рядами монет и ожерельями... На плечах у ней хороший бешмет из яркой шелковой материи, рукава кисейной рубахи широкими складками выбиваются из-под рукавов бешмета. Поверх всего костюма набрасывается темно-красный халат, вышитый серебром и золотыми блестками» [32, с. 955].

Столь детализированное литературное этнографическое описание отражается в художественных средствах изображения центральной группы на рисунке. Невыразительный фон с отдельными выделяющимися ветвями разной растительности выдвигает вперед почти монументальную в своей неподвижности женскую фигуру; движение ребенка за спиной матери передано очень скупой. Возможно, на контрасте с иллюстрациями «Мулла-проповедник» и «Туркмен-батыр во время атаки», иллюстрации для второго очерка — «Туркменка...» и «Каракчи (хищник)» художник предпочел, на наш взгляд, оформить более традиционно, как изображения народных «типов».

Перед нами уже зрелая женщина: правой рукой она по-хозяйски опирается на верблюда, также причудливо украшенного, а левой, небрежно — на ружье, что соответствует ее удали: «Женщина туркменка очень охотно и сама берется за оружие... если враг у дверей — они так же точно неудержимо рвутся в ряды защитников, щеголяя перед своими мужьями и братьями запальчивой храбростью».

Гравюра «Каракчи (хищник)» книжного формата чрезвычайно удачно, на наш взгляд, соотносится с иллюстрацией Э. Риу из уже упоминавшегося выше издания романа Ж. Верна [16]. Камыши и тростниковые заросли, не уступающие размерами европейским лесам, плотной стеной окружают мужские воинственные фигуры; на первом плане прорисованы отдельные крупные стебли. Представляется, что эти герои: и туркмен-разбойник, промысляющий в бескрайних степях Центральной Азии, и джентльмен Кеннеди, очутившийся в районе озера Чад, оба с английскими ружьями, один — уходящий с награблен-

ной добычей водным путем, второй — стреляющий уток, стоя на твердой суше среди болот, имеют не так уж мало общего, как могло бы показаться при иных, менее авантюрных обстоятельствах. Все же отметим, что в сравнении с Э. Риу работа Н.Н. Каразина выглядит более реалистично и живо.

Иллюстрацию «Туркменка на сторожевом посту» интересно сопоставить с принтом (в двух цветах, холст, печать, Музей художественного текстиля и костюма Российского государственного текстильного университета им. А.Н. Косыгина), представляющим собой эскиз В.М. Васнецова к опере «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова. Женская фигура в русском праздничном народном костюме, занимающая почти весь холст, являет нечто большее, чем образец для режиссера, костюмеров и гримеров — в сущности, тот же народный «тип», с этнографически подробной разработкой костюма. Пьеса А.Н. Островского, написанная в 1873 г., стилизована под русский фольклор; эскизы В.М. Васнецова, созданные в период с 1881 по 1885 г., демонстрируют характерное для того времени внимание мастера к былинно-сказочной и исторической теме.

В музее хранится еще один подобный принт, отпечатанный черной краской, с изображением девушки (судя по оригинальному эскизу, самой Снегурочки) — с длинной косой, в нарядной, но, скорее, повседневной русской крестьянской одежде. Соотнося их с широко известными эскизами из собрания Государственной Третьяковской галереи, можно считать, что молодая женщина с первого принта, вероятно, изображает подругу главной героини — Купаву. Несмотря на свою типичность, здесь, как и в рисунке Н.Н. Каразина, передан определенный характер, который изобличают немного вытянутое в надменном выражении лицо, вздернутые брови, опущенные глаза, поджатые губы, вся скованная поза целиком — с прямыми, прижатыми к телу руками и сдвинутыми вместе стопами. Этнографическая графика В.М. Васнецова представляет собой, на наш взгляд, очень интересный материал в контексте изучения фольклорной темы в русском искусстве XIX — начала XX века.

Участие в научных экспедициях в большой степени повлияло на формирование личности и творческого облика Н.Н. Каразина: дублируя удачные образы, экспериментируя с композицией, порой стилизуя или подчеркивая работу с натуры и сочетая результат работы карандаша и кисти с литературным словом на страницах периодических изданий, он одновременно придерживался определенной исследовательской структуры, стремясь познакомить читателя и зрителя с наиболее важными этапами своих поездок. Тем самым, как нам представляется, он и трансформировал, и поддерживал бытование жанра *voyage pittoresque* (живописное путешествие) в России во второй половине XIX века.

Список источников

1. Чуприкова-Крынская Е.Р. Графические серии Николая Каразина к Амударьинской и Самарской экспедициям 1874 и 1879 годов // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 378–389. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-378-389.
2. Каразин Н.Н. Развалины Термеза на берегу Аму, близ устья реки Сурхан // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 24, № 9. С. 152–153.
3. Турчин В.С. Взгляд на природу у романтиков. Мир как пейзаж, пейзаж как мир // Искусствознание. 2013. № 3–4. С. 90–109.
4. Каразин Н.Н. Лагерь экспедиции на берегу реки Сурхан // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 18. С. 356–357.
5. А. Шнейдер о Николае Николаевиче Каразине. Воспоминания о знакомстве с ним [без даты]. Негатив // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 909. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1–6.
6. Каразин Н.Н. Церемониал несения подарков, предназначенных для Бухарского эмира // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 4. С. 76–77.
7. Каразин Н.Н. Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Аму-Дарья. Путевые очерки Н.Н. Каразина. II. (Продолжение) // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 6. С. 118–119.
8. Каразин Н.Н. Мужчина на лошади // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2696. Оп. 1. Ед. хр. 26. Л. 13.
9. Нестерова Е.В. Константин Егорович Маковский, 1839–1915 : [альбом]. Санкт-Петербург : Золотой век, 2003. 288 с.
10. Каразин Н.Н. Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Аму-Дарья. Путевые очерки Н.Н. Каразина. III. (Продолжение) // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 12. С. 239.
11. Каразин Н.Н. Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Аму-Дарья. Путевые очерки Н.Н. Каразина. III. (Продолжение) // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 13. С. 258–259.
12. Каразин Н.Н. Исполинское дерево ак-арча // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 14. С. 284.
13. Каразин Н.Н. Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Аму-Дарья. Путевые очерки Н.Н. Каразина. III. (Продолжение) // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 14. С. 279.
14. Каразин Н.Н. Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Аму-Дарья. Путевые очерки Н.Н. Каразина. III. (Продолжение) // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 18. С. 358.
15. Усов П.С. Зеравшанский край и Самарканд // Живописная Россия: отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении / под общ. ред. П.П. Семенова. В 19 т. Санкт-Петербург ; Москва : М.О. Вольф, 1885. Т. 10. Русская Средняя Азия. С. 235–298. (Бесплатное ежемесячное приложение к журналу «Новь»).
16. Verne J. Cinq semaines en ballon : Voyage de découvertes en Afrique par trios Anglais. Paris : Collection Hetzel. 267 p.
17. Верн Ж. «Ченслер» : роман : Дневник пассажира Ж.Р. Казаллона. Москва : Типография Вильде, 1900. 116 с.
18. Верн Ж. Ченслер: (Драма на море) / рис. Н. Каразина, пер. под ред. Н. Каразина. Санкт-Петербург : П.Е. Кехрибарджи, 1876. 200 с.
19. Каразин Н.Н. Старший бек керкинский и его бача // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 24. С. 480.
20. Салоникёс М.И. Самарская ученая экспедиция 1879 года // Вопросы истории. 1996. № 1. С. 152–157.
21. Каразин Н.Н. Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Аму-Дарья. Путевые очерки Н.Н. Каразина. III. (Продолжение) // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 25. С. 495.
22. Кессель Ж. Всадники / [пер. с фр. В.А. Никитина]. Москва : Этерна : Палимпсест, 2011. 638 с. (Проза нашего времени).
23. Верецагин В.В. Из путешествия по Средней Азии // Очерки, наброски, воспоминания. Санкт-Петербург : Типография Министерства путей сообщения (А. Бенке), 1883. 155 с.
24. Каразин Н.Н. На далеких окраинах // Н.Н. Каразин. Полное собрание сочинений Н.Н. Каразина. Бесплатное приложение к журналу «Природа и люди». Санкт-Петербург : П.П. Сойкин, 1905. Т. 1. 272 с.
25. Каразин Н.Н. Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Аму-Дарья. Путевые очерки Н.Н. Каразина. II. (Продолжение) // Всемирная иллюстрация. 1880. Т. 23, № 9. С. 183–184.
26. Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ.: А.В. Говорунов. Москва : Русский Миръ, 2006. 640 с.
27. Лебедев Г.Е. Русская книжная иллюстрация XIX в. Москва : Искусство, 1952. 211 с.
28. Каразин Н.Н. Среди туркмен-теке. Мулла проповедник // Нива. 1879. № 47. С. 929.
29. Каразин Н.Н. Среди туркмен «Теке». Бытовой очерк Н.Н. Каразина к рисункам автора. I // Нива. 1879. № 47. С. 934–935.
30. Каразин Н.Н. Враги христианства (уличные сцены в Турции) // Нива. 1876. № 37. С. 627.
31. Каразин Н.Н. Среди туркмен-теке. Туркменка на сторожевом посту // Нива. 1879. № 48. С. 948.
32. Каразин Н.Н. Среди туркмен «Теке». Бытовой очерк Н.Н. Каразина к рисункам автора. II. (Окончание) // Нива. 1879. № 48. С. 955, 958.

Nikolay Karazin's Magazine Graphics for the Samara Expedition of 1879

Elizaveta R. Chuprikova-Krynskaya

Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov, 30, Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia

ORCID 0000-0002-0775-3879; SPIN 5208-9531

E-mail: e.chuprikova-krynskaya@yandex.ru

Abstract. *The article analyzes the graphic series of the artist N.N. Karazin, prepared by him on the basis of the Samara scientific expedition to Central Asia in 1879, and published in the magazines "Niva" and "World Illustration" in 1879 and 1880, respectively. These series have not yet been considered by art historians, which makes relevant this study, as well as the artistic development of the topic of Central Asian ethnography in general. The author applies the method of comparative analysis; uses fragments of literary works by N.N. Karazin himself (ethnographic essays from the mentioned magazines), as well as by other writers and researchers of Central Asia; and offers new interpretations of some traditional types of Central Asian society (hajji, mullah, bacha).*

The article opens with an analysis of a series of art works from the magazine "World Illustration" in 1880, which shows all the main stages of the expedition (indicating geographical objects and settlements) and presents the most complete and detailed ethnographic material.

The graphic series, published in the magazine "Niva" in 1879, includes four engravings depicting Turkmens from the Teke clan, which are already beyond the scope of ethnographic sketches and can be awarded the status of ethnographic paintings.

The article shows that N.N. Karazin's methods of work during this period, as well as during his participation in the Amu Darya scientific expedition in 1874, allow us to consider him as a representative of the voyage pittoresque (pictorial journey) genre in Russia in the second half of the 19th century.

Key words: theory and history of art, art studies, fine art, Nikolay Karazin, Central Asia, Samara expedition, Niva magazine, World Illustration magazine, Central Asian ethnography, magazine graphics, engraving, drawing, reproduction, voyage pittoresque genre.

Citation: Chuprikova-Krynskaya E.R. Nikolay Karazin's Magazine Graphics for the Samara Expedition of 1879, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 5, pp. 502–513. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-502-513.

References

1. Chuprikova-Krynskaya E.R. Nikolay Karazin's Graphic Series for the Amu Darya and Samara Expeditions

- of 1874 and 1879, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 4, pp. 378–389. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-378-389 (in Russ.).
2. Karazin N.N. The Ruins of Termez on the Bank of the Amu, near the Mouth of the Surkhan River, *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 24, no. 9, pp. 152–153 (in Russ.).
3. Turchin V.S. The Romantics' View of Nature. The World as a Landscape, a Landscape as a World, *Iskusstvoznanie* [Art Studies], 2013, no. 3–4, pp. 90–109 (in Russ.).
4. Karazin N.N. The Expedition Camp on the Bank of the Surkhan River, *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 18, pp. 356–357 (in Russ.).
5. A. Schneider about Nikolay Nikolayevich Karazin. Memories of Meeting Him. A Negative, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 909, aids 1, item 6, pp. 1–6 (in Russ.).
6. Karazin N.N. The Ceremonial of Carrying Gifts Intended for the Emir of Bukhara, *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 4, pp. 76–77 (in Russ.).
7. Karazin N.N. The Samara Scientific Expedition to Study the Direction of the Central Asian Railway and the Amu-Darya River Basin. Travel Sketches by N.N. Karazin. II. (Continuation), *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 6, pp. 118–119 (in Russ.).
8. Karazin N.N. A Man on a Horse, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2696, aids 1, item 26, p. 13 (in Russ.).
9. Nesterova E.V. *Konstantin Egorovich Makovsky, 1839–1915*. St. Petersburg, Zolotoi Vek Publ., 2003, 288 p. (in Russ.).
10. Karazin N.N. The Samara Scientific Expedition to Study the Direction of the Central Asian Railway and the Amu-Darya River Basin. Travel Sketches by N.N. Karazin. III. (Continuation), *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 12, p. 239 (in Russ.).
11. Karazin N.N. The Samara Scientific Expedition to Study the Direction of the Central Asian Railway and the Amu-Darya River Basin. Travel Sketches by N.N. Karazin. III. (Continuation), *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 13, pp. 258–259 (in Russ.).
12. Karazin N.N. Ak-Archa Giant Tree, *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 14, p. 284 (in Russ.).
13. Karazin N.N. The Samara Scientific Expedition to Study the Direction of the Central Asian Railway and the Amu-Darya River Basin. Travel Sketches by N.N. Karazin. III. (Continuation), *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 14, p. 279 (in Russ.).
14. Karazin N.N. The Samara Scientific Expedition to Study the Direction of the Central Asian Railway and the Amu-Darya River Basin. Travel Sketches by N.N. Karazin. III. (Continuation), *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 18, p. 358 (in Russ.).

15. Usov P.S. The Zeravshan Region and Samarkand, *Zhivopisnaya Rossiya: otechestvo nashe v ego zemel'nom, istoricheskom, plemennom, ekonomicheskom i bytovom znachenii* [Picturesque Russia: Our Fatherland in its Land, Historical, Tribal, Economic and Everyday Meaning]. St. Petersburg, Moscow, M.O. Vol'f Publ., 1885, vol. 10: Russian Central Asia, pp. 235–298 (in Russ.).
16. Verne J. *Cinq semaines en ballon: Voyage de découvertes en Afrique par trios Anglais*. Paris, Collection Hetzel Publ., 267 p.
17. Verne J. “Chensler”: roman: *Dnevnik passazhira Zh.R. Kazallona* [The Survivors of the Chancellor: Diary of J.R. Kazallon, Passenger]. Moscow, Vil'de Publ., 1900, 116 p.
18. Verne J. *Chensler: (Drama na more)* [The Survivors of the Chancellor: (A Drama at Sea)]. St. Petersburg, P.E. Kekhribardzhi Publ., 1876, 200 p.
19. Karazin N.N. The Elder Bey of Kerki and his Bacha, *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 24, p. 480 (in Russ.).
20. Salonikes M.I. The Samara Scientific Expedition of 1879, *Voprosy istorii* [Questions of History], 1996, no. 1, pp. 152–157 (in Russ.).
21. Karazin N.N. The Samara Scientific Expedition to Study the Direction of the Central Asian Railway and the Amudarya River Basin. Travel Sketches by N.N. Karazin. III. (Continuation), *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 25, p. 495 (in Russ.).
22. Kessel J. *Vsadniki* [The Horsemen]. Moscow, Eterna Publ., Palimpsest Publ., 2011, 638 p.
23. Vereshchagin V.V. From a Trip to Central Asia, *Ocherki, nabroski, vospominaniya* [Essays, Sketches, Memories]. St. Petersburg, Ministerstva Putei Soobshcheniya (A. Benke) Publ., 1883, 155 p. (in Russ.).
24. Karazin N.N. In the Distant Confines, *N.N. Karazin. Polnoe sobranie sochinenii N.N. Karazina. Besplatnoe prilozhenie k zhurnalu “Priroda i lyudi”* [N.N. Karazin. The Complete Works of N.N. Karazin. A Free Appendix to the Magazine “Nature and People”]. St. Petersburg, P.P. Soikin Publ., 1905, vol. 1, 272 p. (in Russ.).
25. Karazin N.N. The Samara Scientific Expedition to Study the Direction of the Central Asian Railway and the Amudarya River Basin. Travel Sketches by N.N. Karazin. II. (Continuation), *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration], 1880, vol. 23, no. 9, pp. 183–184 (in Russ.).
26. Said E.W. *Orientalizm. Zapadnye kontseptsii Vostoka* [Orientalism. Western Concepts of the East]. Moscow, Russkii Mir Publ., 2006, 640 p.
27. Lebedev G.E. *Russkaya knizhnaya illyustratsiya XIX v.* [Russian Book Illustration of the 19th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, 211 p.
28. Karazin N.N. Among the Turkmens-Teke. Mullah the Preacher, *Niva* [Grainfield], 1879, no. 47, p. 929 (in Russ.).
29. Karazin N.N. Among the Turkmens “Teke”. N.N. Karazin's Home Essay to the Author's Drawings. I, *Niva* [Grainfield], 1879, no. 47, pp. 934–935 (in Russ.).
30. Karazin N.N. Enemies of Christianity (Street Scenes in Turkey), *Niva* [Grainfield], 1876, no. 37, p. 627 (in Russ.).
31. Karazin N.N. Among the Turkmens-Teke. A Turkmen Woman at a Watchpost, *Niva* [Grainfield], 1879, no. 48, p. 948 (in Russ.).
32. Karazin N.N. Among the Turkmens “Teke”. N.N. Karazin's Home Essay to the Author's Drawings. II. (Continuation), *Niva* [Grainfield], 1879, no. 48, pp. 955, 958 (in Russ.).

УДК 821.161.1(092)Чуковский К.И.
ББК 83.3(2=411.2)8Чуковский К.И., 2ю14
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-5-514-522

А.В. ЛОМОНОСОВ

«ФИЛОСОФ ДЛЯ ПИНКЕРТОНА» И «НЕСЧАСТНЫЙ РЕАКЦИОНЕР» (ПОЛЕМИКА К.И. ЧУКОВСКОГО И В.В. РОЗАНОВА 1908—1911 ГОДОВ)

Алексей Васильевич Ломоносов,
Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек
в информационном обществе,
сектор изучения особо ценных фондов,
научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия
кандидат исторических наук
ORCID 0000-0001-9755-8649; SPIN 3533-2784
E-mail: lomonosov-1962@yandex.ru

Реферат. Тема поиска источника гениальности В.В. Розанова никогда не оставляла К.И. Чуковского. В статье прослежены публичные полемические выступления литераторов с периода проживания К.И. Чуковского в Санкт-Петербурге до завершения самой яркой полемики 1910–1911 годов. Подробно рассмотрены скрытые детали полемики 1908–1909 годов. Она была посвящена массовой деструктивной литературе. Выявлены принципиальные

разногласия между писателями. Впервые представлены рукописные дополнения к известной полемической статье К.И. Чуковского «Открытое письмо В.В. Розанову». Выявлено первенство критического выступления К.И. Чуковского среди участников полемики с В.В. Розановым 1910–1911 годов. Черновые редакции возражений В.В. Розанова также ранее не публиковались. Сопоставление содержания писем К.И. Чуковского и критических статей против В.В. Розанова приводит к выводу о сложности отношений литераторов друг к другу. Оба высоко ценили литературный талант в своем политическом оппоненте. При этом и В.В. Розанов, и К.И. Чуковский шли вслед за политическим направлением периодических изданий. Верность политическим программам литературных органов печати была обязательна. Обращено внимание на сходство представлений об эклектичном образовании культурных процессов в обществе. В.В. Розанов и К.И. Чуковский руководствовались идеей о вторичности политических процессов по сравнению с душевной организацией человека. В переиздании «Открытого письма»

критик убирает тексты с осуждением В.В. Розанова за неприятие революционного движения.

Ключевые слова: К.И. Чуковский, В.В. Розанов, полемика, эклектизм литературы, любимый писатель, лекции К.И. Чуковского, массовая культура, Нат Пинкертона, Открытое письмо В.В. Розанову.

Для цитирования: Ломоносов А.В. «Философ для Пинкертона» и «несчастный реакционер» (полемика К.И. Чуковского и В.В. Розанова 1908–1911 годов) // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 514–522. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-514-522.

Тему отношений Корнея Ивановича Чуковского (1882–1969) и Василия Васильевича Розанова (1856–1919) нельзя считать исчерпанной полностью. Ее касались в статьях А. Докукина-Бобель и С.Б. Джимбинов, а также Е.В. Иванова в научных комментариях к критическим работам К.И. Чуковского из последнего собрания сочинений. Полностью присоединяюсь к утверждению Е.В. Ивановой, что в 1906–1911 гг. «основным оппонентом Чуковского» [1, с. 713] безусловно являлся В.В. Розанов.

Отношения литераторов невозможно осмыслить до конца без обращения к эпистолярному наследию и дневниковой прозе. Местонахождение писем В.В. Розанова, к сожалению, до сих пор остается неизвестным. Не так давно стали доступны письма К.И. Чуковского, после издания его эпистолярного наследия в рамках Собрания сочинений в 15 томах (Москва : Терра-Книжный клуб. 2001–2009). Появление новых архивных материалов также проливает свет на различные малоизвестные стороны отношений двух литераторов начала XX века.

Статьи молодого журналиста К.И. Чуковского принесли ему известность оригинального литературного критика. Прибыв в столицу в конце 1905 г., в следующем году он уже опубликовал в газете «Свобода и жизнь» (16 октября) первый отзыв о В.В. Розанове в статье «Прохожий и революция».

СПОР О ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАХ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Хотелось бы выразить несогласие с С.Б. Джимбиновым, утверждавшим, что «первая характеристика» В.В. Розанова увидела свет в дневнике К.И. Чуковского [2, стб. 1157]. Впервые она появилась в названной выше статье, частично выво-

дящей творчество мыслителя из идейного наследия Ф.М. Достоевского. Критик дал В.В. Розанову множество сомнительных характеристик происхождения его таланта. Начав с обсуждения мечтательности мыслителя, К.И. Чуковский дошел до аналогий с человеком из подполья, произведенного на свет великим романистом. В сумеречном сознании крайне далекого от политики В.В. Розанова критик отмечал прежде всего его описания революционных мечтаний юных творцов неизвестной никому «какой-то невидимой республики» [3, с. 393]. В дневник попал лишь сокращенный вариант характеристики из статьи, который завершало резюме сотворенного К.И. Чуковским образа психологического оценщика первой российской революции, выведенного из героев русской классической литературы: «Отсюда та странная (вечная и Розанова) смесь хлестаковской поверхности с глубинами Достоевского» [4, с. 28].

Статья К.И. Чуковского была откликом на книгу В.В. Розанова «Ослабнувший фетиш. Психологические основы русской революции» (Санкт-Петербург, 1906). Философ видел в революционных событиях живое выражение юности человеческой природы и попытку найти понятное оправдание творцов нового мира. Критик же отмечал психологическое обаяние разбираемой им книги в том, что она написана не политиком-профессионалом.

В то же время К.И. Чуковский отрицал общепризнанную за розановской книгой новизну взгляда на революционную психологию. Он отмечал лишь ее прихотливый и волнующий стиль в сюжете, повествующем, как на просторах русской общественной мысли родился революционный фетиш.

В статьях следующего года о С.Н. Сергееве-Ценском и А.И. Куприне у К.И. Чуковского можно встретить уже переключку со многими принципиальными позициями В.В. Розанова. Критик неоднократно указал на присутствие фамилии В.В. Розанова в одном ряду с писателями из политически враждующих между собой изданий. При этом сами литераторы, и К.И. Чуковский, и В.В. Розанов положительно отзывались в периодической печати друг о друге. Критик даже ратовал за бесконечную фрагментарность не только жизни, но и литературного процесса, когда все «идеологии рассыпались на клочки», апеллируя к терминологии, своего «любимого с детства писателя» [5, с. 81], как он называл В.В. Розанова в письме к нему от 20 мая 1906 года.

Философ в ходе множества публицистических выступлений пытался доказать неизбежность принципа жизни в непрерывном движении и стремлении к постоянной переменчивости. На него с конца XIX в. сыпались обвинения в цинизме и соглашательстве. Конечно же, появление молодого литератора со сходными, не каноническими взглядами на литературный процесс не могло не обратить на себя внимания признанного мэтра столичной

журналистики. Идея гибельности для литературы увлечением партийными играми давно развивалась и В.В. Розановым в полемических выступлениях 1892 г. для «Московских ведомостей»: «Может ли быть мозаична историческая культура?», «Еще о мозаичности и эклектизме в истории», а также в статье 1904 г. «Писатель-художник и партия».

СПОР О ДЕМОКРАТИЗМЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Молодой критик К.И. Чуковский 15 октября 1908 г. в московском Литературно-художественном кружке прочел лекцию о кинематографе. Ее печатный текст впервые появился в журнале «Театр и искусство» (1908. № 49. С. 868–870) под названием «Кинематограф»¹. В статье фамилия В.В. Розанова упоминается в числе парадоксов революционных вихрей 1905–1906 годов. Автор недоумевал, как сотрудник охранительной газеты стал вдруг публиковаться в радикальных оппозиционных изданиях.

Присутствовавший на одном из чтений популярной лекции В.В. Розанов откликнулся на событие остроумной критической работой «К.И. Чуковский о русской жизни и литературе» (Журнал Театра Литературно-художественного общества. Сезон 1908/1909. № 8. Апрель 1909. С. 9–12).

Можно согласиться с исследователем А. Докукиной, которая считает, что именно в этой работе В.В. Розановым дан самый яркий по внутренней динамичности и тонкостям психологии литературный портрет К.И. Чуковского как лектора [6].

Еще прижизненный биограф писателя Э.Ф. Голлербах отмечал, что больше всего В.В. Розанов «интересовался личностью» конкретного человека [7, с. 66]. Постоянный интерес философа именно к физиологии человека раньше молодого жизнеописателя отмечал и К.И. Чуковский. И критик вслед за В.В. Розановым неустанно искал источник творчества.

В.В. Розанов живописал словесный портрет чарующего публику молодого лектора. К.И. Чуковский называл всех посетителей кинозалов «гориллами, обезьянами, вырожденками, идиотами» [8, с. 281], претендуя на принадлежность к высшим слоям элитарного искусства. В.В. Розанов видел в этом не просто неопытность молодого литератора, а глубокое отчуждение от обычной публики из народа и отсутствие какого-либо желания понять людей.

Утверждение, что молодому оратору до публики никакого дела нет, напоминает слова, обращенные к читающей публике, уже самого В.В. Розанова.

¹ Впоследствии статья получила другое название: «Нат Пинкертон и современная литература» и вышла отдельным изданием (Москва : Современное товарищество, 1908).

Задаваясь риторическим вопросом, а для кого же он писал свою книгу «Уединенное», он тут же отвечает: «Пишу для каких-то “неведомых друзей”» [9, с. 22], а возможно, что писалось и ни для кого. Но высказанные мысли носили, скорее, признаки усталости от литературной травли в печати, устроенной после нападок на него в статьях К.И. Чуковского, П.Б. Струве и А.В. Пешехонова в годы появления книги. В К.И. Чуковском еще на лекции о кинематографе В.В. Розанов-слушатель увидел критика, отрывающегося от жизни, превращающегося в инструмент для производства прекрасных слов и мыслей.

Помимо нового искусства кинематографа, К.И. Чуковский одним из первых обратился к феномену массовой культуры и обрушился на современную бульварную литературу, представленную в серийных выпусках брошюр о похождениях Ната Пинкертон. К.И. Чуковский видел в этом явлении «жалкое бормотание пьяного дикаря... для миллионов душ человеческих» ставшее «сладчайшей духовной пищей» [10, с. 39]. Чтобы убедиться в неоспоримом мастерстве Пинкертон по раздаче оплеух, критик скрупулезно прочел пятьдесят три книги о его похождениях. В превращении конан-дойлевского детектива Шерлока Холмса в жалкую пародию на него К.И. Чуковский усматривал лишь символ общей эволюции человеческой культуры.

В.В. Розанов указал критику, что в своей лекции он тенденциозно подобрал иллюстрации для собственных умозаключений и выпустил из них большое количество действительно поучительных примеров благородных мотивов героев книг для народного чтения. Спустя всего девять лет, в 1915 г., В.В. Розанов уже признавался, что сами лица детективов из бульварных романов ему очень нравятся, поскольку сильно отличаются от наших писателей, которые выступали резко против героизации сыщиков в бульварных романах. Мыслитель заметил, что пресловутые Пинкертон и Холмс стоят на охране истинно главного для человека — его жизни.

Необходимо пояснить, что сам В.В. Розанов любил отдыхать от изматывающей газетной поденщины, читая одну за другой брошюры о похождениях популярных в народе сыщиков. Он даже сравнивал себя с подлинным героем-освободителем, стоящим на страже вечных человеческих ценностей. Этот выдуманный В.В. Розановым герой призывал судить современное образованное общество, которое жаждало во всех органах печати публичных социальных потрясений.

В конце июля 1915 г. В.В. Розанов обратил внимание на женщину-простолюдинку с книжкой из серии приключений Пинкертон, которую и он читал рядом. Писатель предавался размышлениям о сходстве собственных увлечений массовой литературой с попутчицей, которая также любит простые формы

выражения добра и ненавидит преступность. В повальном увлечении Пинкертоном мыслитель увидел народный интерес к отстаиванию вечных идеалов, противостояние революционной пропагандистской литературе и печатной продукции либеральных радикалов, воспевающей насилие. «Что же такое увлечение Пинкертоном? Общество, весь люд, весь народ, — стало на сторону Государства. Сколько его ни развращали университеты и печать, с вечною злобою на полицию, оно уклончиво и насмешливо ответило: “Вы учены и богаты, счастливы и бунтуете: а мы, трудовой люд, без Государства обойтись не можем — и приветствуем его в самой ясной и убедительной форме — полицейского”» [11, с. 281].

Замечательна метаморфоза социально-политических симпатий наших персонажей. Монархист, пришедший в литературный мир из консервативного лагеря, В.В. Розанов и молодой критик из стана демократической печати, симпатизирующий всем революционным процессам в обществе К.И. Чуковский поменялись полюсами, когда вопрос коснулся массовой культуры. Писатель-демократ К.И. Чуковский просто обязан был задаться вопросом, что же делает низкосортную литературу столь массовым явлением.

После лекции о Пинкертоне М. Шагинян признавалась К.И. Чуковскому в письме, что нашла у него много общего с В.В. Розановым в манере литературного выражения, поскольку оба любят выговариваться по самым личным вопросам и «оба ужасно интимные, вслух интимные» [12, л. 3 об.].

В статье от 3 октября 1909 г. «Обидчик и обиженные...», посвященной лекции К.И. Чуковского о В.М. Гаршине, В.В. Розанов представил выступавшего своеобразным санитаром литературного леса. Отмечалось, что лектор принял на себя полицейско-надзирательные функции слежки за сохранением жизни в этом суровом мире, в котором под раззолоченным мундиром общепризнанного гения может скрываться бездушное существо. И за критиком в итоге утверждалась некая спасительная функция освобождения мира возвышенной литературы от безжизненных профессионалов художественного слова. В противном случае из-за распространяемой болезни все «погибли бы от чумы», — заключал мыслитель свои рассуждения [8, с. 398].

Хотел бы присоединиться к точке зрения литературоведа Е.В. Ивановой, согласившейся с заявлением В.В. Розанова об утилитарной роли критика в литературном мире, чьи острые статьи означали для «публицистов метафизическую... смерть» [1, с. 696].

В письме к В.В. Розанову К.И. Чуковский даже частично согласился с критикой в свой адрес, эмоционально признавая все им написанное противным и никому не нужным. В июне 1910 г. В.В. Розанов написал статью о скандале, разразившемся

между редакциями «Современного мира» и газетой «Речь» из-за обвинений со стороны молодого критика в обмане читателей по причине отсутствия публикации работ Анатолия Каменского. Название печатного выступления — «Единое стадо» и неугомонный волк» (Новое время. 1910. 18 июня) — вполне передавало общий смысл замечаний в адрес К.И. Чуковского. В нападках на политически близкий лагерь литераторов В.В. Розанов увидел лишь самоуверенную юность и «общественный индивидуализм, как стремление оторваться от “своих”» [8, с. 512], некое социально-дезорганизирующее начало молодого критика.

Скорее всего, статья сильно задела критика, который, скрупулезно подсчитав, привел множество сравнений себя с животными со стороны В.В. Розанова. Выводом стало замечание уникальной способности оппонента чувствовать всюду животных, населяющих лес литературы. Анималистический образ, употребленный В.В. Розановым, представивший К.И. Чуковского в образе «неугомонного волка» как санитара литературного леса, не был забыт и нашел свое повторение в очерке Е. Шварца «Белый волк», став нарицательным среди критиков.

К.И. ЧУКОВСКИЙ — ИНИЦИАТОР САМОЙ КРУПНОЙ ДИСКУССИИ С В.В. РОЗАНОВЫМ

Своеобразным поворотным пунктом в отношениях двух литераторов стало «Открытое письмо В.В. Розанову», помещенное К.И. Чуковским в кадетской газете «Речь» (1910. 24 октября). Возвращаясь к теме, поднятой в первой критической статье против В.В. Розанова 1906 г. об истинном отношении мыслителя к революции, оппонент ополчился теперь на противоречия писателя в книге очерков В.В. Розанова о революции 1905 г. «Когда начальство ушло...». Уловив главный метод постоянно обновляющегося отношения ко всем явлениям действительности и описания события на тысячу ладов, критик обвинил автора в абсолютном равнодушии ко всему, что не касается его излюбленной темы пола в религии.

Основные особенности этой полемики, разгоревшейся в газетно-журнальной печати 1910–1911 гг., уже были рассмотрены мной [13]. Я подчеркнул негативную реакцию мыслителя на попытки политизировать его творческие работы.

Крайне интересно последовавшее вскоре очередное извинительно-примиряющее письмо В.В. Розанову, отправленное в конце ноября 1910 года. После признания в плохом самочувствии критик

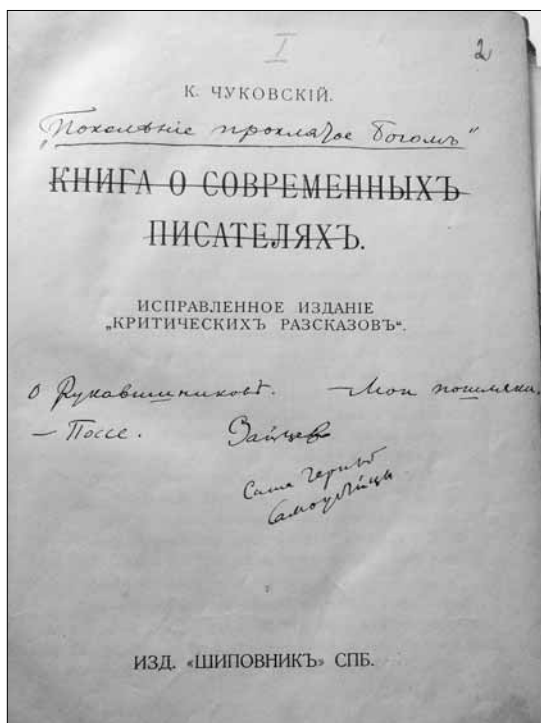


Рис. 1. Титульный лист сборника статей К.И. Чуковского «Книга о современных писателях» (Санкт-Петербург : Шиповник, [1914 г.]) с рукописными пометами автора (ОР РГБ. Ф. 620. Картон 88. Ед. хр. 11. Л. 2)

объяснялся в вечной любви к В.В. Розанову и в том, что лишь с ним одним он готов в эти тяжелые минуты разговаривать. К.И. Чуковский делает извиняющее его, как ему казалось, заявление: «Статью о Вас писал кокаином — некому меня пожалеть» [14, с. 241]. В завершающих строках письма адресат приглашался в гости в Куоккала (ныне — пос. Репино) для поддержки больного.

На публичное выступление К.И. Чуковского, к которому присоединился еще и П.Б. Струве, В.В. Розанов возражал в статье «Литературные и политические афоризмы» (Новое время. 1910. 25, 28 нояб. и 9 дек.)². Претензии нападавших критиков носили, по мнению В.В. Розанова, преимущественно «нравственный смысл», и в черновой записи он уверял, что после устных упреков на выдвинутые в его адрес обвинения все слушатели переходили на его сторону и «говорили, что это непременно надо напечатать» [15, л. 13].

Возможно, интонация извинительного письма была принята к сведению. По крайней мере, основным оппонентом В.В. Розанов считал состоявшегося столпа в мире либеральной политики П.Б. Струве. А молодой критик К.И. Чуковский, хотя и начал первым дискуссию, отошел для него на задний план. Это отношение нашло свое место

в черновиках ответных статей философа, в которых К.И. Чуковскому отведена вспомогательная роль. «Вот мой ответ Струве и Чуковскому. Последнему — отчасти (выделено мной. — А. Л.)». [15, л. 8]. Нападки К.И. Чуковского имели для В.В. Розанова второстепенное значение в сравнении с критикой П.Б. Струве.

То, что В.В. Розанов счел П.Б. Струве главным обвинителем в свой адрес, не снимает первенствующей роли выступления против него именно К.И. Чуковского. Не соглашусь с утверждением Е.В. Ивановой, что критик был лишь продолжателем сравнений текстов В.В. Розанова, которые начал еще П.Б. Струве, так как статья К.И. Чуковского увидела свет 24 октября 1910 г., а критика П.Б. Струве была напечатана лишь в ноябрьском номере «Русской мысли».

В.В. Розанов привел в публичном ответе фрагмент письма К.И. Чуковского. Критик пытался списать резкость своих нападков на плохое самочувствие. Но В.В. Розанов вернул молодому газетчику обвинение в двуличии. К.И. Чуковский уже 1 января 1911 г. в газетном обзоре «Русская литература» (Речь. 1911. 1 (14) янв.) сравнил философа с провокатором Е.Ф. Азефом и приклеил ему новый обидный ярлык: «отец идейного хулиганства³ в России...» [8, с. 616]. Все это мыслитель готов был опровергнуть, но судебные тяжбы никак не могли устроить его во время тяжелейшего недуга, начавшегося в эти дни у жены Василия Васильевича.

«Открытое письмо» оставило глубокий след не только в душе В.В. Розанова, но и у его автора. К.И. Чуковский неизменно включал его в многочисленные сборники переизданий своих работ, внося правку и дополнения в первоначальный текст публикации. Годы спустя критика не оставили равнодушным строки из последней книги В.В. Розанова. В архиве К.И. Чуковского хранятся печатные издания его «Книги о современных писателях. Исправленное издание "Критических рассказов"» (Санкт-Петербург : Шиповник, [1914]) с рукописными изменениями и дополнениями автора (рис. 1). Судя по существенной правке и подбору более актуальных синонимов к первоначальному тексту, можно сделать вывод, что К.И. Чуковский готовил переиздание уже после революционных событий 1917 г., когда публикации В.В. Розанова больше не находили поддержки среди издателей.

Критик стремился расширить аргументацию, приведенную в первом газетном издании статьи, указывающую на антихристианские мотивы в мыслях В.В. Розанова. К.И. Чуковский добавил ряд свободно изложенных цитат из последней книги В.В. Розанова. Одна из вставок представляет собой

² См. об этом: [13].

³ В тексте последней публикации статьи допущена ошибка. Вместо слова «хулиганства» напечатано «духовенства» [8, с. 616].

вольный пересказ текста В.В. Розанова из выпуска № 2 его «Апокалипсиса нашего времени» за декабрь 1917 г. Сравним.

В книге В.В. Розанова «Апокалипсис нашего времени»: «Христос не посадил дерева, не вырастил из себя травки... почти призрак и тень <...> люди — точно с отошавшими отвислыми животами <...> Солнце загорелось раньше христианства <...> дает хлеб <...> И тогда “поклонимся Ему”? <...> А что солнце больше Христа желает счастья человечеству» [16, с. 400–401].

У К.И. Чуковского: «Почему он не посадил дерева, не вырастил травки? Почему он такой хилый и тощий? Он навел отошание на землю. В нем хворь всего мира. Лучше помолимся Солнцу, оно больше может, чем Он!» [17, л. 17] (рис. 2).

Можно увидеть, какие места статьи Корней Иванович хотел бы изменить и расширить. Критик убрал тексты с обличительным осуждением В.В. Розанова за неприятие революционного движения. Например, он собирался изъять строки, в которых ему представлялась реальной метафорической скука художника перед жертвами революции. После чего К.И. Чуковский даже публично признавался в добром отношении к своему политическому оппоненту.

До этого нечто подобное можно было встретить только в его письмах: «Ваши статьи читаю, как любовные письма, адресованные именно мне» [14, с. 198]. Заключительный абзац статьи, требующий от В.В. Розанова опровержения выдвинутых обвинений в равнодушии к Богу и родине, критик убрал из первоначального текста своей работы полностью. Вероятнее всего, оппонента уже не было в живых к моменту подготовки переиздания исправленной статьи в сборнике, который так и не увидел свет. Название очередному переизданию «Книги о современных писателях» К.И. Чуковский хотел дать другое — «Поколение, проклятое Богом».

В последующих работах В.В. Розанов уже отмечал принципиальные недостатки молодого критика. Он ценил талант и превосходное литературное дарование К.И. Чуковского, преданность литературе, но отмечал слабость философского осмысления описываемого, постоянную туманность его мысли за каскадом прекрасных художественно-поэтических образов. Об этом речь шла и в статье «Богатый и убогий» (Новое время. 1911. 22 марта). Мыслитель решил, что Бог не дал критику настоящего ума, а наградил его одним лишь остроумием. Преувеличенный же интерес литератора к общественно-политическим настроениям стоил К.И. Чуковскому исчезновения сопереживания к событиям реальной жизни.

Молодой критик ответил заметкой «О мелочах» (Речь. 1911. 27 апр.). Автор обратил внима-

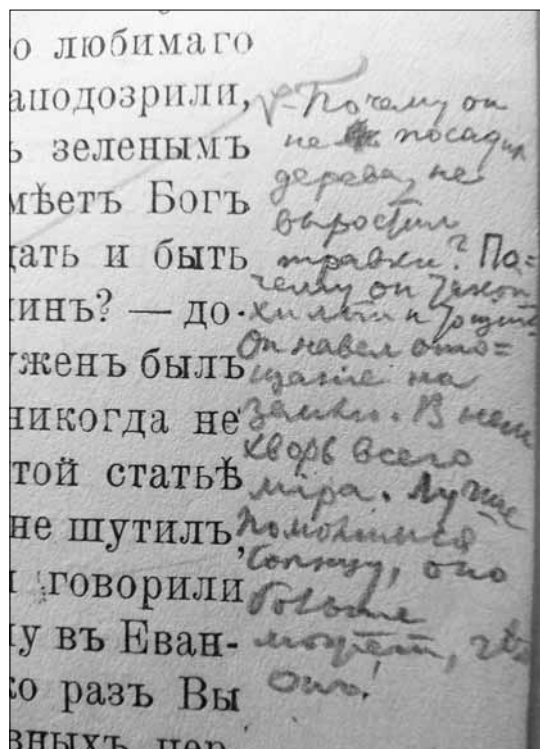


Рис. 2 Фрагмент редакторской правки К.И. Чуковского карандашом статьи «Открытое письмо В.В. Розанову» (ОР РГБ. Ф. 620. Картон 88. Ед. хр. 10. Л. 17)

ние на исключительную способность В.В. Розанова ставить на первое место чуткую особенность мыслителя подмечать физиологические особенности, лежащие в основе поведения людей. Возражал на упрек в мелочности своих исследований и нежелании задевать именитых авторитетов либерального лагеря писателей, который привел В.В. Розанова к определению места критика в литературе — «удивительный “философ для Пинкертон”» (выделено мной. — А. Л.) [8, с. 643]. К.И. Чуковский утверждал, что любая подмеченная им мелочь не является самоцелью, и, повторяя за оппонентом знаменитый розановский афоризм («я бездарен, да тема-то у меня талантлива»), он настаивал, что его «единственная тема — душа, как источник творчества» [18, с. 532].

В летнем письме к В.В. Розанову К.И. Чуковский миролюбиво констатировал, что сам он никогда эмоционально не принимал печатных обвинений в свой адрес.

Завершающее дискуссию 1910–1911 гг. упоминание В.В. Розанова о Корнее Ивановиче носило лестный отзыв о нем как о критике. Он был назван единственным из участников полемики, кто угадал в противнике и смог оформить в словесной форме «натуру, кровь, темперамент. Некоторые из его определений — поразительны» [19, с. 303]. Высокая оценка литературной интуиции критика появи-

лась на страницах знаменитых «Опавших листьев» (Петроград, 1915). К.И. Чуковский остался одним из немногих литераторов, продолжавших посещать В.В. Розанова после публичного бойкота, объявленного ему либеральной прессой в 1913 году.

Возможно, одной из причин письма В.В. Розанову от 14 января 1916 г. стало известие о похвале К.И. Чуковского в свой адрес. Он просил у В.В. Розанова выслать ему недавно вышедшую книгу «Опавшие листья. Короб второй и последний» в качестве взаимообмена в ответ на посланную ему уже давно собственную книгу. В.В. Розанов выслал с остроумным наставлением на титульном листе, в котором призывал Корнея Ивановича как состоявшегося литературного критика не жалеть денег на покупку книги с оригинальными мыслями замечательных авторов, поставив свои сочинения в один ряд с книгами М.Ю. Лермонтова, М.Ю. Кольцова и А.И. Полежаева. «... Вот, молодежь (и Корней Иванович Чуковский) слушай, что говорит Розанов 59 лет. Корнею Ивановичу Чуковскому сердящийся на него В. Розанов» [14, с. 378].

И после кончины В.В. Розанова мысли о нем долго не оставляли К.И. Чуковского. Спустя всего пару месяцев после смерти своего оппонента критик вспоминал о незабываемых уроках литературного мастерства, преподанных мыслителем. В.В. Розанов еще при жизни говорил ему, что каждую минуту, свободную от жизненно необходимых вещей, он постоянно пишет в стремлении сделаться настоящим писателем.

По прошествии 13 лет после приведенной дневниковой записи К.И. Чуковский, учитывая отношение в советской стране к своему некогда любимому писателю, уже сам убеждал страстного поклонника и биографа В.В. Розанова Э.Ф. Голлербаха: «Забудьте Вы Роз<анова>, *погубит* Вас этот *несчастный реакционер* (выделено мной. — А. Л.)» [20, с. 222]. Как заметил внук Эриха Федоровича Е.А. Голлербах, К.И. Чуковский сам «готовил работу о Розанове (см. Новая рус. книга (Берлин). 1922. Август. № 8. С. 38)» [20, с. 448], но, судя по всему, оставил ее незавершенной.

Можно утверждать, что публичное противостояние В.В. Розанова и К.И. Чуковского на страницах противостоящих друг другу газет носило в значительной степени внешний характер. Оно отражало в большей мере отношения между враждебными лагерями периодики, чем реальные взаимоотношения литераторов.

Эпистолярное наследие К.И. Чуковского и его последующее обращение к творчеству В.В. Розанова указывают на истинный интерес критика к оригинальному мыслителю. Философ был уверен в дальнейшем углублении и развитии таланта молодого литератора.

Список источников

1. *Иванова Е.В.* Комментарии // Чуковский К.И. Собр. соч. : в 15 т. Т. 7. Москва : Terra-Книжный клуб, 2003. С. 644–720.
2. *Джимбинов С.Б.* Чуковский Корней Иванович // Розановская энциклопедия. Москва : РОССПЭН, 2008. Стб. 1157–1159.
3. *Чуковский К.И.* Прохожий и революция // Собр. соч. : в 15 т. Т. 6. Москва : Terra-Книжный клуб, 2002. С. 392–397.
4. *Чуковский К.И.* Дневник, 1901–1929 / подгот. текста и коммент. Е.Ц. Чуковской ; вступ. ст. В.А. Каверина. Москва : Советский писатель, 1991. 541 с.
5. *Чуковский К.И.* А.И. Куприн // Собр. соч. : в 15 т. Т. 6. Москва : Terra-Книжный клуб, 2002. С. 81.
6. *Докукина А.* Розанов и Чуковский (к истории литературных отношений). URL: <http://chukovskiy.lit-info.ru/chukovskiy/about/dokukina-rozanov-i-chukovskij.htm> (дата обращения: 26.09.2022).
7. *Голлербах Э.Ф.* В.В. Розанов. Жизнь и творчество. Москва : Квазар, 1991. 84 с.
8. *Розанов В.В.* Полн. собр. соч. : в 35 т. Серия «Литература и искусство» : в 7 т. Т. 4: О писательстве и писателях : статьи 1908–1911 гг. Санкт-Петербург : Росток, 2016. 1056 с.
9. *Розанов В.В.* Уединенное / под общ. ред. А.Н. Николюкина. Москва : Политиздат, 1990. С. 21–86.
10. *Чуковский К.И.* Нат Пинкертон и современная литература // Собр. соч. : в 15 т. Т. 7. Москва : Terra-Книжный клуб, 2003. С. 25–62.
11. *Розанов В.В.* Мимолетное. 1915 год : [издание полного текста]. Москва, 2011. 519 с.
12. *Шагинян М.* Письма К.И. Чуковскому // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 620 (Архив К.И. Чуковского). Картон 73. Ед. хр. 9. Л. 2.
13. *Ломоносов А.В.* О литературном терроре (по материалам черновиков и неизданных статей В.В. Розанова) // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 1. С. 62–71. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-1-62-71.
14. *Чуковский К.И.* Письма. 1903–1925 // Собр. соч. : в 15 т. Т. 14. Москва : Terra-Книжный клуб, 2003. 689 с.
15. *Розанов В.В.* Литературные и политические афоризмы: (ответ К.И. Чуковскому и П.Б. Струве) : фрагменты статей на литературные темы // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 249 (В.В. Розанов). Картон 6. Ед. хр. 14. Л. 8–13.
16. *Розанов В.В.* Апокалипсис нашего времени // Уединенное : [сборник] / под общ. ред. А.Н. Николюкина. Москва : Политиздат, 1990. С. 391–440.
17. *Чуковский К.И.* Психологические мотивы в творчестве Алексея Ремизова ; Открытое письмо В.В. Розанову ; Пфуль : [статьи из «Книги о современных писателях»] // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

ной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 620 (Архив К.И. Чуковского). Картон. 88. Ед. хр. 10. Л. 15–22.

18. Чуковский К.И. О мелочах // Собр. соч. : в 15 т. Т. 7. Москва : Терра-Книжный клуб, 2003. С. 527–534.
19. Розанов В.В. Опавшие листья. Короб второй и последний // Уединенное : [сборник] / под общ. ред.

А.Н. Николукина. Москва : Политиздат, 1990. С. 203–390.

20. Голлербах Э.Ф. В своей записной книжке I. Самоотчет 1933 г. «Незабываемо» // Встречи и впечатления / коммент. Е.А. Голлербаха. Санкт-Петербург : Инапресс, 1998. 566 с.

“A Philosopher for Pinkerton” and “An Unfortunate Reactionary” (The Polemic of K.I. Chukovsky and V.V. Rozanov in 1908–1911)

Aleksey V. Lomonosov

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia

ORCID 0000-0001-9755-8649; SPIN 3533-2784

E-mail: lomonosov-1962@yandex.ru

Abstract. *The idea of finding the source of V.V. Rozanov's genius never left K.I. Chukovsky. The article traces the public polemical speeches of the writers from the period of K.I. Chukovsky's residence in St. Petersburg to the end of the most vivid polemic in 1910–1911. There are examined the hidden details of the polemic of 1908–1909. It was devoted to mass detective literature. The article reveals fundamental differences between the writers. For the first time, there are presented handwritten additions to the well-known polemical article by K.I. Chukovsky “An Open Letter to V.V. Rozanov”. The author reveals the primacy of K.I. Chukovsky's critical speech among the participants of the polemic with V.V. Rozanov of 1910–1911. The draft versions of V.V. Rozanov's objections have never been published before as well. A comparison of the contents of K.I. Chukovsky's letters and critical articles against V.V. Rozanov leads to the conclusion about the complexity of the writers' relations to each other. They both highly evaluated the literary talent in their political opponent. At the same time, both V.V. Rozanov and K.I. Chukovsky followed the political direction of periodicals. Loyalty to the political programs of literary press bodies was mandatory. The article draws attention to the similarity of the ideas about the eclectic formation of cultural processes in society. V.V. Rozanov and K.I. Chukovsky were guided by the idea that political processes were secondary compared to the moral organization of a person. In the re-issue of the “Open Letter”, the critic removed the texts condemning V.V. Rozanov for his opposition to the revolutionary movement.*

Key words: K.I. Chukovsky, V.V. Rozanov, polemics, eclecticism of literature, favorite writer, lectures by

K.I. Chukovsky, mass culture, Nat Pinkerton, “An Open Letter to V.V. Rozanov”.

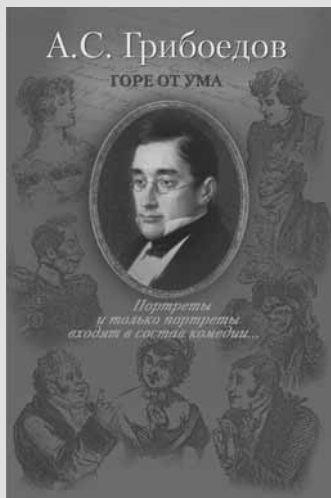
Citation: Lomonosov A.V. “A Philosopher for Pinkerton” and “An Unfortunate Reactionary” (The Polemic of K.I. Chukovsky and V.V. Rozanov in 1908–1911), *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 5, pp. 514–522. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-514-522.

References

1. Ivanova E.V. Comments, *Chukovskii K.I. Sobr. soch.: v 15 t. T. 7* [Chukovsky K.I. Collected Works: in 15 volumes. Volume 7]. Moscow, Terra-Knizhnyi Klub Publ., 2003, pp. 644–720 (in Russ.).
2. Dzhimbinov S.B. Chukovsky Korney Ivanovich, *Rozanovskaya entsiklopediya* [Rozanov Encyclopedia]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2008, column 1157–1159 (in Russ.).
3. Chukovsky K.I. A Passer-By and the Revolution, *Sobr. soch.: v 15 t. T. 6* [Collected Works: in 15 volumes. Volume 6]. Moscow, Terra-Knizhnyi Klub Publ., 2002, pp. 392–397 (in Russ.).
4. Chukovsky K.I. *Dnevnik, 1901–1929* [Diary, 1901–1929]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1991, 541 p.
5. Chukovsky K.I. A.I. Kuprin, *Sobr. soch.: v 15 t. T. 6* [Collected Works: in 15 volumes. Volume 6]. Moscow, Terra-Knizhnyi Klub Publ., 2002, p. 81 (in Russ.).
6. Dokukina A. *Rozanov i Chukovskii (k istorii literaturnykh otnoshenii)* [Rozanov and Chukovsky (On the History of Literary Relations)]. Available at: <http://chukovskiy.lit-info.ru/chukovskiy/about/dokukina-rozanov-i-chukovskij.htm> (accessed 26.09.2022).
7. Gollerbach E.F. *V.V. Rozanov. Zhizn' i tvorchestvo* [V.V. Rozanov. Life and Work]. Moscow, Kvazar Publ., 1991, 84 p.
8. Rozanov V.V. *Poln. sobr. soch.: v 35 t. Seriya “Literatura i khudozhestvo”: v 7 t. T. 4: O pisatel'stve i pisatelyakh: stat'i 1908–1911 gg.* [Complete Works: in 35 volumes. “Literature and Art” Series: in 7 volumes. Volume 4: About Writing and Writers: Articles 1908–1911]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2016, 1056 p.
9. Rozanov V.V. *Uedinennoe* [The Solitary]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 21–86.
10. Chukovsky K.I. Nat Pinkerton and Modern Literature, *Sobr. soch.: v 15 t. T. 7* [Collected Works: in 15 volumes. Volume 7]. Moscow, Terra-Knizhnyi Klub Publ., 2003, pp. 25–62 (in Russ.).
11. Rozanov V.V. *Mimoletnoe. 1915 god* [The Fleeting. 1915]. Moscow, 2011, 519 p.

12. Shaginyan M. Letters to K.I. Chukovsky, *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki (OR RGB)* [Manuscripts Department of the Russian State Library], coll. 620 (K.I. Chukovsky's Archive), carton 73, item 9, p. 2 (in Russ.).
13. Lomonosov A.V. On Literary Terror (Based on the Materials of V.V. Rozanov's Drafts and Unpublished Articles), *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 1, pp. 62–71. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-1-62-71 (in Russ.).
14. Chukovsky K.I. Letters. 1903–1925, *Sobr. soch.: v 15 t. T. 14* [Collected Works: in 15 volumes. Volume 14]. Moscow, Terra-Knizhnyi Klub Publ., 2003, 689 p. (in Russ.).
15. Rozanov V.V. Literary and Political Aphorisms: (A Reply to K.I. Chukovsky and P.B. Struve): Fragments of Articles on Literary Topics, *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki (OR RGB)* [Manuscripts Department of the Russian State Library], coll. 249 (V.V. Rozanov), carton 6, item 14, pp. 8–13 (in Russ.).
16. Rozanov V.V. The Apocalypse of our Time, *Uedinennoe* [The Solitary]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 391–440 (in Russ.).
17. Chukovsky K.I. Psychological Motives in Aleksey Remizov's Works; An Open Letter to V.V. Rozanov; Pfuel, *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki (OR RGB)* [Manuscripts Department of the Russian State Library], coll. 620 (K.I. Chukovsky's Archive), carton 88, item 10, pp. 15–22 (in Russ.).
18. Chukovsky K.I. About Little Things, *Sobr. soch.: v 15 t. T. 7* [Collected Works: in 15 volumes. Volume 7]. Moscow, Terra-Knizhnyi Klub Publ., 2003, pp. 527–534 (in Russ.).
19. Rozanov V.V. Fallen Leaves. The Second and Last Box, *Uedinennoe* [The Solitary]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 203–390 (in Russ.).
20. Gollerbakh E.F. In my Notebook I. Self-Report of 1933. "It's Unforgettable", *Vstrechi i vpechatleniya* [Meetings and Impressions]. St. Petersburg, Inapress Publ., 1998, 566 p. (in Russ.).

НОВИНКА



Грибоедов А.С. Горе от ума : комедия в четырех действиях в стихах / А.С. Грибоедов ; Российская гос. б-ка ; [послесл. М.В. Строганова]. Москва : Пашков дом, 2022. 172, [3] с. : ил.

Для настоящего издания бессмертной комедии «Горе от ума» издательство Российской государственной библиотеки «Пашков дом» обратилось к первой полной публикации этого произведения, предпринятой в 1862 году в Санкт-Петербурге Н.Л. Тибленом. Издание Н.Л. Тиблена интересно и тем, что в нем представлены первые книжные иллюстрации комедии, выполненные художником Михаилом Сергеевичем Башиловым (1820 (1821) – 1870).

Текст комедии дается с учетом современных текстологических уточнений. Впервые публикуются иллюстрации из списков «Горя от ума», хранящихся в фондах отдела рукописей Российской государственной библиотеки и Государственного историко-культурного и природного музея-заповедника А.С. Грибоедова «Хмелита» (Смоленская область).

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: rsl.ru/pashkovdom

Всероссийская научно-практическая конференция

«КНИГА И ЧТЕНИЕ В ЗЕРКАЛЕ СОЦИОЛОГИИ: XXI ВЕК»

Санкт-Петербург, 1–2 декабря 2022 г.

Организаторы: Российская национальная библиотека, Российская библиотечная ассоциация.

Российская национальная библиотека традиционно раз в два года проводит крупномасштабные научно-практические конференции, посвященные актуальным проблемам чтения и читательской деятельности.

Конференция 2022 г. посвящена исследовательской деятельности библиотек в сфере изучения чтения и читателей. В ходе работы будут представлены результаты Всероссийского научно-исследовательского проекта Российской национальной библиотеки «Книга и библиотека в жизни современного российского общества» и итоги Всероссийского исследования Российской национальной библиотеки и Российской государственной детской библиотеки «Чтение и библиотека в жизни детской и взрослой аудитории».

Цель конференции: обсуждение исследовательских практик в области чтения, рассмотрение актуальных проблем деятельности библиотек по приобщению населения к чтению.

Вопросы для обсуждения:

- ◆ методология и методика изучения чтения как междисциплинарного явления;
- ◆ основные направления и результаты исследовательской деятельности библиотек в области изучения чтения и читателей;
- ◆ аналитическая картина отношения россиян к книгам, чтению, библиотекам по данным социологических исследований;
- ◆ современная библиотека как центр поддержки чтения: тенденции и проблемы.

К участию приглашаются специалисты федеральных, региональных, муниципальных библиотек, издательской и книготорговой отраслей, библиотековеды, социологи, культурологи, психологи, филологи, педагоги, представители СМИ и другие специалисты, изучающие проблемы библиотечного обслуживания, чтения и читательской деятельности.

Контакты:

*Российская национальная библиотека, Центр чтения РНБ
191069, Санкт-Петербург, ул. Садовая, д. 18
Тел.: +7 (812) 310-23-54; e-mail: consult@nlr.ru*

Подробная информация:

https://nlr.ru/nlr_pro/RA5824/konferentsiya-kniga-i-chtenie-v-zerkale-sotsiologii

УДК 7.072.2(470)(092)Айналов Д.В.
ББК 85.10г(2)6дАйналов Д.В.
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-5-524-535

Л.А. СЫЧЕНКОВА

ХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО В НАСЛЕДИИ Д.В. АЙНАЛОВА КАЗАНСКОГО ПЕРИОДА

Лидия Алексеевна Сыченкова,
Казанский (Приволжский) федеральный университет,
Институт международных отношений,
ведущий научный сотрудник
Кремлевская ул., д. 18, Казань, 420008, Россия
доктор исторических наук, доцент
ORCID 0000-0001-9420-1206
E-mail: l.sichenkova@yandex.ru

Реферат. Российский византист, искусствовед, историк русского искусства Д.В. Айналов (1862–1939) в годы работы в Казанском университете (1890–1903) занимался изучением проблем древнехристианской культуры. Казанский период стал одним из самых плодотворных в его творческой биографии. Впервые привлечено малоизученное иконографическое наследие Айналова, позволяющее описать творческую лабораторию византиниста и его оригинальную методику анализа памятников. Установлено, что выработке новой методики исследования способствовало расширение эмпирической базы, в которую помимо апокрифических текстов вошли собственные рисунки Айналова и фотографии памятников, сделанные по заказу ученого. В научный оборот впервые вводятся лекции

Д.В. Айналова по древнехристианскому искусству, позволяющие выявить аргументацию главной идеи ученого о связи позднеантичного стиля и раннехристианского искусства. Айналов сделал два важных открытия в истории христианского искусства. Первое – на примере мозаик церкви Санта Мария Маджоре ученому удалось определить важный момент превращения образа девы Марии в образ царственной Богородицы. Второе открытие – это превращение символического образа Христа в виде агнца в изображение в виде человека на примере мозаик Альбенги. Осуществление комплексной интерпретации иконографического наследия Айналова в контексте его идей позволяет понять систему доказательств ученого, раскрыть его оригинальную концепцию развития христианского искусства на Западе и Востоке. Его исследования внесли значительный вклад в новую концепцию всеобщей истории искусства, в которой особое место принадлежало Византии, а впоследствии и древнерусскому искусству. Труды Айналова имели большое значение для развития научной базы по христианскому искусству, искусствознанию и византистике в Казани. Переиздание наследия Д.В. Айналова казанского периода представляет интерес как для современного византиноведения, так и истории културологии.

Ключевые слова: Д.В. Айналов, византиноведение в Казанском университете, иконография образа Христа и Богоматери, храм Святой Ирины в Константинополе, иконография храма Гроба Господня, восточнохристианское культурное наследие, каткомбное искусство, теория и история искусства, искусствоведение, архитектура.

Для цитирования: Сыченкова Л.А. Христианское искусство в наследии Д.В. Айналова казанского периода // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 524–535. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-524-535.

Выдающийся российский византист, искусствовед, историк русского искусства Дмитрий Власьевич Айналов (1862–1939), 160 лет со дня рождения которого исполняется в 2022 г., в Казани провел 13 лет жизни. Период его работы в Казанском университете (1890–1903) стал одним из самых плодотворных в творческой биографии ученого. Именно здесь началось его становление как искусствоведа и византиста, получившего мировое признание.

Биография Д.В. Айналова (рис. 1) реконструирована достаточно полно, малоизвестный в историографии ранний период его биографии — до поступления в Новороссийский университет — сегодня восстановлен и описан на основе недавно найденных архивных документов [1]. Стали понятными мотивы его выбора византийского искусства в качестве предмета изучения, это во многом было предопределено его происхождением: Д.В. Айналов был греком по отцу, воспитывался в среде крымских греков, проживавших в Мариуполе. Однако недостаточно осмысленным остается, на наш взгляд, научное и иконографическое наследие ученого казанского периода. Помимо двух диссертаций [2; 3], оно включает в себя несколько десятков статей, рецензий, текстов курсов лекций, докладов.

Открытия и заблуждения Д.В. Айналова казанского периода, отраженные в его статьях, существенно дополняют сложившееся представление о зарождении замысла его основных произведений. Сюжеты его статей о византийском и раннем этапе развития восточно-христианского искусства помогают уточнить место ученого в истории отечественного искусствознания [4, с. 270]. Темы исследований Айналова, связанные с художественной культурой

христианского Востока, приобретают все большую значимость в современной науке. Большинство его статей 1890–1903 гг. посвящены произведениям малой пластики — иконам, фрескам и мозаикам, серия статей связана с изучением редких произведений христианского искусства из собраний русских и зарубежных коллекционеров [5, с. 4; 6, с. 1]. Среди владельцев редких пластин были такие значительные фигуры в истории отечественного и зарубежного коллекционирования, как дипломат А.И. Нелидов, почетный член Академии художеств Г.С. Строганов, шотландский аристократ, историк А.У. Линдси Кроуфорд. Особенно следует отметить графа А.И. Нелидова и его вклад в развитие российского искусствознания и византистики¹.

Айналов не был кабинетным ученым, он стремился к непосредственному знакомству с памятниками искусства. Через год после его назначения в Казанский университет, в 1890 г. ему удалось объездить практически всю Италию. Во время первых зарубежных путешествий по Европе Айналов принимал участие в археологических экспедициях, изучал памятники в музеях, библиотеках и архивах. Результатом научных командировок стали новые статьи. Из 13 лет «казанского плена» [4, с. 270] почти три года ученый провел за границей: посетил Болгарию, Грецию, побывал на Афоне, в Сирии, Палестине.

Важным этапом в процессе изучения произведений искусства была фиксация в рисунках и фотографиях памятников и их элементов. Часть рисунков сохранилась в путевых записных книжках Айналова как вспомогательный материал для исследований. Копирование памятников — это результат его многочасовых зарисовок, иногда с риском для жизни, поскольку приходилось выполнять работы на большой высоте в неудобном положении. Рисунки Айналова — ценное иконографическое наследие, не получившее достойного изучения [8; 9]. Оно включает состоящую из более 100 рисунков серию, которую можно условно назвать «Иконография Иисуса Христа», рисунки предметов коллекции Оттоманского музея в Константинополе 1898 г. [4, с. 295]. Большая часть иконографического наследия Айналова не опубликована и хранится в Петербургском филиале Архива



Рис. 1. Портрет молодого Д.В. Айналова. 1893. Фото из личного архива Адиля Атархлиби (Adil Attarylibi)

¹ Покровительство графа русским византинистам отмечал и старший коллега Д.В. Айналова по Казанскому университету профессор Д.Ф. Беляев [7, с. 769].

Российской академии наук (ПФА РАН, фонд 737). Значимость этого наследия состоит в том, что оно содержит многие памятники, зафиксированные и описанные Айналовым, впоследствии утраченные или искаженные неумелой реставрацией.

Часть копийных изображений, сделанных лично Д.В. Айналовым, воспроизведена в иллюстрациях его статей как важный аргумент в системе доказательств. Айналов умел рисовать, основные приемы художественного ремесла он освоил еще в детстве под руководством своих родственников — профессиональных художников и педагогов [1, с. 173–174]. По-видимому, еще в гимназические годы в Мариуполе он был знаком с принципами и правилами художественного образования. Свое понимание смысла и задач художественного образования Айналов сформулировал в 1896 г. в статье «Художественная школа в Казани», главная идея состояла в том, что важным компонентом обучения художников должно стать формирование гармонично развитой личности [10]. Его размышления о принципах художественного образования не потеряли актуальности и в наши дни.

Огромное значение для развития способностей глубокого проникновения в смысл произведений искусства имело для Айналова общение с русским художником М.В. Нестеровым в Италии. Знакомство и совместные прогулки были приятными и полезными для обоих: Нестеров разъяснял Айналову то, как «смотрят» картины художники, в свою очередь, Айналов поражал художника своей эрудицией, знанием истории искусства [4, с. 266; 11, с. 270–271]. Статьи Д.В. Айналова 1890–1903 гг. свидетельствуют о том, что он хорошо усвоил различия правил анализа картин художниками, а не «книжниками». Ученый использовал синтез этих подходов в исследовании архитектурных памятников, мозаик и фресок².

БАЗИЛИКА САНТА МАРИЯ МАДЖОРЕ. РАННЯЯ ИКОНОГРАФИЯ МАРИИ

Изучение раннехристианского наследия Д.В. Айналовым началось в Западной Европе — в Италии. Темой своей магистерской диссертации первоначально он выбрал мозаики церкви Санта Мария Маджоре в Риме [13, с. 2–21]. Базилика Санта Мария Маджоре — первая римская церковь, посвященная Марии. Иконографический парадокс, по мнению Айналова, состоял в том, что мозаики церкви были известны ученым,

но плохо исследованы [4, с. 265]. Работая в Париже в 1893 г. над текстом диссертации, ученый понял, что тема расширилась, постепенно в круг изучения вошли мозаики других городов Италии [4, с. 265].

В статье о мозаиках базилики Санта Мария Маджоре Айналов в качестве иллюстрации использовал собственные рисунки [14]. Он сообщал в письме к И. Помяловскому, что, перерисовывая красками живопись этой церкви, ему приходилось работать под куполом церкви на большой высоте, в неудобной позе [4, с. 265]. В комментариях ученый отмечал, что «рисунок был сделан мною с самой мозаики, на близком от нее расстоянии» [14, с. 23].

Значение росписей базилики состояло, по мнению Д. Айналова, в том, что в них впервые Мария предстала в облике царственной Богородицы. «В сцене Благовещения Мария облачена в роскошное царское одеяние: на голове ее диадема, в ушах драгоценные камни, вокруг шеи жемчужное ожерелье, на груди осыпанный камнями аграф. Ее окружает стража из пяти ангелов, над головой витает голубь, а Гавриил, подлетающий к ней сверху, невольно воспринимается как образ античной Виктории. Так некогда скромная Мария выступает здесь в облике царственной Богородицы» [14, с. 23]. Цветные рисунки в статье подкрепляли доводы автора, делали их более убедительными.

Расширяя тему исследования о мозаиках, Д.В. Айналов посетил в 1898 г. итальянский город Альбенги [15]. Но еще в 1895 г. он опубликовал работу «Мозаики IV и V веков» [2], сославшись на мозаику Альбенги [14]. Его поразила красота мозаик с изображениями ягнят, креста, тройной христоматрии в окружении голубей, звездного неба. Айналову удалось лично увидеть баптистерий до реставрационных работ 1915 г.: «Мне пришлось видеть эти мозаики в 1898 году, но не в такой плохой сохранности, как можно было бы думать. <...> Действительно, вековая пыль и грязь лежали на них, но по очистке я увидел, что мозаики свода ниши и полукруглого люнета сохранились во всей красоте и неприкосновенности, и ни один камешек не выпал из их ровной поверхности» [16, с. 2].

Д.В. Айналов упоминал круг предшественников, обращавшихся к изучению Альбенги: Дж. Де-Росси, Р. Гарруччи, Е. Мюнца, У. Смита и др. [17]. Русский византист отметил, что в словаре христианских древностей У. Смита было приведено «краткое, но неверное описание мозаик крещальни» [16, с. 2], а в Словаре христианских древностей [18] сведений о мозаике не встречается. Приведенный Айналовым обзор историографии по изучению Альбенги подтверждал его мнение о недостаточной изученности памятника и непонимании его подлинного значения в истории христианского искусства.

Иконографии баптистерия и мозаики крещальни Альбенги произвели сильное впечатление на

² Важным свидетельством признания авторитета Д.В. Айналова в кругу художников является его выступление на открытии Всероссийского съезда художников в 1911 г. [12].

Д.В. Айналова. «В космографических представлениях христианского времени... радужный круг сливается, как по форме, так и по своим особенностям с изображением неба или небесного круга, и монограмма Христа, золотая и блистающая, сливается с золотым блестящим явлением на небе крестом. Синий, радужный круг с восьмиконечным крестом, или, как неправильно называют его, звездой, навсегда сохранился в византийском искусстве и изображается обычно внутри дуги перемычных арок. Вообще распространенность этой формы круга с крестом в памятниках древневизантийского искусства не ограничивается одними этими памятниками» [16, с. 8].

Изучение мозаик крещальни Альбенги и других древнехристианских мозаик Рима, Неаполя, Капуи и Милана привело его к выводу о том, что в V столетии в Италии складывался «новый византийский стиль», источник которого следует искать в греко-римском искусстве Востока, прежде всего, Палестины» [19, с. 56]. Вывод российского ученого позволял скорректировать существовавшее в XIX в. в европейской историографии традиционное представление о том, что центром развития позднеантичного искусства является Рим.

РАННЯЯ ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗА ХРИСТА

Мозаики церкви св. Костанцы в Риме, относящиеся к V в. н. э., заинтересовали Д.В. Айналова малоизвестным типом молодого и красивого Христа. Иконография молодого Христа контрастировала с традиционным и привычным изображением сурового образа. Как известно, сохранились только словесные описания его облика, что позволяло вольно трактовать образ в иконографии.

Д. Айналов апеллировал к тому описанию облика Христа, где сразу видна схема и бросается в глаза стиль, который уничтожает индивидуальность. В сохранившихся античных преданиях Христос имел большие миндалевидные глаза, цветущие губы и полные щеки. В таком описании был виден античный характер образа. «Черты образа весьма сходятся с чертами известными в апокрифическом послании Лентула к римскому Сенату» [20, с. 4].

По мнению Айналова, мозаики Альбенги помогают понять становление нового этапа в иконографии Христа — в образе человека. «На Тертульском соборе в 692 году³ символический образ Агнца был заменен историческим образом Христа. Моложа-

вый облик Христа является единственным в своем роде среди мозаик Рима. <...> Как послание Лентула, так и образ Костанцы отмечают в образе Христа красоту лика, его благолепие в противоположность учению о ничтожном виде и некрасивом облике Иисуса Христа, возникшем еще в первые века христианства» [20, с. 7].

Д.В. Айналов отмечал значительное античное влияние в технике и трактовке облика Христа. Проблема античного влияния на раннехристианское искусство является центральной идеей ученого в его лекционном курсе по древнехристианскому искусству 1898 г. в Казани [21]. Рукопись лекций Айналова 1908–1909 гг. [22] (петербургского периода), по-видимому, является сокращенным вариантом казанских лекций и представляет собой текст с правками, вставками цитат на древнегреческом языке, больше похожий на черновой конспект. Текст не структурирован по разделам, нет названий тем лекций. Почерк Айналова красивый, ровный, но не очень разборчивый. Петербургский вариант рукописи лекций дает представление о замысле автора и концепции его лекционного курса по древнехристианскому искусству казанского периода.

В лекциях Айналов описал курьезный случай, раскрывающий механизм проникновения художественного мышления Античности в произведения раннехристианского искусства. «Об одном скульпторе рассказывали, что он пожелал изобразить Христа и придал ему образ Зевса, но у него отнялась рука. Очевидно, что художник в данном случае руководствовался своим язычеством, уже вполне сложившимися и готовыми представлениями о всемогуществе бога, и захотел придать это выражение образу Христа, но у него выходил языческий идол. И наказал его за такое нарушение христианского начала» [22, л. 31–31об]. Подобная легенда часто повторялась христианами писателями, как отмечал Айналов. Христа изображали похожим на Аполлона.

Возможно, такие яркие и запоминающиеся примеры можно считать одним из методических приемов лектора, который позволяет привлечь внимание аудитории. Известно, что лекции Д.В. Айналова в Казанском университете пользовались большим успехом у студентов [4, с. 293]. Излагая в курсе лекций уже устоявшиеся в науке знания, ученый оживлял их своими впечатлениями от зарубежных поездок, что вызывало интерес у студентов. Содержание лекций Айналова по древнехристианскому искусству подкрепляет мнение о том, что на примере многих памятников можно проследить главную идею автора о влиянии античной традиции на раннехристианское искусство. Аргументы и примеры служили одной цели — доказать преемственность искусства Античности и раннего Средневековья, а не разрыв в техниках и способах изображения.

³ Трулльский, или Пято-шестой собор, состоялся в Константинополе в 691–692 гг. Под именем Трулльского также известен VI Вселенский собор. Решение собора запрещало изображать Иисуса Христа в образе агнца, а вместо этого предписало представлять Его на иконах «по человеческому естеству». Собор положил начало иконописному канону в изображении Христа.

В творчестве Д.В. Айналова казанского периода есть один момент, не получивший объяснения в историографии. Известно, что Айналов с увлечением изучал историю катакомбной живописи, сам спускался в римские катакомбы и собрал огромный материал о них во время первого заграничного путешествия. Айналов отмечал в лекциях, что катакомбы как феномен древнехристианской культуры сохранились во многих частях христианского мира. «Эти подземные усыпальницы и катакомбы разбросаны по всем странам Европы, Малой Азии, Африки, где жили христиане. <...> До сих пор их находили в Палестине и Сирии, близ Александрии в Африке, на побережье Черного моря в Крыму, Испании и Франции, Германии, Австрии, Болгарии, в Италии в Кагози, в Неаполе. <...> Но наиболее знаменитые катакомбы найдены в Риме. <...> Прошло уже более 335 лет, когда

был открыт этот подземный храм древнехристианского искусства, и до сих пор они непрестанно раскапываются и изучаются» [22, л. 18–18 об., 19].

Текст лекций убедительно показывает, что Д.В. Айналов посвятил значительное время изучению катакомбного искусства: участвовал в экспедициях, был хорошо знаком с легендами, преданиями и письменными источниками, изучил весь корпус литературы о катакомбах и историю их открытия. Выводы о значении итальянских катакомб и их месте в истории христианского искусства были сделаны ученым в докторской диссертации: «Римские катакомбы должны рассматриваться как памятники, сохранившие в наиболее полном и цельном виде полученные с Востока образцы христианского искусства» [3, с. 5]. Известно, что Айналов подготовил доклад о катакомбной живописи, но ни одной специальной публикации по этой теме он так и не сделал. Пока не обнаружено источников, объясняющих такое решение ученого.

ХРАМ ГРОБА ГОСПОДНЯ

После итальянских памятников другим важным направлением научных исследований в казанский период Д.В. Айналова был мир восточного христианского искусства, который только стал осваиваться русскими учеными. В то время о древностях Палестины было известно очень мало. Только в конце 1890–1910-х гг. русские исследователи могли составить самостоя-



Рис. 2. Здание Гроба Господня на застёжке из слоновой кости, найденной в Арле. Рисунок Д. Айналова [23]

тельное мнение о памятниках Палестины на основе непосредственного знакомства с материалом и натурных исследований⁴. Разработка истории палестинского и сирийского искусства в конце XIX в. имела не только эвристическое, но и политическое значение для Российской империи. Научные исследования на Востоке были предопределены обострением восточного вопроса в мировой геополитике, ослаблением Османской империи, в чьем ведении находилась Палестина. Интерес самодержавной власти к усилению своего влияния в Палестине способствовал появлению темы восточнохристианского искусства в творчестве Айналова. В данном случае интересы власти стимулировали научное изучение раннехристианского наследия Востока. В 1902 г. П.Н. Коковцев предложил Д.В. Айналову участвовать в работе Императорского православного палестинского общества. В мае

1903 г. ученый по просьбе В.Н. Хитрово совершил поездку в Палестину для изучения храма Воскресения⁵, более известного как Храм Гроба Господня.

Среди сюжетов о палестинском искусстве Айналова особенно занимали сохранившиеся изображения Храма Гроба Господня. Можно считать, что Айналов первым в российском византиноведении и искусствознании обратился к изучению истории его иконографии. В статье о палестинской архитектуре [23], сопровождающейся многочисленными черно-белыми рисунками, доказывалось, что наиболее ранние изображения церкви представляли его совершенно круглым башнеобразным зданием (рис. 2), таким его изображают древнехристианские памятники скульптуры. «Форма здания Гроба Господня колеблется между этими двумя разновидностями. Но сохраняет вид круглого высокого здания». [23, с. 10]. Сооружение представляет собой символическую пиктограмму храма Соломона как дома Премудрости. Айналов интерпретировал эту композицию именно как «Премудрость создала Себе дом» [24].

Обращение современных ученых к публикациям Д.В. Айналова по иконографии Храма Гроба Господня является доказательством научной значимости результатов его исследований [24]. Публикации Айналова внесли значительный вклад в изучение

⁴ В этот период было организовано несколько российских экспедиций, посвященных изучению исторической топографии иконографии христианского Востока.

⁵ Храм находится в христианском квартале Старого города Иерусалима.

раннехристианского искусства Палестины, что позволило российским ученым критически переосмыслить накопленный на Западе эмпирический материал.

ЦЕРКОВЬ СВ. ИРИНЫ В КОНСТАНТИНОПОЛЕ

Больше всего Д.В. Айналова интересовали памятники на территории бывшей Византийской империи: в Турции, на Балканах и в Греции. Летом 1894 г. Айналову удалось посетить самый древний христианский храм Византии — церковь святой Ирины в Константинополе. Это редкий тип храма, который не подвергался переделкам в мечеть, а сохранил аутентичный облик со времен Византии. Турки сначала превратили храм в склад оружия, а затем стали свозить во двор церкви остатки памятников искусства, найденных в Константинополе и других местах Турецкой империи [7, с. 773]. Истории посещения храма Д. Айналовым, Н.Ф. Красносельцевым, послом А.И. Нелидовым посвящена статья казанского профессора Д.Ф. Беляева [7]. Так случилось, что посещение совпало с трагическим событием — землетрясением в Константинополе. Впечатления Д. Айналова о посещении храма остались в его записных книжках [25]. В 2004 г. были частично опубликованы письма Д. Айналова о драматических событиях во время изучения храма Св. Ирины [26, с. 235–236].

Получить разрешение на посещение церкви русским ученым было сложно, поскольку она была практически недоступна для посетителей, ученым пришлось обратиться к российскому послу в Константинополе А.И. Нелидову. А дальше, при посещении церкви, произошло неожиданное событие: «Не успели мы с послом дойти до обломка колонны... как послышался с правой, южной стороны какой-то сильный, но глухой шум: как будто валилась и сыпалась там громадная масса мусора или мелкого камня» [7, с. 786]. Айналов эмоционально описал начало землетрясения: «Я услышал шум, подобный вою ветра... Нелидов первым разгадал, что это было землетрясение. <...> ...Шум между тем все рос и рос, обращаясь в рев и сильный грохот, стекла дребезжали, и штукатурка стала валиться со стен... О себе скажу, что я узнал чувство готовности умереть» [26, с. 235].

Ученым удалось спастись, они бежали в сторону порта. Тогда всем казалось, что находиться в море безопаснее, чем на земле. Но они были обеспокоены судьбой не только храма св. Ирины, но и других византийских памятников. «Выбежавши на площадь, наш посол и мы, прежде всего, посмотрели в ту сторону, где стоит св. София. Оказалось, что она храбро выдержала еще новое и страшное испытание и стоит на своем месте. Посмотрели мы на св. Ирину, она также стоит: ничто в ней не провалилось, но

как купол, так и стены значительно потрескались» [7, с. 787]. Главные храмы Константинополя, пережившие не одно землетрясение за свою историю, остались целыми. Беляев с коллегами понимали, что трещины над окнами в куполе, утрата штукатурки, карнизов и архитектурных украшений церкви св. Ирины — это были незначительные утраты, учитывая масштабы природной катастрофы.

Вся группа посетителей храма спаслась, а ученые спешно сели на корабль и отплыли от Константинополя, с ужасом вспоминая пережитое. Так окончилось посещение храма, которое чуть не стоило им жизни.

ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА ИТАЛИИ И БОЛГАРИИ

Докторская диссертация Д.В. Айналова содержала, в частности, работу, посвященную изучению части Равеннского диптиха из собрания графа Кроуфорда. Эта пластинка из слоновой кости была известна Айналову по фотографии из Кенгсингтонского музея⁶, подаренной ему Я.И. Смирновым. Айналов дал подробное описание пластины, на которой изображена Богородица с младенцем, являющейся центральной частью диптиха. Художественные особенности произведения: «Кроуфордская пластина сохраняет следы золотой раскраски, столь редкой между памятниками древнехристианского времени, и столь свойственной изделиям из слоновой кости. С ней рядом по ясным следам золотой раскраски может быть поставлена известная “сарса еburnea” в музее Дармштадта» [27, с. 7]. Ученый делает заключение, что Кроуфордская пластина принадлежит к утерянной доске равеннского диптиха и можно надеяться, что в музеях Европы или в частных собраниях найдутся остальные три недостающие части этой доски [27, с. 7].

Особую ценность представляет сделанный Айналовым анализ росписи Боянской церкви в Болгарии, недалеко от Софии. Росписи Болгарии этого времени еще связаны с традициями XII в. [28]. Айналов первым отметил ряд западных черт в росписи Боянской церкви. Спустя 60 лет советский искусствовед В.Н. Лазарев оспаривал выводы Айналова [29, с. 140–141], но это не умаляет вклада Айналова, который одним из первых обратил внимание на особенности фресковой росписи Боянской церкви. Изучение этого памятника

⁶ Музей Виктории и Альберта — старейший музей декоративно-прикладного искусства в Европе, основанный в 1852 г., расположен в Лондоне в районе Южный Кенсингтон.

продолжили многие русские искусствоведы и болгарские ученые, которые так гордятся и тщательно сохраняют это наследие. Боянская церковь сегодня является объектом, охраняемым ЮНЕСКО.

ОТ ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОГО МИРА К ИСКУССТВУ ДРЕВНЕЙ РУСИ И РОССИИ

В 1894 году Д.В. Айналов посетил Грецию⁷, в 1896 году — Константинополь. Он изучал христианские древности в подземелье армянской церкви, построенной на месте древней церкви св. Георгия [30]. Во время путешествия по Афону, ученый открыл неизвестную иллюминированную рукопись IX в. [31].

Докторская диссертация Д.В. Айналова позволила развернуть дискуссию о восточных истоках христианского искусства, в которую включились практически все европейские византилисты.

Изучая мир восточного христианства, Айналов написал работы, посвященные синайской школе восковой иконописи [32]. Хотя его описание технологии изготовления таких икон в дальнейшем было подвергнуто критике и отвергнуто наукой, но представляет интерес как опыт гипотез и заблуждений ученого, которому, возможно, на тот момент не хватило знаний по технологии восковой живописи [32].

Весь пафос статей Д.В. Айналова был направлен против «римского центризма», утвердившегося в искусствознании XIX века. Историю культуры византийского наследия на Западе и Востоке, изучению которой посвятил свою жизнь Айналов, нельзя рассматривать вне контекста политической борьбы в XIX в. между европейскими странами и Россией. Культурной подоплекой этого многовекового конфликта было противостояние католического и восточного православного мира. Знаменательно, что в 1946 г. ленинградский искусствовед И.И. Иоффе определил главную идею в наследии Д.В. Айналова как значительный вклад в новую концепцию всеобщей истории искусства, в которой особое место принадлежало Византии и русскому искусству: «Айналов восстает против римской концепции древнехристианского искусства» [33, с. 128]. Вклад Айналова в историю искусствознания состоял в том, что он доказал особое место восточнохристианского искусства. Своими трудами ему удалось разоблачить несостоятельность западно-центристских концепций христианского искусства. «Теория о возникновении христианского искусства из греко-римского духа есть лишь апология главенства западного мира. В действительности, само христи-

анство приходит с Востока, а вместе с ним и христианское искусство. И это искусство имеет, как весь Восток начала нашей эры, эллинистические основы» [33, с. 129].

В Казани наметился интерес Д.В. Айналова к истории древнерусской культуры. Необходимо сказать о его роли в реставрации уникальной стеной живописи XVI в. в Успенском соборе Свияжского монастыря, который описан в современных публикациях историков [34, с. 370–378]. Заслуживают специального внимания работы ученого, посвященные изучению мозаик и фресок Софийского собора и Десятинной церкви в Киеве [35; 36, с. 257].

Остались и незавершенные проекты, начатые им в Казани. Так, в этот период в круг интересов Айналова вошла новая тема — византийское наследие Крыма, к сожалению, осталась незаконченной подготовленная книга о Херсонесе с каталогом коллекции византийских мраморов [37].

Выводы, которые наметились в статьях Айналова, получили продолжение и развитие в его фундаментальных исследованиях. Докторская диссертация Д.В. Айналова в 1961 г. (через 60 лет после ее выхода), была переиздана в США на английском языке [38]. Г.И. Вздорнов отмечал, что книга Д. Айналова давно стала классикой для исследователей византийского искусства [39, с. 271].

ВКЛАД АЙНАЛОВА В КАЗАНСКОЕ ВИЗАНТИНОВЕДЕНИЕ

После отъезда из Казани в Петербург Д.В. Айналову было отпущено еще 36 лет жизни, но они оказались менее плодотворными. К сожалению, в Казани у Айналова не появилось учеников и последователей в разработке темы художественной культуры Византии, истории древнехристианского искусства. Ученики появились уже в Петербурге, но практически все они занимались другой проблематикой — древнерусским и русским искусством. Говорить о влиянии Д. Айналова на «казанскую школу искусствознания», или «византиноведения» было бы большим преувеличением, как и утверждать факт существования таких научных школ. В Казани были отдельные исследователи — Д.Ф. Беляев, Н.Ф. Краносельцев, С.П. Шестаков, но между ними не было ни глубокой методологической общности, ни преемственности и последовательности в разработке научных проблем. Во второй половине XIX в. не только в Казани, но и других университетах России, появлялись яркие фигуры мировой величины, которые на целые десятилетия озаряли своим талантом провинциальную науку, и делали их центрами византистики и искусствознания [40].

⁷ Совместно с А.И. Деревиким, а затем с Д.Ф. Беляевым.

Несмотря на недостаток научного общения в Казани, а может быть, благодаря такой уединенности, Д.В. Айналову удалось в казанский период не только разработать оригинальную концепцию развития христианского искусства на Западе и Востоке, но и заложить темы будущих исследований: древнерусской культуры, искусства Палестины и итальянского Возрождения, русской живописи XVI–XIX вв., византийской живописи XIV в., абиссинской живописи, древнегреческого наследия Крыма. Знаменательно, что вступительная лекция Айналова в Казанском университете была посвящена «Восточному серебру Эрмитажа» [41]. Закончил свое пребывание в Казани Айналов публичной лекцией «Эстетическое учение Джона Рескина о природе и искусстве», которая обозначила его «переход» из историков в искусствоведы [42]. Так закончился дрейф ученого из классической византистики и археологии в новую область гуманитарного знания, которая только начинала формироваться в России.

Кроме очевидных персональных результатов, Д.В. Айналову за это время удалось создать научную базу для развития византистики и изучения проблем христианского искусства в Казани. Ученый сумел укомплектовать новейшей литературой библиотеку учебного Музея искусств и древностей Казанского университета по разделам «Христианское и византийское искусство и археология» [43, с. 44–61], «Византийская историография и история» [43, с. 79–83], а также зарубежной периодикой по искусству и археологии [43, с. 101–105]. Из научных путешествий и экспедиций Айналов привез в Казань более 800 фотографий памятников искусства Греции, Италии, Византии, а после своего отъезда в Санкт-Петербург в 1903 г. оставил эту коллекцию в наследство учебному Музею искусств и древностей при кафедре теории и истории искусства [44, с. 102–103]. Одним из первых в Казани он использовал проекционный фонарь («волшебный фонарь») в учебном процессе (предшественник современных цифровых технологий в образовании). Новое устройство запрашивали у Айналова в пользование преподаватели других факультетов — физики, астрономы, географы.

После отъезда из Казани ученому уже не удавалось совершать путешествия за границу, он не имел возможности в полную силу заниматься византистикой, которая, как и проблематика христианского искусства, стала подвергаться запретам. Айналову даже не позволили выехать на IV Международный конгресс византийских исследований, проходивший в Софии в 1934 г., куда он был приглашен [4, с. 291]. Ученому пришлось пережить репрессии учителей, коллег и учеников.

В Казани сохраняют память об этом выдающемся византистике, историке искусства и прекрасном преподавателе. Недавно в Музее истории Казанско-

го университета появилась фотография, на которой в группе казанских историков и филологов конца XIX в. есть изображение молодого Дмитрия Айналова. Фотография ценна не только тем, что не известна современным историографам, но и потому, что сохранилось не так много фотографий ученого в молодом возрасте.

Даже сегодня в библиографии исследований, продолжающих темы, впервые начатые русским византистом более 100 лет назад, не всегда встречаются упоминания его работ [45]. Диссонансом к досадным упущениям отечественных искусствоведов звучат признания зарубежных исследователей в том, что недостаточно оцененные идеи Д. Айналова позволяют переосмысливать возможности методологических подходов при определении границ и этапов развития истории искусства [46]. В настоящее время не существует специального монографического исследования, посвященного творческому наследию Д.В. Айналова, нет полной библиографии его работ, опубликованных и хранящихся в архивах. Труды ученого, получившие мировую известность и давно ставшие библиографической редкостью, не переиздавались в России с момента их первого выхода. Переиздание его трудов разных лет, в том числе написанных в казанский период, представляет интерес как для современного византиноведения, так и истории культурологии и искусствознания. Речь, разумеется, идет не о репринте, чем занимаются коммерческие издательства, а об академическом переиздании с комментариями, примечаниями и вступительными статьями.

Список источников

1. Сыченкова Л.А., Пирго М.Д. Тайна византиста Дмитрия Айналова // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2020. Т. 162, кн. 6. С. 171–184.
2. Айналов Д.В. Мозаики IV и V веков : Исследование в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. Санкт-Петербург : Типография В.С. Балашева и К°, 1895. 198 с.
3. Айналов Д.В. Эллинистические основы византийского искусства : Исследование в области истории ранневизантийского искусства. Санкт-Петербург : Типография И.Н. Скороходова, 1900. 229 с.
4. Анфертьева А.Н. Д.В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византистов в Санкт-Петербурге. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1995. С. 259–312.
5. Айналов Д.В. Икона из собрания графа Григория Сергеевича Строганова. Москва : Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1893. 12 с.
6. Айналов Д.В. Пластинка диптиха из слоновой кости из собрания графа Г.С. Строганова в Риме. Москва : Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1893. 8 с.

7. Беляев Д. Храм св. Ирины и землетрясение в Константинополе 28 июня 1894 года // Византийский временник. 1894. Т. I. С. 769–798.
8. Айналов Д.В. Записки во время путешествий по Италии: Рим, Лукка, Пистойя, Болонья, Равенна, Палермо, Милан. Живопись, архитектура, памятники, мозаика. 1891–1892 гг. // Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (ПФА РАН). Ф. 737. Оп. 1. Д. 2. 716 л.
9. Айналов Д.В. Дневник путешествий по Италии и Венеции — Св. Марк. Записные книжки, 1892 г. // Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (ПФА РАН). Ф. 737. Оп. 1. Д. 5. 44 л.
10. Айналов Д.В. Художественная школа в Казани // Волжский вестник. 1896. № 24. С. 2–3.
11. Сыченкова Л.А. У истоков иконографического метода: художественное и научное наследие российских историков культуры начала XX века // Диалог со временем. 2021. № 74. С. 266–277. URL: <https://roii.ru/r/1/74.20> (дата обращения: 22.09.2022).
12. Айналов Д.В. О некоторых современных течениях в русской живописи // Труды Всероссийского съезда художников в Петербурге. Декабрь 1911 — январь 1912. Санкт-Петербург, 1914. Т. 1. С. 3–7.
13. Айналов Д.В. Этюды по истории искусства Возрождения: I, II. К истории мозаик церкви S. Maria Maggiore в Риме. Живопись Джотто в нижней церкви св. Франциска в Ассизи. С прил. 16 табл. Санкт-Петербург : Типография М.А. Александрова, 1908. 39 с.
14. Айналов Д.В. Иерусалимский храм в мозаиках S. Maria Maggiore // Д.В. Айналов. Детали палестинской архитектуры и топографии на памятниках христианского искусства. Санкт-Петербург : Типография В. Киршбаума, [1895]. С. 22–27.
15. Марченаро М. Посещение Дмитрием Власьевичем Айналовым в конце XIX века баптистерия Альбенги и современные археологические исследования // Византийский временник. 2015. Т. 74, № 99. С. 224–239.
16. Айналов Д.В. Мозаики древней крещальни в Альбенге. Санкт-Петербург : Типография В.С. Балашева и К°, 1902. 10 с.
17. Smith W. A Dictionary of Greek and Roman Antiquities. Boston : Little, Brown, and Company, 1870. 1319 p.
18. Dictionnaire des antiquites chretiennes: contenant le resume de tout ce qu'il essentiel de connaitre sur les origines chretiennes jusqu'au moyen age exclusivement: ouvrage accompagne de 270 gravures / par M. l'abbe Martigny. Librairie de L. Hachette et Cie, 1865. 676 p.
19. Этингоф О.Е. Дмитрий Власьевич Айналов (1862–1939): 125 лет со дня рождения // Художественный календарь: 100 памятных дат. Москва : Советский художник, 1987. С. 53–56.
20. Айналов Д.В. Один из типов Христа в мозаиках церкви св. Констанцы в Риме. Москва : Товарищество топографии А.И. Мамонтова, 1893. 7 с.
21. Айналов Д.В. Лекции по христианскому искусству 1893 г. // Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (ПФА РАН). Ф. 737. Оп. 1. Д. 9. 94 л.
22. Айналов Д.В. Лекции по христианскому искусству 1908–1909 гг. // Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (ПФА РАН). Ф. 737. Оп. 1. Д. 41. 42 л.
23. Айналов Д.В. Детали палестинской архитектуры и топографии в памятниках христианского искусства. Санкт-Петербург : Типография В. Киршбаума, 1895. 27 с.
24. Давидова М.Г. Архитектура, символика, иконография раннехристианского храма // Слово : образовательный портал. URL: <https://portal-slovo.ru/art/36128.php> (дата обращения: 22.09.2022).
25. Айналов Д.В. Записные книжки с заметками и набросками по искусству // Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (ПФА РАН). Ф. 737. Оп. 1. Д. 114. Л. 396–404.
26. Медведев И.П. И.В. Помяловский и его вклад в византиноведение : (по материалам архива ученого) // Мир русской византистики : материалы архивов Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. С. 207–240.
27. Айналов Д.В. Часть Равенского диптиха из собрания графа Кроуфорда. Приложение: Пластина от коптского триптиха из собрания В.С. Голенищева. Посвящается Ивану Васильевичу Помяловскому по случаю 30-летия его ученой деятельности. Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1898. 34 с.
28. Айналов Д. Боянская роспись 1259 года // Известия на Българския археологически институт. 1927. Т. 4. С. 121–134.
29. Лазарев В.Н. История византийской живописи. Москва : Искусство, 1986. 329 с.
30. Айналов Д.В. Некоторые христианские памятники Кавказа. Москва : Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1895. 11 с.
31. Айналов Д.В. Отчет о заграничной командировке на Афон // Ученые записки Казанского Императорского университета. 1897. Т. 64, № 3. С. 51–58.
32. Айналов Д.В. Синайские иконы восковой живописи // Византийский временник. 1902. Т. 9, № 3–4. С. 343–377.
33. Иоффе И.И. Проблема всеобщей истории искусства в Петербургском университете // Ученые записки Ленинградского государственного университета. Сер. исторических наук. Ленинград. 1947. № 15. С. 126–132.
34. Кочетков И.А. Росписи Успенского собора Свяжска. Реставрация и исследование // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. Москва : Наука, 1980. С. 370–378.
35. Айналов Д.В., Редин Е.К. Мозаики и фрески Киево-Софийского собора // Вестник изящных искусств. 1890. № 8. С. 569–585.
36. Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. Москва : Искусство, 2000. 304 с.
37. Хрушкова Л.Г. Об одном маленьком юбилее: изучение византийского мрамора в Херсонесе Таврическом //

- Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Серия Исторические науки. 2017. Т. 3 (69), № 2. С. 147–168.
38. Ainalov D.V. The Hellenistic Origins of Byzantine Art / transl. by E. Sobolevitch, S. Sobolevitch ; ed. by C. Mango. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 1961. 322 p.
 39. Вздорнов Г.В. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. Москва : Искусство, 1986. 382 с.
 40. Филиппенко Р.И. К вопросу о формировании школы истории искусства Харьковского и Петербургского университетов : Е.К. Редин и Д.В. Айналлов — друзья и коллеги // Общество. Среда. Развитие. 2015. № 3 (36). С. 63–67.
 41. Юбилей Айналлова // Среди коллекционеров. 1924. № 3–4. С. 66.
 42. Айналлов Д.В. Эстетическое учение Джона Рескина о природе и искусстве // Волжский вестник. 1901. № 45. С. 3–4; № 49, С. 4–5.
 43. Каталог Библиотеки Музея искусств и древностей при Императорском Казанском университете. Казань : Типо-литография Императорского Казанского университета, 1901. 105 с.
 44. Сыченкова Л.А. Основатели музея изящных искусств Казанского университета: Дмитрий Айналлов и Алексей Миронов // Вопросы музеологии. 2012. № 1. С. 98–112.
 45. Лаврентьева Е.С. Голгофа и пещера Св. Гроба Господня в Иерусалиме до возведения Храма Воскресения Христова: научные концепции, идеи и взгляды // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2010. № 2 (13). С. 50–73.
 46. Леонелли Ф. Йозеф Стржиговский (1861–1942), Дмитрий Айналлов (1862–1939) и «вопрос о географических границах в теории искусства». Возможность «географического взгляда» // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сборник научных статей. Санкт-Петербург : НП-Принт, 2020. Вып. 10. С. 609–617.

Christian Art in D.V. Aynalov's Legacy of the Kazan Period

Lidia A. Sychenkova

Kazan (Volga Region) Federal University, 18, Kremlevskaya Str., Kazan, 420008, Russia
ORCID 0000-0001-9420-1206
E-mail: l.sichenkova@yandex.ru

Abstract. D.V. Aynalov (1862–1939), a Russian Byzantinist, art critic and historian of Russian art, during his years at Kazan University (1890–1903) studied the issues of ancient Christian culture. For the first time, the article involves Aynalov's newly studied iconographic heritage, which allows describing the creative laboratory of the Byzantinist and his original method of analyzing monuments. The author finds that the development of a new research methodology was facilitated by the expansion of the empirical base, which, in addition to apocryphal texts, included Aynalov's own drawings, and photographs of monuments made by order of the scientist. In the article, D.V. Aynalov's lectures on "Ancient Christian Art" are introduced into scientific circulation for the first time, allowing to reveal the argumentation of the scientist's main idea about the connection between the late Antique style and early Christian art. Aynalov made two important discoveries in the history of Christian art. The first discovery was that, using the example of the mosaics of the church of Santa Maria Maggiore, Aynalov managed to identify an important moment in the transformation of the image of the Virgin Mary into the image of the royal Virgin. The second discovery was the transformation of the symbolic image

of Christ in the form of a lamb into the image in the form of a man, using the example of the mosaics of Albenga. The implementation of a comprehensive interpretation of Aynalov's iconographic heritage in the context of his ideas allows us to understand the scientist's system of evidence and reveal his original concept of the development of Christian art in the West and East. His research made a significant contribution to the new concept of the universal history of art, in which a special place belonged to Byzantium, and later to ancient Russian art. Aynalov's works contributed a great deal to the development of the scientific base on Christian art, art history and Byzantine studies in Kazan. The republication of D.V. Aynalov's legacy of the Kazan period is of interest for both modern Byzantine studies and the history of cultural studies.

Key words: D.V. Aynalov, Byzantine studies at the Kazan University, iconography of the image of Christ and the Mother of God, Church of St. Irene in Constantinople, iconography of the Church of the Holy Sepulchre, Eastern Christian cultural heritage, catacomb art, theory and history of art, art studies, architecture.

Citation: Sychenkova L.A. Christian Art in D.V. Aynalov's Legacy of the Kazan Period, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 5, pp. 524–535. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-524-535.

References

1. Sychenkova L.A., Pirgo M.D. The Secret of the Byzantinist Dmitry Ainalov, *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki* [Proceedings of Kazan University. Humanities Series], 2020, vol. 162, book 6, pp. 171–184 (in Russ.).

2. Aynalov D.V. *Mozaiki IV i V vekov: Issledovanie v oblasti ikonografii i stilya drevnekhristskogo iskusstva* [Mosaics of the 4th and 5th Centuries: A Study in the Field of Iconography and Style of Ancient Christian Art]. St. Petersburg, V.S. Balasheva i K° Publ., 1895, 198 p.
3. Aynalov D.V. *Ellinisticheskie osnovy vizantiiskogo iskusstva: Issledovanie v oblasti istorii rannevizantiiskogo iskusstva* [Hellenistic Foundations of Byzantine Art: A Study in the History of Early Byzantine Art]. St. Petersburg, I.N. Skorokhodova Publ., 1900, 229 p.
4. Anfertyeva A.N. D.V. Aynalov: Life, Work, Archive, *Arkhivy russkikh vizantinistov v Sankt-Peterburge* [Archives of Russian Byzantinists in St. Petersburg]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1995, pp. 259–312 (in Russ.).
5. Aynalov D.V. *Ikona iz sobraniya grafa Grigoriya Sergeevicha Stroganova* [An Icon from the Collection of Count Grigory Sergeyevich Stroganov]. Moscow, Tovarishchestvo Tipografii A.I. Mamontova Publ., 1893, 12 p.
6. Aynalov D.V. *Plastinka diptikha iz slonovoi kosti iz sobraniya grafa G.S. Stroganova v Rime* [A Plate of an Ivory Diptych from the Collection of Count G.S. Stroganov in Rome]. Moscow, Tovarishchestvo Tipografii A.I. Mamontova Publ., 1893, 8 p.
7. Belyaev D. The Church of St. Irene and the Earthquake in Constantinople on June 28, 1894, *Vizantiiskii vremennik* [Byzantine Annals], 1894, vol. I, pp. 769–798 (in Russ.).
8. Aynalov D.V. Notes While Traveling in Italy: Rome, Lucca, Pistoia, Bologna, Ravenna, Palermo, Milan. Painting, Architecture, Monuments, Mosaics. 1891–1892, *Sankt-Peterburgskii filial Arkhiva RAN (PFA RAN)* [St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences], coll. 737, aids 1, fol. 2, 716 p. (in Russ.).
9. Aynalov D.V. A Travel Diary of Italy and Venice — St. Mark. Notebooks, 1892, *Sankt-Peterburgskii filial Arkhiva RAN (PFA RAN)* [St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences], coll. 737, aids 1, fol. 5, 44 p. (in Russ.).
10. Aynalov D.V. The Art School in Kazan, *Volzhskii vestnik* [Volga Bulletin], 1896, no. 24, pp. 2–3 (in Russ.).
11. Sychenkova L.A. On the Origins of Iconographic Method: Artistic and Scientific Heritage of Russian Cultural Historians of the Early 20th Century, *Dialog so vremenem* [Dialogue with Time], 2021, no. 74, pp. 266–277. Available at: <https://roii.ru/r/1/74.20> (accessed 22.09.2022) (in Russ.).
12. Aynalov D.V. On Some Modern Trends in Russian Painting, *Trudy Vserossiiskogo s'ezda khudozhnikov v Peterburge. Dekabr' 1911 — yanvar' 1912* [Proceedings of the All-Russian Congress of Artists in St. Petersburg. December 1911 — January 1912]. St. Petersburg, 1914, vol. 1, pp. 3–7 (in Russ.).
13. Aynalov D.V. *Etyudy po istorii iskusstva Vozrozhdeniya: I, II. K istorii mozaik tserkvi S. Maria Maggiore v Rime. Zhivopis' Dzhotto v nizhnei tserkvi sv. Frantsiska v Assizi. S pril. 16 tabl.* [Studies on the History of Renaissance Art: I, II. On the History of the Mosaics of the Church of S. Maria Maggiore in Rome. Giotto's Painting in the Lower Church of St. Francis in Assisi. With an Appendix of 16 Tables]. St. Petersburg, M.A. Aleksandrova Publ., 1908, 39 p.
14. Aynalov D.V. The Temple in Jerusalem in the Mosaics of the S. Maria Maggiore, *D.V. Aynalov. Detali palestinskoi arkhitektury i topografii na pamyatnikakh khristianskogo iskusstva* [D.V. Aynalov. Details of Palestinian Architecture and Topography on Christian Art Monuments]. St. Petersburg, V. Kirshbauma Publ., pp. 22–27 (in Russ.).
15. Marcenaro M. The Visit of Dmitriy Vlasievich Aynalov to the Baptistry of Albenga at the End of 19th Century and the Recent Archeological Investigations, *Vizantiiskii vremennik* [Byzantine Annals], 2015, vol. 74, no. 99, pp. 224–239 (in Russ.).
16. Aynalov D.V. *Mozaiki drevnei kreshchal'ni v Al'benge* [The Mosaics of the Ancient Baptismal Church in Albenga]. St. Petersburg, V.S. Balasheva i K° Publ., 1902, 10 p.
17. Smith W. A *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Boston, Little, Brown, and Company Publ., 1870, 1319 p.
18. M. l'abbe Martigny. *Dictionnaire des antiquites chretiennes: contenant le resume de tout ce qu'il essentiel de connaitre sur les origines chretiennes jusqu'au moyen age exclusivement: ouvrage accompagne de 270 gravures*, Librairie de L. Hachette et Cie Publ., 1865, 676 p.
19. Etingof O.E. Dmitry Vlasievich Aynalov (1862–1939): 125 Years since his Birth, *Khudozhestvennyi kalendar': 100 pamyatnykh dat* [Art Calendar: 100 Memorable Dates]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1987, pp. 53–56 (in Russ.).
20. Aynalov D.V. *Odin iz tipov Khrista v mozaikakh tserkvi sv. Konstantsy v Rime* [One of the Types of Christ in the Mosaics of the Church of St. Constantia in Rome]. Moscow, Tovarishchestvo Tipografii A.I. Mamontova Publ., 1893, 7 p.
21. Aynalov D.V. Lectures on Christian Art of 1893, *Sankt-Peterburgskii filial Arkhiva RAN (PFA RAN)* [St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences], coll. 737, aids 1, fol. 9, 94 p. (in Russ.).
22. Aynalov D.V. Lectures on Christian Art of 1908–1909, *Sankt-Peterburgskii filial Arkhiva RAN (PFA RAN)* [St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences], coll. 737, aids 1, fol. 41, 42 p. (in Russ.).
23. Aynalov D.V. *Detali palestinskoi arkhitektury i topografii v pamyatnikakh khristianskogo iskusstva* [Details of Palestinian Architecture and Topography in Christian Art Monuments]. St. Petersburg, V. Kirshbauma Publ., 1895, 27 p.
24. Davidova M.G. Architecture, Symbolism, Iconography of the Early Christian Church, *Slovo: obrazovatel'nyi portal* [The Word: educational portal]. Available at: <https://portal-slovo.ru/art/36128.php> (accessed 22.09.2022) (in Russ.).
25. Aynalov D.V. Notebooks with Notes and Sketches on Art, *Sankt-Peterburgskii filial Arkhiva RAN (PFA RAN)* [St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences], coll. 737, aids 1, fol. 114, pp. 396–404 (in Russ.).

26. Medvedev I.P. I.V. Pomyalovsky and his Contribution to Byzantine Studies: (Based on the Materials of the Scientist's Archive), *Mir russkoi vizantinistiki: materialy arkhivov Sankt-Peterburga* [The World of Russian Byzantine Studies: Materials of the Archives of St. Petersburg]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2004, pp. 207–240 (in Russ.).
27. Aynalov D.V. *Chast' Ravenskogo diptikha iz sobraniya grafa Krouforda. Prilozhenie: Plastina ot koptskogo triptikha iz sobraniya V.S. Golenishcheva. Posvyashchaetsya Ivanu Vasil'evichu Pomyalovskomu po sluchayu 30-letiya ego uchenoi deyatel'nosti* [A Part of the Ravenna Diptych from the Collection of Earl of Crawford. An Appendix: A Plate from the Coptic Triptych from the Collection of V.S. Golenishchev. Dedicated to Ivan Vasilyevich Pomyalovsky on the Occasion of the 30th Anniversary of his Scientific Activity]. St. Petersburg, Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1898, 34 p.
28. Aynalov D. The Boyana Painting of 1259, *Izvestiya na B'lgarskiya arkheologicheski institute* [Proceedings of the Bulgarian Archaeological Institute], 1927, vol. 4, pp. 121–134 (in Russ.).
29. Lazarev V.N. *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi* [The History of Byzantine Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 329 p.
30. Aynalov D.V. *Nekotorye khristianskie pamyatniki Kavkaza* [Some Christian Monuments of the Caucasus]. Moscow, Tovarishestvo Tipografii A.I. Mamontova Publ., 1895, 11 p.
31. Aynalov D.V. A Report on the Business Trip Abroad to Mount Athos, *Uchenye zapiski Kazanskogo Imperatorskogo universiteta* [Proceedings of the Kazan Imperial University], 1897, vol. 64, no. 3, pp. 51–58 (in Russ.).
32. Aynalov D.V. Sinai Wax Painting Icons, *Vizantiiskii vremennik* [Byzantine Annals], 1902, vol. 9, no. 3–4, pp. 343–377 (in Russ.).
33. Ioffe I.I. The Issue of the General History of Art at St. Petersburg University, *Uchenye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. istoricheskikh nauk* [Scientific Notes of the Leningrad State University. Historical Sciences Series]. Leningrad, 1947, no. 15, pp. 126–132 (in Russ.).
34. Kochetkov I.A. The Murals of the Assumption Cathedral of Sviyazhsk. Restoration and Research, *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naya zhivopis' XI–XVII vv.* [Ancient Russian Art. Monumental Painting of the 11th–17th Centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 370–378 (in Russ.).
35. Aynalov D.V., Redin E.K. The Mosaics and Frescoes of St. Sophia Cathedral in Kiev, *Vestnik izyashchnykh iskusstv* [Bulletin of Fine Arts], 1890, no. 8, pp. 569–585 (in Russ.).
36. Lazarev V.N. *Iskusstvo Drevnei Rusi. Mozaiki i freski* [The Art of Ancient Russia. Mosaics and Frescoes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000, 304 p.
37. Khrushkova L.G. On a Small Anniversary: In Regards to the History of the Studying Byzantine Marbles of the Tauric Chersonese, *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Seriya Istoricheskije nauki* [Scientific Notes of V.I. Vernadsky Crimean Federal University. Historical Sciences Series], 2017, vol. 3 (69), no. 2, pp. 147–168 (in Russ.).
38. Ainalov D.V. *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press Publ., 1961, 322 p.
39. Vzdornov G.V. *Istoriya otkrytiya i izucheniya russkoi srednevekovoi zhivopisi. XIX vek* [The History of the Discovery and Study of Russian Medieval Painting. 19th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 382 p.
40. Filippenko R.I. On the Formation of the School of Art History of the Kharkiv and St. Petersburg Universities: E.K. Redin and D.V. Aynalov — Friends and Colleagues, *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], 2015, no. 3 (36), pp. 63–67 (in Russ.).
41. Aynalov's Anniversary, *Sredi kollektsionerov* [Among Collectors], 1924, no. 3–4, p. 66 (in Russ.).
42. Aynalov D.V. John Ruskin's Aesthetic Teaching about Nature and Art, *Volzhskii vestnik* [Volga Bulletin], 1901, no. 45, pp. 3–4, no. 49, pp. 4–5 (in Russ.).
43. *Katalog Biblioteki Muzeya iskusstv i drevnostei pri Imperatorskom Kazanskom universitete* [Catalog of the Library of the Museum of Arts and Antiquities at the Imperial Kazan University]. Kazan, Imperatorskogo Kazanskogo Universiteta Publ., 1901, 105 p.
44. Sychenkova L.A. Founders of the Kazan University Antiquities and Fine Arts Museum: Dmitriy Aynalov and Alexey Mironov, *Voprosy muzeologii* [The Issues of Museology], 2012, no. 1, pp. 98–112 (in Russ.).
45. Lavrentyeva E.S. Golgotha and the Tomb of the Lord before the Building of the Church of the Holy Sepulchre: Understanding of the Problem, Hypotheses and Reconstructions, *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury* [Questions of the History of World Architecture], 2010, no. 2 (13), pp. 50–73 (in Russ.).
46. Leonelli F. Josef Strzygowski (1861–1942), Dmitry Ainalov (1862–1939) and the Question of Geographical Borders in the Theory of Art: The Possibility of a "Geographic Eye", *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statei* [Actual Problems of Theory and History of Art: collected scientific articles]. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2020, issue 10, pp. 609–617 (in Russ.).

О.Ю. КОШКИНА

ИСКУССТВО СТАРЫХ МАСТЕРОВ КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ В ЭКСЛИБРИСАХ КОНСТАНТИНА КАЛИНОВИЧА

Ольга Юрьевна Кошкина,

Галерея современного искусства «Матисс Клуб»,
искусствовед, руководитель научного направления
Никольская пл., д. 6, Санкт-Петербург, 190068, Россия

кандидат искусствоведения

ORCID 0000-0002-1990-4814; SPIN 1389-6482

E-mail: olga_koshkina@bk.ru

Реферат. Художник и иллюстратор Константин Юрьевич Калинович (р. 1959 г.), демонстрирующий ювелирную технику и высокую степень детализации в области печатной графики, — обладатель большого количества международных наград, престижных художественных премий и титула члена-корреспондента Королевского общества художников-гравёров Великобритании (1992). Профессионализм К.Ю. Калиновича убедительно проявляется и в малых формах — в искусстве книжного знака. Становление художника как офортиста началось в ленинградский период его обучения в экспериментальной литографской мастерской Ленинградского инженерно-строительного института (ЛИСИ) под руководством Г.П. Пахаревского, продолжилось — на факультете графики Украинского полиграфического института им. Ивана Федорова. Большое влияние на формирование индивидуального графического почерка оказало творческое наследие А. Бруновского и личное знакомство со словацким мастером. Эксилибрисы графика, выполненные в офорте, зачастую представляют собой оммажи в память о старых мастерах: образы, созданные И. Босхом, Питером Брейгелем Старшим, А. Дюрером, Х. Аверкампом, Я. Вермеером, Рембрандтом, волнуют и вдохновляют его на визуальную интерпретацию. Выбранный

диапазон художественных средств — миниатюра, синтез, эстамп как самостоятельное выражение экслибриса. Техника — офорт, реже — акварель, гуашь. Вид — сюжетный книжный знак с сохранённой функцией принадлежности к частной библиотеке и реализация идеи заказчика. К глубине, живописности и широкому тональному диапазону офорта художник добавляет оригинальные технические особенности: в качестве офортной доски выбирается циферблат от старинных часов, а в базу изображения вовлекаются детали часового механизма, слепыми оттисками корректирующие, искривляющие формат и поле офортного оттиска. Сюжетная перекличка с великими мастерами и скрупулёзность техники К.Ю. Калиновича порождают самобытные истории о радости и боли бытия в обрамлении высокой формы признательности искусству прошлого. В работах художника ярко акцентировано вовлечение в сочинённый метафизичный мир, визуальные образы которого фантастически реалистичны, монструозно привлекательны и исторически наполнены. Оммаж искусству старых мастеров в экслибрисах К.Ю. Калиновича — его мир, заставляющий зрителей тянуться за увеличительным стеклом, чтобы не упустить ни одной линии, одновременно овладевая знаниями всемирной истории искусства.

Ключевые слова: К.Ю. Калинович, экслибрис, книжный знак, художественный образ, печатная графика, офорт, метафора, интерпретация, художественное видение, изобразительное искусство.

Для цитирования: Кошкина О.Ю. Искусство старых мастеров как источник вдохновения в экслибрисах Константина Калиновича // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 536–548. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-536-548.

Имя художника Константина Юрьевича Калиновича (р. 1959 г.) хорошо известно европейским любителям печатной графики. Он — обладатель множества авторитетных международных призов и наград, лауреат престижных художественных премий, член-корреспондент Королевского общества художников-гравюров Великобритании (1992), выдающийся мастер экслибриса с оригинальным творческим видением: «Любители шедевров североевропейского искусства испытывают дежавю, увидев сюрреалистические образы... художника» [1]. Графические работы К.Ю. Калиновича — «это философские размышления над прошлым и будущим, о вечном круговороте времени, о тайнстве самой жизни» [2]. Главный источник вдохновения для К.Ю. Калиновича — искусство старых мастеров — творчество А. Дюрера, И. Босха, Питера Брейгеля Старшего. Он воодушевляется наследием голландцев XVII в., выделяя для себя Х. Аверкампа и Я. Вермеера, высоко вознося Рембрандта — главного учителя, маэстро гравюры, который, по мнению художника, «творил офорты, как дышал» [3, с. 25]. Пристально всматриваясь в книжные знаки К.Ю. Калиновича, акцентированные жестами уважения к старшим по ремеслу, приходит понимание, что такой прием — отражение личности нашего современника, непрерывно ставящего перед собой вопросы «о смысле человеческой жизни на земле», поскольку «...человек должен искать Божью волю и исполнять Ее, в этом и заключается предназначение человека» [2].

СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА

Калинович родился в Новокузнецке. Первые уроки рисования получил в художественной школе в Луганске; там же проявился интерес к печатной графике, обособивший офорт, который впоследствии стал излюбленной техникой творчества. Наставник Н.М. Папуцин¹, которого художник считает своим первым учителем, приоткрыл ученику некоторые тайны ремесла: подростком, в 11–12 лет, были осуществлены попытки «делать первые доски». Впоследствии созрело решение о получении специального образования; компромиссом «была выбрана профессия архитектора как творческая, но все же привязанная к постоянному месту работы» [4, с. 7]. К.Ю. Калинович поступил на архитектурный факультет Ленинградского инженерно-строительного института (ЛИСИ, ныне — Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет, СПбГАСУ) в 1978 году².

Упор на развитие творческих способностей подкреплялся факультативным знакомством с различными художественными техниками. Именно в городе на Неве окончательно созрело увлечение эстампом, когда К.Ю. Калинович с воодушевлением стал изучать техники печатной графики в экспериментальной литографской мастерской ЛИСИ под руководством Г.П. Пахаревского³. При этом сам педагог называл мастерскую «офортным кружком», выделяя из всех видов гравюры именно этот — углубленный, на металле, выполняемый при помощи травления, поскольку офорт «отличается особой глубиной, живописностью и очень широким тональным диапазоном изображения» [5, с. 8].

Период 1960–1980-х гг. в отечественном искусстве был созвучен общему характеру развития мирового искусства. Его особенности — широкая востребованность тиражной графики, эксперименты в области печати, стремление художников расширить границы собственного творчества. При этом «в контексте истории советской и, в частности, ленинградской графики большое значение имело также и послевоенное развитие гравюры в странах Восточной Европы, например, в Польше и Чехословакии» [6, с. 47]. Возможно, именно в Ленинграде радость первого успеха в познании союза листа бумаги, медной пластины и станка сформировала самосознание художника К.Ю. Калиновича.

Учеба в ЛИСИ оборвалась, но не прекратилось обучение: последовало поступление на факультет графики Украинского полиграфического института (УПИ) им. Ивана Федорова⁴. Наставниками мастерства художественной печати стали С.И. Иванов⁵, преподававший технику печатной графики, и Н.Н. Таранов⁶, специалист в области

² Учеба была прервана службой в армии и возобновилась в 1981 году.

³ Пахаревский Герман Петрович (1938–1993) — знаменитый печатник экспериментальной литографской мастерской, организованной А.С. Ведерниковым в ЛИСИ при кафедре рисунка в 1956 г., признанный знаток технических тайн искусства печатной графики. Как наставник повлиял на творческие судьбы известных в настоящее время художников: Ю.А. Штапакова, Н.И. Казимову, Ю.К. Люкшина, С.Г. Светоченкова, М.С. Киселева, В.А. Ковалева. Почетный академик РАХ В.А. Мишин посвятил своему учителю Г.П. Пахаревскому повесть «Герман-печатник» (Санкт-Петербург: Формика, 2001. 98 с.).

⁴ С 1994 г. — Украинская академия печати.

⁵ Иванов Сергей Ильич (р. 1957) — украинский график и живописец, член Национального союза художников Украины, заслуженный художник Украины (2008). Более десяти лет работал преподавателем кафедры оформления и иллюстрации книги УПИ им. Ивана Федорова, создал ряд учебных курсов.

⁶ Таранов Николай Николаевич (р. 1952) — доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор, член Союза художников России. Ныне — профессор Волгоградского

¹ Папуцин Николай Максимович (р. 1937) около 60 лет был преподавателем Детской художественной школы г. Луганска, ныне — КВУЗ «Художественная школа эстетического воспитания».

шрифта и каллиграфии. Годы учения во Львове (1986–1992) сформировали близкую по духу творческую атмосферу. Некоторые художники из ближнего круга стали соратниками. Например, единомышленник О.И. Денисенко⁷, которому так же, как и его сокурснику К.Ю. Калиновичу, были близки и интересны периоды Ренессанса и готики: «...эстетика того времени дает невероятно большое пространство для фантазии и оригинальных композиций, которая подсказывает интересные пластические ходы. Такие, каких в современности не найдете» [7].

Техника офорта, в которой в основном выполнены экслибрисы К.Ю. Калиновича, очевидно близка и притягательна мастеру: «Мне нравится процесс, включающий в себя и грязные работы: резку и полировку металла, копчение специального лака и т. д. Нравится, что не сразу виден результат — все время находишься в напряжении, представляя себе картинку лишь умозрительно, и только печать первой пробы показывает всю твою работу. Как будто в темной комнате вдруг загорается лампочка — и ты видишь, обо что спотыкался в темноте» [3, с. 21]. Большинство книжных знаков художника невелики размером — до 13 см. Однако изящество штриха, безупречная, по мнению некоторых наблюдателей, маниакальная «прорисовка мелких деталей, по-настоящему мастерское исполнение приводят к тому, что зрители, видя перед собой миниатюру, никак не могут сопоставить малый размер работы и ее внутреннюю масштабность, перенасыщенность эмоциями, в причудливой смеси которых всегда чувствуется оттенок печали» [8]. Такое по-декадентски странное болезненное дыхание, просочившееся в мир с гравюр средневековых художников и живописцев северного Возрождения, легким дуновением ощущается в эгегических работах К.Ю. Калиновича.

ТВОРЧЕСТВО АЛЬБИНА БРУНОВСКОГО В СИСТЕМЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ КОНСТАНТИНА КАЛИНОВИЧА

Разные мастера влияли на авторский художнический импульс в различные периоды, оставляя непререкаемый авторитет Рембрандта, но особое место в системе визуальных

ценностей К.Ю. Калиновича занимает творчество Альбина Бруновского⁸. Его стиль — фантастический реализм, иногда определяемый как поздний сюрреализм. В качестве инструмента в целях достижения удивительных эффектов художником был выбран офорт — чрезвычайно гибкая техника с широким спектром изобразительных средств. Приоритет мастера — штриховой офорт, с помощью которого создается фактура, игра светотени, тончайшие градации тона: «Он прорабатывал все планы изображения одинаково тщательно, а затем придавал глубину, используя разное время травления» [9, с. 477]. Для светлых мелких деталей заднего плана требуется две-три минуты выдержки в кювете с кислотой, насыщенные всплески бархатного черного достигаются часовым и более ожиданием. А. Бруновский, варьируя градации множества оттенков серого, искусно сплетал реальность и фантазию в своих работах: природа и люди сюжетно увязаны, образы взаимопроникновенны потрясающей детализацией изображения, заставляющей тянуться за увеличительным стеклом [10].

После личного знакомства общение художников продолжалось несколько лет, до смерти мэтра. Состоялась и пара непосредственных встреч в Братиславе. В архиве К.Ю. Калиновича осталась небольшая переписка, работы с дарственными надписями, каталоги персональных выставок с дружескими инскриптами⁹. В воспоминаниях — невероятно доброжелательный и простой в общении человек, невзирая на свой статус. Для нашего современника остро памятен тот момент, когда он впервые увидел офорт А. Бруновского: «Я был просто в шоке — высочайшего уровня техника, любовь к предмету и материалу, поразительный результат скрупулезной работы со штрихом, травлениями и т. д. Я не все воспринимаю на ура в творчестве Бруновского, но до сих пор он для меня — образец преданности и любви к искусству»¹⁰.

Художник не раз подтверждал, что наследие А. Бруновского — «пример самоотверженного труда, бескрайней фантазии, фанатической любви к своему делу» [3, с. 22]: всматриваясь в тщательно выстроенный баланс композиции, он учился у словацкого мастера тонкости введения в свои работы отсылки к искусству Средневековья и Ренессанса, которые тихими тенями проступают сквозь оригинальные образы. Офортные работы А. Бруновского, высоко ценимые в мире, долгие годы служат нашему современнику эталоном высокой культу-

государственного социально-педагогического университета. Автор пяти учебных пособий по искусству шрифта.

⁷ Денисенко Олег Иванович (р. 1961) — украинский художник-график, скульптор. Имеет более 30 международных наград в области гравюры.

⁸ Бруновский Альбин (1935–1997) — словацкий художник, дизайнер, литограф, книжный иллюстратор и педагог.

⁹ К.Ю. Калинович бережно хранит несколько писем и 15 работ А. Бруновского, некоторые подарены лично автором [11].

¹⁰ Из переписки автора статьи с К.Ю. Калиновичем.

ры и технического совершенства химических, механических и комбинированных манер гравирования на металле.

СЮЖЕТНЫЕ ЭКСЛИБРИСЫ ХУДОЖНИКА — ОММАЖ ИСКУССТВУ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Лишь одно направление творческой деятельности К.Ю. Калиновича — работа над экслибрисом — отражено в данной статье. В диапазоне художественных средств — выбор миниатюры как способа «компактного выражения идеи», синтеза — как «универсального средства экслибриса, предполагающего обязательное... сочетание разных композиционных элементов (рисунка, слова, декора)», эстампа — как дополнительного средства, являющегося «существенным критерием для становления художника как профессионального графика» [12, с. 203]. Техника — в основном офорт, реже — акварель, гуашь. Вид — сюжетные книжные знаки, наиболее популярные, представляющие собой изображения природных или архитектурных пейзажей, бытовые мотивы, исторические аллюзии, отражающие интересы и пристрастия владельца библиотеки. Именно эта область принесла графику признание и известность за рубежом, что вполне объяснимо: «В сегодняшнем арт-пространстве страны книжный знак обязан своим выживанием прежде всего коллекционерам, меценатам, и его основной, возможно, пока единственный путь сохранения в арт-мире как самоценного художественного феномена — трансформация в инструмент межкультурного диалога...» [13, с. 138].

Художественный образ в экслибрисе определяется двумя компонентами: охранной функцией книжного знака и выбором заказчиком сюжета. К.Ю. Калинович успешно справляется со сложнейшей функциональной задачей: «Используя традиционные мифологические и аллегорические сюжеты, соединяя изображения покрытых патиной времени предметов с другими, ранее неизвестными, авторы книжных знаков вовлекают зрителя в творческую игру. По существу, эта игра и есть не что иное, как художественное творчество» [14, с. 143].

Как в картинах А. Бруновского — своеобразном портале, приглашающем «зрителя погрузиться в мир странных видений и стать его частью» [10], так и в работах К.Ю. Калиновича ярко акцентировано вовлечение в сочиненный метафизичный мир, визуальные образы которого фантастически реалистичны, монструозно привлекательны и историче-

ски наполнены. Так, в одном из экслибрисов органично соединены образ 13-летнего А. Дюрера из известного автопортрета и изображение не менее известного жука-олень (рис. 1). Трещины тонкого льда, паутиной расплзающиеся в середине композиции, возникшие от колкого прикосновения перста юноши, разделяют два композиционных центра и одновременно заполняют пространство листа сетью хрупких ломаных линий. Тревожен нерв среды: что скрывает снежный покров? Возможно, под ним — кладбищенская территория, на что указывает название экслибриса — «Пункт Св. Иоханнеса», тогда как известно: А. Дюрер похоронен на кладбище Святого Иоханна в Нюрнберге. На заднем плане изображения отчетливо прорисованы и оттого легко узнаваемы очертания погостной церкви



Рис. 1. К.Ю. Калинович. Экслибрис Wolfgang Pungf. Пункт Св. Иоханнеса. 2007. Офорт. 9 × 12. Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)



Рис. 2. К.Ю. Калинович. Экслибрис Josef Burch. 2014. Великий Мистификатор. Офорт, сухая игла. 9 × 12. Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)



Рис. 3. К.Ю. Калинович. Экслибрис Н.В. Церковного. Брейгель. 2011. Смешанная техника. D 9. Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)



Рис. 4. К.Ю. Калинович. Экслибрис Yaschiko Aoki. Стеклянный мир. 2018. Офорт, сухая игла, раскраска. 12 × 9. Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)

Св. Иоанна, построенной в XIV в., и здесь же в ряд с церковью — абрис дома А. Дюрера в Циссельгассе (ныне Дом-музей А. Дюрера). Нет, конечно, К.Ю. Калинович не воссоздает жизненный путь великого живописца посредством воспроизведения архитектурных достопримечательностей. Он предлагает свое видение личности мастера, сплетенное из мгновенно узнаваемых шедевров и материальных маркеров жизненного пути, трансформированное авторской фантазией, богато детализированное и бережно перемещенное на плоскость медной пластины.

В экслибрисе «Великий мистификатор» (рис. 2) — дань уважения И. Босху — мастерски создана графическая стилизация из фрагментов нескольких картин мастера, чей сюрреалистический, визионерский стиль очевидно импонирует К.Ю. Калиновичу. В этом детально проработанном офорте наблюдаем за преображением изможденного разносчика из картины «Блудный сын (Путник)»¹¹ в образ волшебника-иллюзиониста, обремененного плетеной корзиной визуальных трюков. Плетенка раскрыта, под крышкой можно усмотреть одно из самых причудливых творений И. Босха — человека-птицу в колпаке из жестяной воронки, несущего письмо, — выдержка из триптиха «Искушение святого Антония». Ключ человека протыкает картуш с именем собственника книжного знака «Экслибрис Л. Йозефа Берча» (Ex. L. Josef Burch) в виде свитка. Остроконечная шляпа в левой руке Путника на оригинальной картине И. Босха, совершив кульбит, становится в вариации К.Ю. Калиновича рогом изобилия, который на самом деле — «белая дыра» во Вселенную, туннель, составленный из концентрических колец света, портал в Рай, открытый для святых и их ангельских проводников. Это апокалиптическое видение сияния Вечности взято третьей прямой цитатой из картины И. Босха «Восхождение в эмпирей», части полиптиха «Блаженные и проклятые»: «Путник, превратившийся в Великого мистификатора на книжном знаке Калиновича, смотрит на нас с загадочной улыбкой, давая понять, что секрет этого особенного “хет-трика” никогда не раскроется. Благодаря ловкости рук художника странник стал не кем иным, как посредником в спасении» [15]. Возможно, неожиданный разворот шляпы путника — переключение от пессимизма И. Босха с извечным ожиданием опасности для человека к надежде о пути в Рай. Не случайно разделенные вертикалью на неравные части фигуры в офорте так контрастны в тональности. Левая, ассоциированная со злобностью и ловушками земной жизни, включает управляющего ну-

¹¹ «Странник», «Пилигрим», «Торговец вразнос» — иные названия картины.

жду мужчину, ворох обманок в плетеной корзине и острый клюв человека-птицы — светло-сера и ватно-тревожна. Правая часть, дарующая надежду, заполненная глубоким серо-черным, — антрацитовое небо. Эта космическая ткань протыкается искристым сиянием далеких звезд, рвется от ослепительного потока «белой дыры» и успокаивается нежным трепетом крыльев ангелов. Здесь отметим, что, вообще, путники, скитальцы, странники занимают особенное место в творчестве К.Ю. Калиновича, выходя за привычные границы образов в загадочных метафизических поисках неизведанного.

Не будет преувеличением сказать, что для художника основной чертой является сознательное сохранение чувства неразрывной связи времен с мировым художественным наследием. Это явственно в экслибрисах, чьи сюжеты связаны с книжной миниатюрой позднего Средневековья, с ее изяществом, яркими красками, занимательными деталями. Отсюда же, из роскошных манускриптов, происходит любимая художником тема времен года, особенно зимы — периода развлечений и спокойного отдыха у камина без ее жизненных тягот: опасного для путников мороза, долгих ночей, скудной еды.

Сова, мрачный символ человеческого невежества, залетела в мир К.Ю. Калиновича из произведений И. Босха или его последователя Питера Брейгеля Старшего. «Влияние Брейгеля — мастера многозначной ассоциации и певца “малого ледникового периода”, чувствуется во многом: от прямой цитаты знаменитого “Мизантропа” до наслаждения сказочной красотой зимних пейзажей» [4, с. 8]. Несомненно, цитата из цикла ноябрь-декабрь времен года нидерландского живописца не могла остаться незамеченной (рис. 3). И несмотря на точно воспроизведенный фрагмент «Охотников на снегу», — сохранены общий вектор движения, тщательная прорисовка тощих озябших собак и контуры деревьев, — современная миниатюра при ближайшем рассмотрении существенно меняет панораму изображения. К.Ю. Калинович художественным приемом сужает широкую горизонталь поверхности — взгляд ограничивается восприятием сквозь монокль. Формат тондо диктует сферическое искривление заднего плана, поэтому фахверковые домики сползают по дуге деревенской улочки, а направление поступи охотников ломает главную диагональ картины до кривой. Слева — белый проем окна, искривленно-вытянутый по форме надписи экслибриса, подчеркивает ощущение шара, в который помещен этот обособленный снежный альпийский мир. Зрителю предлагается погрузиться в фантазийный мир, рожденный пластическим диалогом художников.

Аналогично в одном экземпляре гуашью сделана серия экслибрисов для Н.В. Церковного



Рис. 5. К.Ю. Калинович. Экслибрис Josef Burch. Замерзшие часы. 2021. Офорт, сухая игла, раскраска. D 11. Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)

(2016), объединенная единой основой — пустой офортной плашкой треугольной формы со шрифтом. В сюжетных росписях использованы мотивы картин Х. Аверкампа, передающих тему зимних развлечений и настроение рождественского праздника: вмерзшие в снег часы в виде мельницы, лодки, уткнувшиеся в ледяной берег, серые снежные тучи, остановившееся время... Настроение волшебного праздника, созданное летящими из футляра часов снежинками, как конфетти, и человеческими фигурками, весело кружащимися над крыльями мельницы, меняется осенними видами с неизменными крошечными горожанами в шляпах. Но всех объединит Шляпа — огромная, теснящая небо, загадочно-волшебная и невероятно реальная, выросшая из потерянной шляпы персонажа «Зимнего пейзажа с конькобежцами», поскользнувшегося на льду.

Нити детских воспоминаний К.Ю. Калиновича о внезапно замерзшей к осени разлившейся реке, об образовавшейся на ней прочной устойчивой корке льда, о деревьях, растущих из льда, о детском катке, коньках, звонком смехе и перехватывающей горло морозной радости, — выются лентами аллюзии к поэту зимы Х. Аверкампу. Реминисценции детства крепки: не только в названиях работ («Большой снегопад», «Замороженные часы», «Узник Зимнего сада», «Большое зимнее представление», «Ангел Зимы» и др.) считаются отголоски счастливого прошлого, но и в названиях циклов графики и выставок — «В ожидании снега» (2010, Галерея Триптих, Киев), «Тени зим-



Рис. 6. К.Ю. Калинович. Экслибрис Evert Veldhuizen. Последнее письмо от г. Вермеера. 2012. Офорт, сухая игла. 13 × 10. Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)

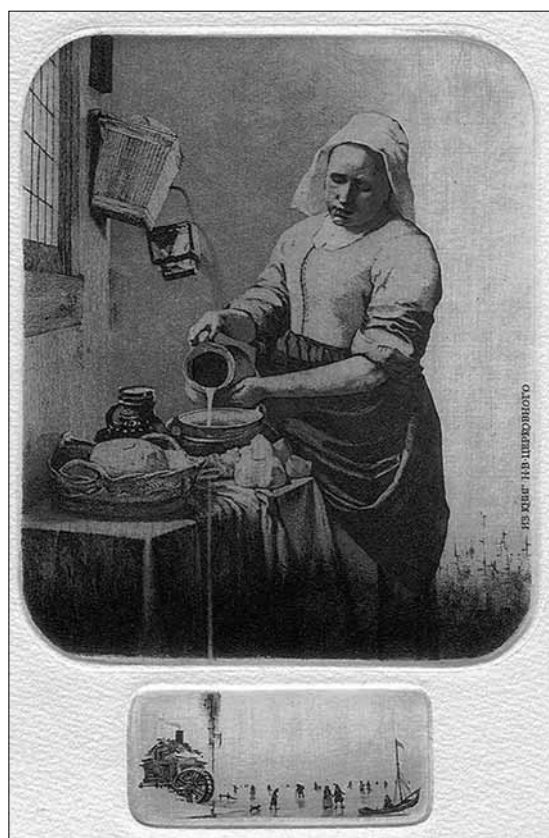


Рис. 7. К.Ю. Калинович. Экслибрис Н.В. Церковного. Молоко из Делфт. 2016. Офорт, сухая игла. 9 × 11. Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)

него сада» (2017, Музей Ханенко, Киев). Мирный быт, чудесно преображенный в работах художника, озаренный сюжетными переключками с великими мастерами, scrupulously наполнен разнообразной мелочью, и, несмотря на суровость избранного сезона, К.Ю. Калинович не шутит, когда говорит о множестве симпатичных существ в гравюрах: «...если согреть их взглядом, они оживут» [16].

Так, переплетением нитей воспоминаний и пристрастий предстают перед нами миниатюрные полотна книжных знаков, по Х. Аверкампу (рис. 4, 5). Внимательный зритель обнаружит, что это — «не просто стилизация, игра в старину, а современный взгляд современного человека, ведь не случайно в произведениях художника постоянно появляются часы как символ течения времени, которое уносит наши радости и беды. Оно проносится, и только потом человек осознает, что был счастлив» [4, с. 8].

Элегичные экслибрисы о человеческом бытовании сменяются напряженно-фиксированными новеллами без изображения действия, вдохновленные «жанровыми» картинами Я. Вермеера (рис. 6, 7). Персонажи, существующие обособленно от зрителя — женщина, читающая письмо или разливающая молоко, в офортном «прочтении» утратили самобытность цветовой палитры мастера, но не потеряли крупномасштабной трактовки фигур. Сохранена некоторая аскетичность интерьера, неглубокое пространство картины, светотеневая контрастность. По воле фантазии офортиста в первом случае в сюжетную линию вводится новый персонаж — смерть в виде скелета с косой, во втором — дополнительная малая доска, расположенная в подвале главного изображения. Незначительные «вводные» в оригинал — прозрачно-невесомый скелет или пробивающая плоскость стола струя молока — не разрушили целостность обобщенной ситуации, но придали ей новые оттенки звучания.

Великий голландец Я. Вермеер умел рассказывать тихие и грустные человеческие истории почти без морализаторства и обременения бытовыми подробностями. Не случайно в некоторые работы К.Ю. Калиновича, например в акварели «Вермеер в снегу» и «Вермеер в снегу II», вписан образ художника из «Аллегии живописи». Мастер, облаченный в рабочую «униформу» — дублет с полосатыми плиссированными рукавами, своеобразный атрибут живописца, — есть воплощение и символ, прекрасный архетип творца прошлого. «Представив в своем произведении живописца спиной к зрителю, показав его как персонажа второго плана, уступающего почетный пьедестал своей модели, Вермеер подчеркнул идею служения мастера своей музе» [17, с. 135]. Не зная его лица, возраста, темперамента, зритель понимает, что он прекрасен в окру-

жении некоего образного сгустка изобразительно-го воплощения. Плененный наследием Я. Вермеера, наш современник высказывает почитание перед талантом гения и его самоотверженным трудом посредством творческой интерпретации шедевра. Искусно повторяя образ художника перед мольбертом с кистью в руке, опирающейся на муштабель, он помещает его в обстановку зимнего сада, и ничто не в силах потревожить его вдохновение: ни летящие с неба снежинки, ни стая бродячих голодных собак вокруг...

Привлекает внимание, что книжные знаки К.Ю. Калиновича наполнены птицами — неизменными спутниками человеческого существования. У художника они реют меж небом и землей, чередуя реальный и фантастический миры, барражируя от одного офорта к другому, проявляя редкую независимость к человеческим желаниям и планам. Так, можно устраситься зловещей тени судьбы — широко расправившей крылья совы, нависшей над нагруженным дровами крестьянином и его собакой на гравюре по мотивам зимней сцены Питера Брейгеля Старшего. Или, проявив интерес к человеку с ружьем, задуматься, кто является истинным охотником в экслибрисе «Охота на большую сову II», где крепкая мужская фигура в традиционном голландском облачении уверенно шагает в лес, не подозревая о существовании пугающе большой совы, готовой нырнуть вниз из своего мира — верхнего отдельного поля, оттененного сиянием звезд.

Птица свободно влетает в комнату Рембрандта в вариации автопортрета («Рембрандт, рисующий у окна») голландского мастера (рис. 8). Птицы символом улетающего времени скользят на дальнем плане книжного знака «Рембрандт, удивленный скоротечностью жизни» (рис. 9). Темными парящими значками, повинувшись обратному вращению колеса времени (слепой офортный отпечаток справа от формата изображения), под натиском неизбежности судьбы они парят над абрисом города (интерпретация рембрандтовского офорта «Вид Амстердама с северо-запада»), приближаясь к каноническому силуэту трех крупных деревьев. К.Ю. Калинович, однако, вписывая цитату знаменитого офорта «Три дерева» в свое изображение, трансформирует ее: облетевшая крона деревьев и ветви в снегу как неизбежная поступь времен года вообще, периодов человеческой жизни и ее угасания в частности. Все в прошлом, смерть неминуема. И когда-то запечатленный автопортретом образ в молодости будет разрушен естественной поступью Танатоса, зловещей ухмылкой старости выглядывающего из-за плеча... Офортист цитатами автопортретов Рембрандта, коротким метрическим тактом рефлексии, оттененным прозрачным светом молодости и надежд справа и зияющей пропастью жизненного небытия слева, кратко иллюстрирует

театр одного актера мэтра, когда гений «отказывается от всех ухищрений, смывает грим и предстает перед зрителем таким, каким произвела его на свет природа» [18, с. 92].

БЕГ НЕВОЗВРАТНОГО ВРЕМЕНИ И СТРЕМЛЕНИЕ ЕГО ФИКСАЦИИ

Художник вообще остро чувствует скоротечность времени. Латинское «Tempus fugit» — «время бежит» или «время летит» — используется им не только в переносном смысле. Так, экслибрис «Время летит II» (Tempus Fugit II) выполнен К.Ю. Калиновичем технически необычно: в качестве офортной доски был взят циферблат от старинных часов. В базу изображения вовлечены отверстие крепления стрелок и детали часового механизма, слепыми оттисками искривляющие фор-



Рис. 8. К.Ю. Калинович. Экслибрис Evert Veldhuizen. 400 лет у окна. 2006. Офорт, сухая игла. 10 × 12. Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)



Рис. 9. К.Ю. Калинович. Экслибрис Wouter van Gysel. Рембрандт, удивленный скоротечностью жизни. 2006. Офорт, сухая игла. 8 × 11. Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)

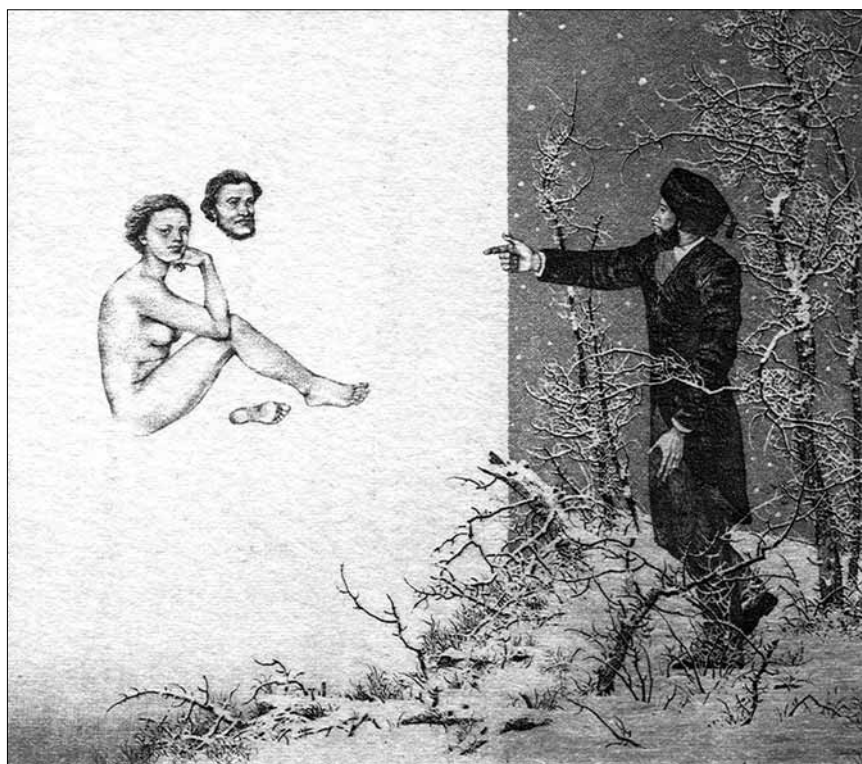


Рис. 10. К.Ю. Калинович. Экслибрис Josef Burch.
Почтение Эдуарду Мане. 1999. Офорт, сухая игла. 9 × 10.
Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)

мат тондо. Оригинальная идея исполнения чрезвычайно удивила и заинтересовала заказчика Франса Ван Дер Вина (Frans Van Der Veen).

Для К.Ю. Калиновича образы, сотворенные старыми мастерами, абсолютно актуальны: с их помощью создаются авторские пластические рассказы о радости и боли бытия через отдельные миры — эксцентричные хрустальные шары, лестницы, соединяющие землю и небо (своеобразные лестницы Иакова), внутренние и внешние стены узнаваемых культовых сооружений (монастырей и церквей Средневековья и раннего Нового времени). Художник совершает визуальное превращение мира земного в мир горний: виноградники — в воздушные облака, винодела — в фигуру Христа, а бабочек на спинах крестьян — в крылья ангелов. Мастер офорта подтверждает, что его в первую очередь интересуют не атмосферные, ностальгические воспоминания, а мощное, тонкое представление религиозных и моральных вопросов, отношения человека с реальностью и божественным.

Так, одной из ярких иллюстраций авторского мироосознания стала серия экслибрисов, выполненная для Аллы и Джерарда Полдерман (Alla and Gerard Polderman), посвященная живописцам-миниатюристам начала XV в. братьям Лимбург. Офортные книжные знаки в определенной степе-

ни — интерпретации ежемесячных листов «Великолепного часослова герцога Беррийского» братьев Лимбург. Например, сравнивая сентябрьские листы прообраза и современного экслибриса, можно заметить, что К.Ю. Калинович, на первый взгляд, сохранил многое: замок, виноградники, урожай, телегу с мулами, людей, пробующих виноград, и многие другие детали. Но главное отличие поразительно: если в оригинале великолепный Сомюр находится в центре внимания, как и турнирная площадка у основания, то у К.Ю. Калиновича знаменитый замок Луары отходит на второй план по сравнению с центральным мотивом — лестница к виноградному чану становится лестницей в небеса. Ульрике Ладнар (Ulrike Ladnar) считает: «Если вы захотите сравнить сентябрьский лист “Великолепного часослова герцога Беррийского” с сентябрьским экслибрисом Калиновича бо-

лее точно... вы можете сделать это, найдя другие 11 месячных листов Les Très Riches Heures в Интернете. А на официальном сайте художника вы сможете просмотреть другие переосмысления средневековых месячных картинок, и я обещаю вам, что если вы проведете с ним дождливый сентябрьский час, у вас будет вдохновляющее время, и вы сможете пропустить конгрессы, дождливую погоду, коронавирусную инфекцию и забудете хоть раз обо всем остальном» [19].

Как упоминалось, К.Ю. Калинович часто описывает богато детализированные стилизованные фрагменты произведений старых мастеров, введенные в его собственные работы как «зимние сны», где значения «мрачны, как сон в туманную зимнюю ночь». К сожалению, нечастый зритель может прочесть знаки и символы великих европейских мастеров и их современников, но К.Ю. Калинович вновь и вновь предлагает вернуться в этот потерянный визуальный мир с попыткой интерпретации его постмодернистских вариаций на темы прошлого. Кредо художника резюмируется в библейском стихе, который цитируется в альбоме его произведений 2007 г., периода иллюстративной работы над «Книгой Екклезиаста»: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» (Еккл. 1:9).



Рис. 11. К.Ю. Калинович. Экслибрис Т. Бродович. Добрый день, мсье Моне!.. 2014. Офорт, сухая игла. 13 × 9. Частное собрание К.В. Авелева (Санкт-Петербург)

Отметим изысканный рабочий инструментарий К.Ю. Калиновича. Так, на его столе можно увидеть стеклянную ручку, сделанную по образцу тех принадлежностей, которые были модны в аристократических кругах Венеции XVII в., — перо, изготовленное ручным способом, в виде кисти со спиралевидными бороздками. Чернила, аккуратно стекающие по резьбе пера во время письма или рисования, участвуют в создании образов, вдохновленных не только творчеством старых мастеров, но и великих художников XIX—XX вв.: экслибрисы «Почтение Эдуарду Мане» (рис. 10) и «Добрый день, мсье Моне!..» (рис. 11).

Вновь автор книжного знака предлагает нам игру: разгадай задуманное. В сюжетном экслибрисе Йозефа Берча кардинально изменена картина природы — нагая натура из прозрачной атмосферы тенистой набережной Сены перемещена в прекрасный сад, выбеленный снегом. Покров слева глубок и плотен, скрыв все и всех, кроме главной героини, чья выявленная незащищенность подчеркнута свежееобнаженной порошей бумаги. Известно, что К. Моне позировала Викторина Мёран, чье лицо обладало странным свойством — «оставаясь узнаваемым, быть основой, “эскизом” для множества других, но всегда современных лиц» [20, с. 96]. Удивительно, всматриваясь в образ молодой женщины

на книжном знаке К.Ю. Калиновича, можно также представить ее нашей современницей — короткая вихрастая стрижка, твердый прямой взгляд на зрителя, уверенно-независимый разворот головы.

В экслибрисе, соотнесенном с личностью и творчеством К. Моне (рис. 11), считается легкая авторская ирония: помимо образа мастера на мостике в зрелом возрасте и оммажа серии его произведений «Японский мостик», К.Ю. Калинович вплетает в название отсылку к другим великим произведениям — Г. Курбе и П. Гогена — «Здравствуйте, господин Курбе» и «Здравствуйте, господин Гоген», аккуратно выстраивая фонетическую художественную переключку.

Экслибрисы К.Ю. Калиновича по большей части узнаваемы с первого взгляда, что соответствует одному из важнейших параметров художественной сущности книжного знака, по мнению искусствоведа Б.Р. Виппера, — о присутствии элементов «таинственного шифра» [21, с. 93]. В художественном отношении графика К.Ю. Калиновича отличается своим техническим совершенством. С точки зрения содержания в книжных знаках можно встретить множество мотивов и фигур, знакомых и при ближайшем рассмотрении отнесенных к великим картинам прошлых веков, что порождает удивительные встречи между персонажами разных времен и культур. Однако расшифровка старинных символов «далеко не всегда помогает разгадать смысл работ Калиновича. Его интересует не ребус, в который подчас превращаются средневековые аллегории; он отбирает только то, что может нести эмоциональное наполнение, быть созвучным современному человеку» [4, с. 8].

Исследователь творчества К.Ю. Калиновича Джон Кохан (John Kohan) отмечает: «У бога, художников и магов есть одно общее. Они могут сделать что-то из ничего, будь то вытаскивание кролика из пустой шляпы, рисование пейзажа, известного только в уме, или создание Космоса» [15]. Оммаж искусству старых мастеров в экслибрисах К.Ю. Калиновича — его мир, его Космос, заставляющий зрителей тянуться за увеличительным стеклом, чтобы не упустить ни одной линии, одновременно овладевая знаниями всемирной истории искусств.

Список источников

1. Konstantin Kalynovych // Sacred Art Pilgrim: John Kohan on Sacred Art : [сайт]. URL: <http://sacredartpilgrim.com/collection/view/110> (дата обращения: 15.08.2022).
2. Олих И. «Тени зимнего сада»: выставка графика Константина Калиновича в Киеве // Архив : [сайт]. URL: https://artchive.ru/news/2882~Teni_zimnego_sada_Vystavka_grafika_Konstantina_Kalinovicha_v_Kieve (дата обращения: 15.08.2022).
3. Иванова Е. Бог в деталях // MENU Magazine. 2012. November, № 11. С. 20—27.

4. Шостак Е. Тени на снегу // Тени на снегу. Константин Калинович. Альбом. Харьков : Глобус, 2020. С. 7–8.
5. Звонцов В.М., Шистко В.И. Офорт. Техника. История. Санкт-Петербург : Аврора, 2004. 269 с.
6. Голикова И.С. Творчество В.И. Шистко в контексте печатной графики Ленинграда — Санкт-Петербурга : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Санкт-Петербург, 2021. 351 с.
7. Алешин В. Львовский художник Олег Денисенко // Редкие заметы немолодого идеалиста. URL: <https://vakin.livejournal.com/306970.html> (дата обращения: 15.08.2022).
8. Константин Калинович (Konstantin Kalynovych) // Уголок неживой природы. URL: <https://eanarris.livejournal.com/5587.html> (дата обращения: 15.08.2022).
9. Зотова В.В. Художественные возможности офорта в качестве книжной иллюстрации на примере творчества Альбина Бруновского // Вестник МГУП им. Ивана Федорова. 2011. № 6. С. 476–480.
10. Лозинская Р. Альбин Бруновский: мастер фантастического реализма // Артхив : [сайт]. URL: https://artchive.ru/publications/3683~Al'bin_Brunovskij_master_fantasticheskogo_realizma (дата обращения: 15.08.2022).
11. Памяти Альбина Бруновского // Дневник жены художника. URL: <https://tkalynovych.livejournal.com/17000.html> (дата обращения: 15.08.2022).
12. Ерошкин В.Ф. Эскибрис как графическая композиция // Омский научный вестник. 2014. № 4 (131). С. 201–205.
13. Романенкова Ю.В. Книжный знак в художественной культуре Украины рубежа XX и XXI веков // Текст. Книга. Книгоиздание. 2021. № 25. С. 122–143. DOI: 10.17223/23062061/25/7/.
14. Лавренко Г.Б. Особенности создания художественного образа в эскибрисе (1980–2010-е гг.) // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения — 2015. XVII Всероссийская научная конференция : сборник научных трудов. Санкт-Петербург, 2016. С. 141–147.
15. Kohan J. Konstantin Kalynovych. The Great Mysticator // Sacred Art Meditations : [сайт]. URL: <http://sacredartmeditations.com/moments/detail/41> (дата обращения: 15.08.2022).
16. Константин Калинович в галерее «Триптих» // Журнал «Коммерсантъ Weekend» (Украина) : сайт. № 89 от 30.05.2008. С. 11. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/897732> (дата обращения: 15.08.2022).
17. Дмитриева А.А. Картина Яна Вермеера Делфтского «Аллегория живописи» («Живописец в мастерской»). Основные проблемы иконографии // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. Санкт-Петербург, 2009. № 3. С. 130–139.
18. Даниэль С.М. Рембрандт : [альбом]. Санкт-Петербург : Аврора, [2002]. 158 с.
19. EL des Monats September 2020 — Konstantin Kalynovych: Vineyard in Heaven // DEUTSCHE EX-LIBRIS-GESELLSCHAFT : [сайт]. URL: <https://www.exlibris-deg.de/2020/09/01/el-des-monats-september-2020-konstantin-kalynovych-vineyard-in-heaven/> (дата обращения: 15.08.2022).
20. Герман М.Ю. Импрессионизм. Основоположники и последователи. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. 516 с.
21. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. Москва : АСТ-Пресс КНИГА, 2004. 366 с.

The Art of Old Artists as a Source of Inspiration in the Bookplates by Konstantin Kalinovich

Olga Yu. Koshkina

Matisse Club Contemporary Art Gallery, 6, Nikolskaya Sq., St. Petersburg, 190068, Russia
ORCID 0000-0002-1990-4814; SPIN 1389-6482
E-mail: olga_koshkina@bk.ru

Abstract. Konstantin Yuryevich Kalinovich (b. 1959), an artist and illustrator who demonstrates exclusive techniques and a high degree of detail in the field of printed graphics, is the owner of a large number of international awards, prestigious art prizes and the title of Corresponding Member of the Royal Society

of Painter-Printmakers of the United Kingdom (1992). K.Yu. Kalinovich's professionalism is also convincingly manifested in small forms — in the art of ex-libris. The artist's formation as an etcher began in the Leningrad period of his studies in the experimental lithographic workshop of the Leningrad Institute of Civil Engineering under the guidance of G.P. Pakharevsky, and then continued at the Faculty of Graphics of the Ivan Fyodorov Ukrainian Polygraphic Institute. The creative heritage of A. Brunovsky and personal acquaintance with the Slovak master had a great influence on the formation of the individual graphic style. The artist's bookplates, made in etching, are often homages in memory of old masters: the images created by H. Bosch, Pieter Bruegel the Elder, A. Dürer, H. Avercamp, J. Vermeer, and Rembrandt excite and inspire him to visual interpretation. The chosen range of artistic means is miniature, synthesis, printmaking as an independent expression of ex-libris. The technique is etching, less of-

ten watercolor, gouache. The type is a plot bookplate with the preserved function of belonging to a private library and the implementation of the customer's idea. To the depth, picturesqueness and wide tonal range of etching, the artist adds original technical features: a dial from an old clock is selected as an etching board, and details of the clock mechanism are involved in the image base, correcting and warping the format and field of the etching with blind impressions. The plot echoing with the great artists and the meticulous thoroughness of K.Yu. Kalinovich's technique generate original stories about the joy and pain of being, framed by a high form of appreciation for the art of the past. In the works of Kalinovich, the involvement in the composed metaphysical world, the visual images of which are fantastically realistic, monstrously attractive and historically filled, is clearly accentuated. The homage to the old artists' art in Kalinovich's bookplates is his world, forcing the viewers to reach for a magnifying glass so as not to miss a single line, while mastering the knowledge of the world art history.

Key words: K.Yu. Kalinovich, ex-libris, bookplate, artistic image, printed graphics, etching, metaphor, interpretation, artistic vision, fine art.

Citation: Koshkina O.Yu. The Art of Old Artists as a Source of Inspiration in the Bookplates by Konstantin Kalinovich, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 5, pp. 536–548. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-536-548.

References

1. Konstantin Kalynovych, *Sacred Art Pilgrim: John Kohan on Sacred Art*. Available at: <http://sacredartpilgrim.com/collection/view/110> (accessed 15.08.2022).
2. Olikh I. "Shadows of the Winter Garden": An Exhibition of the Graphic Artist Konstantin Kalinovich in Kiev, *Artkhiv* [Artchive]. Available at: https://artchive.ru/news/2882~Teni_zimnego_sada_Vystavka_grafiki_Konstantina_Kalinovicha_v_Kieve (accessed 15.08.2022) (in Russ.).
3. Ivanova E. God Is in the Details, *MENU Magazine*, 2012, November, no. 11, pp. 20–27 (in Russ.).
4. Shostak E. Shadows in the Snow, *Teni na snegu. Konstantin Kalinovich. Al'bom* [Shadows in the Snow. Konstantin Kalinovich. Album]. Kharkiv, Globus Publ., 2020, pp. 7–8 (in Russ.).
5. Zvontsov V.M., Shistko V.I. *Ofort. Tekhnika. Istoriya* [Etching. Technique. History]. St. Petersburg, Avrora Publ., 2004, 269 p.
6. Golikova I.S. *Tvorchestvo V.I. Shistko v kontekste pechatnoi grafiki Leningrada – Sankt-Peterburga* [V.I. Shistko's Creativity in the Context of Leningrad – St. Petersburg Printed Graphics], cand. art. diss.: 17.00.04. St. Petersburg, 2021, 351 p.
7. Aleshin V. Lviv Artist Oleg Denisenko, *Redkie zamety nemoledogo idealista* [Rare Notes of an Elderly Idealist]. Available at: <https://vakin.livejournal.com/306970.html> (accessed 15.08.2022) (in Russ.).
8. Konstantin Kalinovich (Konstantin Kalynovych), *Ugolok nezhyvoi prirody* [A Corner of Inanimate Nature]. Available at: <https://eanarris.livejournal.com/5587.html> (accessed 15.08.2022) (in Russ.).
9. Zotova V.V. Artistic Capabilities of Etching as a Book Illustration on the Example of Albin Brunovsky's Works, *Vestnik MGUP im. Ivana Fedorova* [Bulletin of the Ivan Fyodorov Moscow State University of Printing Arts], 2011, no. 6, pp. 476–480 (in Russ.).
10. Lozinskaya R. Albin Brunovsky: A Master of Fantastic Realism, *Artkhiv* [Artchive]. Available at: https://artchive.ru/publications/3683~Albin_Brunovskij_master_fantasticheskogo_realizma (accessed 15.08.2022) (in Russ.).
11. In Memory of Albin Brunovsky, *Dnevnik zheny khudozhnika* [A Diary of the Artist's Wife]. Available at: <https://tkalynovych.livejournal.com/17000.html> (accessed 15.08.2022) (in Russ.).
12. Eroshkin V.F. Ex-Libris as a Graphic Composition, *Omskii nauchnyi vestnik* [Omsk Scientific Bulletin], 2014, no. 4 (131), pp. 201–205 (in Russ.).
13. Romanenkova Yu.V. The Bookplate in the Artistic Culture of Ukraine at the Turn of the 21st Century, *Tekst. Kniga. Knigoizdanie* [Text. Book. Publishing], 2021, no. 25, pp. 122–143. DOI: 10.17223/23062061/25/7/ (in Russ.).
14. Lavrenko G.B. Specific Features of Visual Imagery Creation in Bookplates in the 1980s–2010s, *Pechat' i slovo Sankt-Peterburga. Peterburgskie chteniya – 2015. XVII Vserossiiskaya nauchnaya konferentsiya: sbornik nauchnykh trudov* [The Print and the Word of St. Petersburg. St. Petersburg Readings – 2015. The 17th All-Russian Scientific Conference: collected scientific papers]. St. Petersburg, 2016, pp. 141–147 (in Russ.).
15. Kohan J. Konstantin Kalynovych. The Great Mystifier, *Sacred Art Meditations*. Available at: <http://sacredartmeditations.com/moments/detail/41> (accessed 15.08.2022).
16. Konstantin Kalinovich in the Gallery "Triptych", *Zhurnal "Kommersant" Weekend* (Ukraine): *sait* [Kommersant Weekend Magazine (Ukraine): website], no. 89 of 30.05.2008, p. 11. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/897732> (accessed 15.08.2022) (in Russ.).
17. Dmitrieva A.A. The Picture "Allegory of Painting" ("The Atelier of Artist") by the 17th Century Dutch Artist Jan Vermeer. The Main Problems of Iconography, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya* [Bulletin of the St. Petersburg University. History]. St. Petersburg, 2009, no. 3, pp. 130–139 (in Russ.).
18. Daniel S.M. *Rembrandt*. St. Petersburg, Avrora Publ., 158 p. (in Russ.).
19. EL des Monats September 2020 – Konstantin Kalynovych: Vineyard in Heaven, *DEUTSCHE EXLIBRIS-GESELLSCHAFT*. Available at: <https://www.exlibris-deg>

- de/2020/09/01/el-des-monats-september-2020-konstantin-kalynovych-vineyard-in-heaven/ (accessed 15.08.2022).
20. German M.Yu. *Impressionizm. Osnovopolozhniki i posledovateli* [Impressionism: Founders and Follow-

ers]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008, 516 p.

21. Vipper B.R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow, AST-Press KNIGA Publ., 2004, 366 p.



НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «ВЕСТНИК БИБЛИОТЕЧНОЙ АССАМБЛЕИ ЕВРАЗИИ»

Учредители периодического издания: некоммерческое партнерство «Библиотечная Ассамблея Евразии» и Российская государственная библиотека. Издание основано в 1993 году. Периодичность – 2 номера в год.

Цель журнала – публикация важнейших документов и сообщений по вопросам межкультурных и межбиблиотечных связей стран СНГ, результатов исследовательских проектов и практик библиотечно-информационной деятельности, а также развития библиотековедения, книговедения, библиографоведения, информационных и смежных наук в странах Содружества. Издание адресовано библиотечным и информационным работникам, библиотековедам, книговедам, библиографам, преподавателям, аспирантам, студентам вузов и колледжей культуры и искусств, университетов, библиофилам.

Некоммерческое партнерство «Библиотечная Ассамблея Евразии» (БАЕ) в 2022 г. отмечает 30-летие. Ассамблея, открытая для библиотек и организаций сферы культуры, на протяжении этого периода осуществляет значимые совместные проекты на пространстве Содружества. Деятельность библиотек в рамках БАЕ направлена на сохранение историко-культурного наследия, разработку модельного законодательства, укрепление взаимодействия национальных культур стран Содружества. БАЕ как уникальная площадка по обмену лучшими практиками профессионального сообщества реализует различные совместные информационные продукты. Председатель Исполнительного комитета – исполнительный секретарь СНГ С.Н. Лебедев в связи с юбилеем организации отметил, что «создание БАЕ в 1992 г. положило начало современному этапу межбиблиотечных связей государств – участников СНГ, создало условия для развития межкультурной и профессиональной коммуникации, а также для качественного и поступательного наращивания многостороннего диалога и взаимодействия библиотек независимых государств». Совместными усилиями библиотекари будут «способствовать дальнейшему упрочению гуманитарного партнерства на пространстве СНГ, что, безусловно, отвечает общим интересам народов Содружества».

Подписаться на журнал:

интернет-каталог «Пресса России» – подписной индекс 14464
электронный каталог «Почта России» – подписной индекс ПС955

Приобрести журнал:

Отдел периодических изданий РГБ
Тел.: +7 (495) 695-79-47; +7 (499) 557-04-70, доб. 17-03
E-mail: bvdogovor@rsl.ru

Подробнее:

<https://vestnikbae.rsl.ru>

Т.В. ЛЕМЕШКО, С.А. АСТАФУРОВ

ИСКУССТВО, ПРИЛОЖЕННОЕ К ДЕЛУ

Татьяна Владимировна Лемешко,

Московский политехнический университет,
Институт графики и искусства книги им. В.А. Фаворского,
кафедра «Иллюстрация и эстамп»,
доцент
Михалковская ул., д. 7, Москва, 125008, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0003-1472-5048
E-mail: tlemeshko@mail.ru

Сергей Алексеевич Астафуров,

Московское академическое художественное училище,
секция графического дизайна,
заведующий
Сушевский вал, д. 73, корп. 2, Москва, 129594, Россия

ORCID 0000-0003-2882-1153; SPIN 5077-6452
E-mail: astafuroff@mail.ru

Реферат. Представлен обзор публикаций отечественных авторов, преимущественно из первых выпусков журнала «Техническая эстетика» Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ). Цель настоящего исследования — высветить дискуссионные вопросы и проблемы, актуальные на начальных этапах формирования теории нового вида художественно-промышленной деятельности: технической эстетики. Его актуальность определяется тем, что в теории дизайна в настоящее время аспект связки искусство — дизайн считается системно незавершенным. Если этапы развития отечественного дизайна в хронологическом, биографическом ракурсах освещены достаточно полно К.М. Канторовым, Н.В. Вороновым, Ю.В. Назаровым, Г.В. Вершининым и рядом других авторов, то аспекты теоретического плана требуют дальнейшей исследовательской разработки. Годы активной деятельности института (1960—1980-е) называют плодотворными в концептуальном, научном и творческом плане, именно тогда окончательно сформировалась профессиональная

модель службы и взаимодействия дизайна с плановой экономикой. В статье показано, что в это время интенсивные обсуждения основных проблем художественного конструирования и положений эстетики отразились в регулярных публикациях ряда периодических изданий, особенно журналов «Техническая эстетика» и «Декоративное искусство СССР», а сложный вопрос о критериях оценки эстетических качеств изделий промышленности оказался первостепенным. Термин «художественное конструирование» подразумевал решение задачи сближения искусства и науки с производством. В этом процессе в дискурсе принципов технико-эстетического творчества принимали участие все сотрудники института — теоретики и практики, ставшие выдающимися специалистами-дизайнерами.

Деятельность ВНИИТЭ отвечала запросу времени, задаче общегосударственного значения — наладить массовый выпуск достойного эстетического уровня промышленных изделий. Период 1964—1969 является первым этапом в исследовании истории становления советского дизайна и связан с интенсивным изучением наследия 1920-х гг., введением в научный оборот новых материалов, постановкой целого ряда новых проблем, выработкой критериев объективной оценки многих явлений. Он сопровождался рядом трудностей в соотношении установок художественного конструирования и отечественного искусствоведения. Настоящая статья подтверждает значение творчества пионеров сферы дизайна в связи с другими областями искусства, и конкретно — с архитектурой и полиграфией.

Ключевые слова: теория и история культуры, теория и история искусства, искусствоведение, дизайн, теоретическая основа дизайна, художественное конструирование, техническая эстетика, ВНИИТЭ.

Для цитирования: Лемешко Т.В., Астафуров С.А. Искусство, приложенное к делу // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 549—558. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-549-558.

Надо абсолютно владеть формой,
чтобы вложить в нее содержание

Н. Радлов

Человек, общество, культура являются
системными объектами

М. Каган

Негативные тенденции и явления в жизни общества и его культуры в период между двумя «перестройками» (1960–1980-х гг.) удивительно сочетались с позитивными, особенно в сфере культуры (образования, науки, искусства). Сотканная из противоречий жизнь общества не могла не меняться. Закрытый доступ к источникам зарубежной (и частично отечественной) научной информации имел тяжелые последствия для науки, тормозил развитие культуры, сдерживал движение в сфере искусств. Постепенно, однако, «железный занавес» в этой сфере разрушался, люди уже не считали возможным пребывать среди прежних стереотипов, регламентации убеждений и запретов. Читательская аудитория искала доступ к зарубежным современным исследованиям, и некогда приостановленные научные направления возобновляли свою деятельность [1, с. 194], кроме того, возникали новые научно-организационные формы.

Открытые обсуждения и научные дискуссии на страницах специализированных журналов как норма культурной жизни общества определяли, в частности, характер деятельности Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), первого в стране института технической эстетики, созданного в 1962 г. при активной поддержке государства. Годы его активной работы (1960–1980-е) считают плодотворными в концептуальном, научном и творческом плане, именно тогда окончательно сформировалась профессиональная модель службы и взаимодействия дизайна с плановой экономикой.

Деятельность ВНИИТЭ отвечала запросу времени, задаче общегосударственного значения — наладить массовый выпуск промышленных изделий достойного эстетического уровня. Сложный вопрос о критериях оценки эстетических качеств изделий промышленности оказался первостепенным, и дискуссии велись на протяжении всего отмеченного периода. В обсуждении принципов технико-эстетического творчества принимали участие все сотрудники — теоретики и практики, ставшие со временем выдающимися специалистами-дизайнерами. Формировалась государственная система организации художественного конструирования, определяемая конкретными запросами практики. Постановление Совета Министров СССР от 28 апреля 1962 г. «Об улучшении качества продукции маши-

ностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» [2] указывало на необходимость активизировать развитие дизайна в СССР.

Исследовательская работа института, особенно с увеличением числа его филиалов, становилась многогранной, охватывая несколько направлений: научно-творческое, производственно-экспериментальное, концептуальное. Художественно-конструкторские бюро и научно-исследовательские отделы, создававшиеся на промышленных предприятиях, требовали грамотного научно-методического руководства. Должного уровня работа могла быть реализована только на основе крепкой научной базы и наличия промышленного экспериментального проектирования.

Как площадка экспериментальной деятельности, ВНИИТЭ притягивал специалистов разного профиля: практиков (инженеров-конструкторов, архитекторов), теоретиков (философов, искусствоведов). Институт считался передовой организацией, позволяя реализоваться творческим амбициям многих заинтересованных ученых. Так, в отделах ВНИИТЭ начинали научную деятельность ставшие мэтрами отечественного дизайна философы К.М. Кантор, Г.П. Щедровицкий, О.И. Генисаретский (отдел теории); Н.В. Воронов, С.О. Хан-Магомедов (отдел истории) и многие другие.

Библиотеку ВНИИТЭ пополняли зарубежными журналами. Необходимые для внутреннего пользования материалы переводили, тиражировали. Специально для освещения вопросов теории и методики с 1964 г. начал регулярно выходить информационный бюллетень «Техническая эстетика» — единственное в СССР ежемесячное издание в сфере дизайн-проектирования. Его первый номер содержал информацию по художественному конструированию из отечественной практики дизайна, последующие выпуски включали публикации из практики дизайна зарубежного, например о художественном конструировании в Бельгии [3], о проектировании промышленных форм на кафедре Варшавской академии искусств [4]. Постепенно расширялась сфера контактов с дизайнерами мира, а обсуждаемые вопросы углублялись и детализировались. В частности, вышли статьи о педагогической системе Баухауза [5], о задачах проектирования упаковки [6].

Научные рефераты сотрудников, библиографические и обзорные, комплектовались в тематические выпуски, тиражировались. Издание «Труды ВНИИТЭ» 1960–1980-х гг., представлявшее собой среднего формата брошюры с фотовоспроизведением авторского машинописного текста, составляли научный фонд «золотой эпохи советского дизайна», когда в СССР серьезно начали заниматься проектированием.

Термин «техническая эстетика» чешского дизайнера П. Тучны изначально использовали в СССР для оценки уровня культуры производства средствами технико-эстетического конструирования. Статус теории технического творчества в отечественной промышленности нарабатывался для него напряженным трудом ВНИИТЭ. Необходимо отметить, что ВНИИТЭ имел в своем распоряжении теоретическую базу «производственного искусства» 1920-х гг. благодаря разработкам Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС). Тем не менее без мирового опыта в области промышленного дизайна едва ли было возможно развиваться в этом направлении, поэтому ВНИИТЭ и дизайнеры активно изучали передовые практики зарубежных стран. Достижения советской промышленности 1920-х, 1950-х гг., как и обращение к зарубежному опыту, сделали ВНИИТЭ заметным членом дизайнерского сообщества.

Международный семинар по дизайнерскому образованию в 1964 г. в Брюгге атрибутировал дизайн следующим образом: «Дизайн — это творческая деятельность, цель которой — определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя» [7, с. 7]. В 1965 г. ВНИИТЭ как головная организация СССР по дизайну вступает в членство Международного совета организаций индустриального дизайна (International Council of Societies of Industrial Design, ИКСИД), функционирующего с 1957 г. (изначально объединял несколько европейских стран и Японию), а в 1969 г. руководитель ВНИИТЭ Ю.Б. Соловьев избирается на должность вице-президента ИКСИД.

Выпускник двух московских вузов (полиграфического и архитектурного), Ю.Б. Соловьев еще в 1945 г. ратовал за создание архитектурно-художественного бюро при Министерстве транспортного машиностроения (начало истории советского дизайна) и затем — за создание научного института. На протяжении всего периода выпуска журнала «Техническая эстетика» (1964–1988) его главным редактором выступал Ю.Б. Соловьев, которому удалось быстро сделать это издание трибуной обсуждений, дискуссий, обмена опытом.

На обсуждение в журнале были поставлены два корневых для теории дизайна вопроса: об отношении художника-конструктора к форме изделия и о взаимосвязи художественного конструирования и качества промышленной продукции. Первый требовал осознания положений теории «форма — функция», «форма — содержание» и т. д., второй являлся аспектом эстетики. Три года активных дискуссий фактически оказались своего рода научной

школой высокого уровня для всех вовлеченных в проблему профессионалов: за это время сформировалась методика обучения специалистов в области дизайна, а также методика дизайн-проектирования.

Историк и искусствовед Н.В. Воронов статьей «О проблемах художественного конструирования» [8] открыл научную дискуссию. Он отметил, что «художественное конструирование объединяет три начала — эстетическое, экономическое и функциональное», но нет критериев, позволяющих выявить саму суть этого объединяющего начала, поэтому сначала следует обсуждать «два круга проблем»: разрабатывать «методику поиска новых решений» и «критерии, определяющие качество и полноценность работы» [8, с. 6].

Настало время осмыслить проблемы во всей их полноте, поскольку «художественное конструирование — не оформление, не рисование — это способ мышления», предполагающий, что не красота внешних форм ставится во главу угла, а «красота овеществленной человеческой мысли». Простым вопросом: «Конструирование называем “художественным”, где здесь эстетический элемент?» Н.В. Воронов подчеркивал, что «эстетическая составляющая» конструирования еще не выявлена, поскольку «эстетика занималась анализом красоты только в искусстве и в природе» [8, с. 6].

О роли и значении эстетики инженерного мира в современной окружающей среде Н.В. Воронов говорил с обширной аудиторией, объясняя на примерах в брошюре «Что такое дизайн?» [9] смысл новых терминов, вошедших в употребление: проект, промышленное формообразование, индустриальное искусство и design.

Предельно системна статья архитектора К.А. Иванова «О природе и сущности дизайна» [10]. Отмечая «близкое родство архитектуры с дизайном», автор рассматривает архитектуру как наиболее исследованную в теоретическом плане области искусства, несмотря на то, что, по выражению М.С. Кагана, «архитектура как искусство не стояла в центре внимания партии, не занимала в ее политике того места, какое занимали литература, театр, кино» [11, с. 49].

Поскольку архитектура является областью искусства и одновременно — областью практической деятельности, вопрос «качественной ступени строительной деятельности», исследуемый К.А. Ивановым, становится в проектировании ключевым. Раскрыть родственную двойственность архитектуры и дизайна, представить целостно и объяснить «систему закономерностей», а также характер динамичности («изменение одного из элементов предполагает изменения в прочих»), акцентировать неразрывность теории с практикой, К.А. Иванов предпочел с помощью метода логического модели-

рования, который, по справедливому замечанию автора, «не нов и отнюдь не является открытием кибернетики» [11, с. 21].

Логическая модель К.А. Иванова раскрывает закономерность, присущую архитектуре в ее историческом развитии; демонстрирует проявление в архитектуре основного закона диалектики — закона единства противоположностей, ибо «цели и средства неотрывны друг от друга, но они и противоположны друг другу». «Эстетический элемент» («элемент эстетика») в модели наглядно выявляется «пересечениями внутренних и внешних зависимостей». Это значит, что он должен быть понят двойственно: как «форма утилитарная», обусловленная функцией здания и техническими средствами осуществления и как «форма художественная», отражающая идеологию и эстетические представления данного общества [10, с. 22].

Архитектор А. Мардер в статье «Функция и эстетика» [12] понятие «эстетическое» рассматривает в ином ракурсе, подчеркивая, что устоявшееся отождествление с отвлеченно «прекрасным» узко и неспособно охватить красоту искусственно создаваемых форм материального мира. Красота творимых объектов не может восприниматься вне функционального решения. Являясь неотъемлемой частью эстетического, функциональное равно выступает как критерий совершенства объекта. Художественное конструирование А. Мардер трактует как новую ступень практической деятельности по отношению к прикладному искусству. Особо автор подчеркивает, что «эстетическая характеристика рождается во взаимодействии объекта и субъекта»; и что «любой предмет обладает формой, которая при ее восприятии человеком подвергается эстетической оценке; другой вопрос, какой будет эта оценка» [12, с. 15].

В рассмотренных статьях авторы затронули все требующие обсуждения и уточнений положения теории художественного конструирования. Из сложных проблем были обозначены и отстраненность общепринятой системы социально-эстетических координат (категории эстетики, творческий метод и пр.) от деятельности конструктивной, и термин «форма», утративший все искусствоведческие значения 1920-х гг. и трактованный в 1950-х однозначно: как «всякое внешнее выражение какого-либо содержания» и только в связке «содержание — форма». Согласно этой логике в противном случае возникала опасность оказаться во власти «антиреалистического» метода — формализма, «реакционного» и «антинародного», как писали слова-ри тех лет. Более того, Первым всесоюзным съездом советских художников в 1957 г. был утвержден «творческий метод — социалистический реализм как общность идейных и политических воззрений художников» [13, с. 3–4].

Теперь же этот постулат оспаривался: «Реализм — это отнюдь не единый творческий метод», — утверждал философ М.С. Каган, отмечая, что «догматические представления о необходимости единого стиля в нашей живописи, скульптуре, литературе», ведут к «канонизации стилевых устремлений» [14, с. 190]. Исследователь проектного творчества и архитектурного наследия, доктор искусствоведения В.Л. Глазычев в книге «Дизайн как он есть» характеризовал суть ситуации следующим образом: «Трудно было вложить в одну обложку столь разные темы, как социальная функция и природа проектной деятельности в дизайне» [15, с. 247].

Итогом трехлетней дискуссии в «Технической эстетике» стала сводная информационная статья «О двух направлениях в современном дизайне», подготовленная архитектором Ю.С. Сомовым [16]. Автор фактически не давал анализа и оценок, приводя лишь суммарный перечень мнений и суждений отечественных и зарубежных специалистов по актуальным позициям. Тем не менее публикация несомненно была полезна, поскольку вводила читателей в курс актуальной проблематики и давала пищу для дальнейшего обсуждения.

Контрастный разброс мнений, обозначенный Ю.С. Сомовым как два направления (не совсем точно, как нам представляется), связан с непониманием того, что может дать внедрение методов художественного конструирования в практику работы промышленности. Значительным оказался разброс мнений в «отношении художника-конструктора к форме изделия». В статье не было также попыток уточнить терминологию в позициях «оформительский подход», «форма изделия», «формальные принципы» и «оценка качества изделия», но отмечалось, что по поводу «эстетической составляющей» сложилась «общая мысль»: специалист-дизайнер должен защищать интересы потребителя (что отражено в «Краткой методике художественного конструирования» [16, с. 10]).

Ю.С. Сомов показал, что значительный резонанс имела статья В.Н. Ляхова, в которой подробно рассмотрена специфика художественного конструирования; отмечены последовательность и четкость его позиции в попытке построить модель отечественного дизайна (несмотря на то что не все согласились мнением В.Н. Ляхова); проводится мысль, что «много правильного» было сказано о форме как таковой.

Художник книги, выпускник Московского полиграфического института В.Н. Ляхов, доцент кафедры художественно-технического оформления печатной продукции, пришел во ВНИИТЭ в 1964 году. Включившись в работу, он, как и весь коллектив ВНИИТЭ, обратился к оценке явлений, находящихся «на границе» художественной и внехудожественной.

ственной деятельности, с целью обосновать эстетику «функциональной формы» современной книги. В своем исследовании «теоретических проблем искусства книги» В.Н. Ляхов занимался методикой художественного конструирования книги, применяя метод функционально-структурного анализа. Благодаря ему впервые в отечественной практике дизайна в роли объекта проектирования выступил продукт социальной деятельности огромного масштаба — книга [17].

На поставленный в статье «В чем же специфика художественного конструирования» [18] вопрос В.Н. Ляхов отвечал, что «художник-конструктор должен заниматься прежде всего созданием и организацией формы предметов» [18, с. 2]. В другой публикации В.Н. Ляхов привлек внимание к значению термина «форма», утверждая, что сводить задачи художественного конструирования к «оформлению внешнего вида» глубоко ошибочно, и «истинная глубина этих проблем в полной мере не осознана» [19, с. 1–2]. Таким образом, в издательской практике наличествуют два разных вида творчества — оформление книги и оформление издания. Книга, как любой объект проектирования, предстает как «техническое приспособление для чтения», но в ином ракурсе — понимается как «пространственное изображение литературного произведения» [20, с. 1–2].

Эти же проблемы под другим углом рассмотрены в совместной статье В.Н. Ляхова и Б. Шехова «За творческое изучение композиции» [20]. В центре внимания авторов — «диалектическая сущность композиционной целостности». Принципиальным является достижение органической связи между формой и назначением предметов; органичность связи «между формой и назначением» обуславливает целостность инженерно-творческого решения, т. е. «зрительное единство функциональной предметной формы». Композиция постигается только через зрительное восприятие, и определяют ее взаимодействующие связи «зримых» элементов — объема, пространства, цвета, фактуры и т. д. Форма, по мысли авторов, «зрительно» сообщает о сущности предмета [20, с. 3], причем композиционно организованная форма делает это легче и активнее. Таким образом, осознание объекта как формы функциональной не должно исключать эмоционально-эстетического осознания объекта как формы композиционной.

Независимо от В.Н. Ляхова и Б. Шехова в отделе теории ВНИИТЭ проблему композиции (гармонии и смысла) с точки зрения психологии восприятия разрабатывала группа исследователей: психологи В. Ганзен, Б. Ломов и архитектор П. Кудин. Их теоретической базой послужили как отечественные, так и зарубежные труды (в т. ч. по гештальтпсихологии и др.), позволившие взглянуть на сущность компо-

зиции с учетом особенностей восприятия. Положения основной статьи этих авторов [21], также опубликованной в журнале «Техническая эстетика», с практической точки зрения не только оказались весьма своевременными, но не утратили своего значения в настоящее время.

В переводных научных изданиях, ставших доступными, многие искали подтверждения своим суждениям. Книга «Теория информации и эстетическое восприятие» французского ученого А. Моля, была широко востребована специалистами гуманитарных направлений. «Форму», или «образ» (Gestalt), А. Моль определял как «группу элементов, которые в своем единстве воспринимаются как нечто, не являющееся плодом случайного сочетания» [22, с. 107]. Термин «форма» понимается более емко, чем внешнее очертание: так, как он рассматривался еще у Аристотеля, который определяет материю как «то, из чего», цель — «то, ради чего»; а форму (эйдос, морфе) — как чистую сущность, качественную определенность вещи [23].

Именно о «чистой сущности» говорил философ Г.П. Щедровицкий, когда учил начинать проектирование «не с материально выделенных объектов, а с идеально заданных функций и функционирования», и только после этого переходить к материалу, эти функции осуществляющему. «Проектируются не вещи, а качества их форм», которые в свою очередь «задаются стилем» [24, с. 82].

На учебных семинарах под руководством ведущих теоретиков ВНИИТЭ, лидеров «методологического движения», Г.П. Щедровицкого и О.И. Генисаретского обсуждались принципы системного подхода к решению проектных задач. Они трактовали проектную культуру (дизайн) как состояние системной деятельности, как целостность: «Тотальным проектирование предметного мира оказывается потому, реализуя заданный общественный идеал, реализует тем самым заданную в нем тотальность (целостность)» [24, с. 157].

Значимым событием стал проходивший в 1975 г. в Москве Международный конгресс по дизайну и художественному конструированию. Год спустя директор ВНИИТЭ Ю.Б. Соловьев статьей «Техническая эстетика» декларировал новую научную дисциплину — теоретическую основу дизайна. Ее существенную часть составила теория формообразования и композиции промышленных изделий (методы создания целостной формы промышленных изделий). Тем самым проблема художественного конструирования получила научный статус, оно нашло место в общей структуре процесса проектирования [25].

Теоретикам ВНИИТЭ на этом пути пришлось, доказывая значение дизайна для отечественной промышленности, обратиться к опыту «производственников», поднявших эти вопросы в 1920-х гг.,

и теоретическим достижениям ВХУТЕМАСа, однако многие эстетические проблемы не получили своего решения. Так, фрагментарным, неполным, с «разрывами традиций» оставалось изучение предыстории отечественного дизайна (что отмечали С.О. Хан-Магомедов и Ю.А. Арбат). Декоративно-прикладному искусству подобающее место было отведено в статьях критика В.В. Стасова и в работах 1920-х гг. В. Воронова, однако при этом ему «делегировали» функции дизайна, а в статусе искусства отказывали. Как неспособное «выражать идеи, мировоззрение людей», декоративно-прикладное искусство стояло, по словам Ю.А. Арбата, «где-то на полпути между продуктами труда и “собственно искусством”» [26, с. 9–13]. В итоге академические определения терминов «прикладное» и «декоративное» в 1960-х гг. не отражали специфического своеобразия этого вида искусства. Как пишет Ю. Арбат, декоративное искусство называется прикладным не потому, что узоры «прикладываются» к вещи, а потому, что украшаются «предметы для быта, для жизни, которые могут быть приложены, применены к жизни» [26, с. 9–13].

В защиту «прикладного» против «чистого» искусства резко выступал еще в 1921 г. В.С. Воронов, отмечая, что эти «два направления, два течения в искусстве далеко уклонились одно от другого и поселили непонимание и отчужденность среди художников и в обществе». Прикладное искусство в основе своей (как и архитектура) учитывает и решает реальные задачи, поэтому «гончар-художник, отслеживающий форму “полезного сосуда”; плотник, слагавший конструктивный организм северной избы», являются представителями «высокого искусства». Они «творили в кругу основных и подлинных задач искусства» [27, с. 25–27].

О противостоянии двух форм бытия искусства, «чистой» и «прикладной», или «свободной» и «связанной» на разных этапах истории культуры размышлял М.С. Каган. Он отмечал «два способа художественно-творческой деятельности, равноценных и равно нужных человеку». Ценность «высшей» формы определяется «единственной для нее функцией художественного воздействия на людей»; а форма бытия, созданная на базе иного рода ценности, — утилитарной (в архитектуре, прикладных и промышленных искусствах), считалась «низшей» [28, с. 162–163].

Производственные отношения (в контексте художник и фабрика или машина и художник) широко обсуждались в первой трети XX века. Взаимосвязь декоративно-прикладного искусства и дизайна просматривается через дискуссионные проблемы, ставившиеся сторонниками «производственного искусства» 1920-х годов. Они призывали «понять производственное искусство», которому предстояло создать и обосновать свои собственные творче-

ские методы [29]; настаивали, что техническая форма «не всецело» определяет предмет, но, благодаря ей, угадана новая красота, «определилась новая творческая воля» [30]; фиксировали «явственное тяготение к производственному искусству, к оформлению искусством самих конкретных форм бытия, — к вещному мастерству» [31, с. 16]. В книге «Искусство бытовой вещи» (1932) о «новейшей художественной промышленности» Д.Е. Аркин называл машину «творцом жизни, художнику непонятным», поскольку произошло завоевание производственных процессов машинной индустрией без участия художника. Автор видел будущее в «действенном участии художника в индустриальной культуре», в овладении художником производственными процессами [32]. Эту мысль уточнял наш современник, историк архитектуры Б.М. Кириков, утверждая, что «диктат машинного производства и попытки сохранения стилевых традиций прошлого» породили стиль модерн, «глубинная суть» которого состоит «не в использовании особых форм, а в разработке гибкого интегрирующего метода; модерн стремился выявлять работу конструкции и “правду” материала». Таким образом, модерн «подготовил путь» для утверждения в искусстве создания бытовых вещей новых эстетических и творческих принципов художественного конструирования (дизайна), когда на первый план выступают функция (функциональность) и форма [33, с. 8–9].

Автор переводного издания «Функция, форма, качество» (1969) [34] З.Г. Бегенау, сотрудник Центрального института технической эстетики (Германская Демократическая Республика) занимался аналитическим обзором проблем дизайна (технической эстетики) и концепций зарубежных исследователей (в частности, П. Беренс, Г. Рид). З.Г. Бегенау критиковал суждения Г. Рида, считая, что подход к дизайну преимущественно с точки зрения искусства не решает всех проблем. Любопытно в этой связи замечание В.Л. Глазычева, обратившего внимание на то, что «никто за исключением Герберта Рида, одного из первых теоретиков дизайна, не отождествлял дизайн с искусством»; Г. Рид же выделял самостоятельную область деятельности — «дизайн не искусство» [15, с. 26].

З.Г. Бегенау актуализирует проблему несовместимости традиций классической эстетики с технологией массового машинного производства. Промышленные изделия невозможно было в традиционном смысле отнести к сфере искусства, как и невозможно отрицать «собственное эстетическое содержание крупных инженерных достижений». Поскольку эстетическое начало равно проявляется в двух сферах — культура материальная и культура духовная, «нельзя теоретически отстаивать доминирующее значение художественного в старом смысле»; и «ни одну из них нельзя использовать в качестве меры для оценки другой» [34, с. 134–138, 162]. Говоря о художественном «в старом

смысле», З.Г. Бегенау подразумевает доминирующую в духовной культуре изобразительность, совершенно не свойственную искусствам культуры материальной.

В этом контексте встает еще один вопрос, которым задавался, в частности, Ю.А. Арбат: если принимать искусство только в плане сюжетной изобразительности, то возможно ли эстетически оценивать посуду или мебель как произведения пластического искусства [26, с. 12]. Искусствовед А.Г. Раппапорт отмечал по этому поводу, что советскому дизайну «вменялась» именно та «созерцательная эстетическая установка сознания, которая для дизайна и была крайне спорной и противоречивой»: промышленная вещь предназначена в первую очередь не для созерцания, а для употребления [35, с. 202]. Г.В. Вершинин уточнял, что «дизайн сложился внутри искусства как следующая его форма», но в 1960–1970-е гг. «искусство воспринималось как препятствие к выработке собственного языка дизайна» [36, с. 254–266].

Следует отметить, что в издании «История прикладного искусства нового времени» американские исследователи Р. Розенталь и Х. Ратца подробно изложили ход радикальных изменений в сфере прикладного искусства 12 стран, уделили внимание произведениям более 500 авторов, но не затронули вопросов теории (связей — дизайн и искусство в целом или дизайн и искусства прикладные), а также обошли вниманием историю России, что свидетельствует о неполном владении материалом и об отсутствии качественной источниковой базы. В предисловии к изданию совершенно справедливо признано, что «трудно оценить с эстетических позиций привычную форму утилитарных вещей», поэтому «трудно писать историю современного прикладного искусства, и так мало обобщающих работ в этой области» [37, с. 10].

Завершая настоящий обзор, охарактеризуем следующий период. К концу 1980-х гг. ослабела поддержка государства, стали закрываться филиалы ВНИИТЭ, прекратилась работа учебно-развивающего семинара. Однако именно этот период явного спада в отечественной проектной культуре характеризовался тем, что практика графического дизайна опережала развитие его теории. В 1960–1970-х гг. в практику вошло создание на высоком эстетическом уровне фирменного стиля для крупных промышленных предприятий. Так, был разработан фирменный стиль для экспортной промышленной продукции СССР по разделам TECHNO, PROMO, CHIMO, ALUMO и др.; лучшей (даже по мировым стандартам) признана знаковая навигация «Олимпиада-80». Опыт показал, что дизайн сложился внутри искусства как *следующая его форма*.

Теория, фундамент которой был заложен научной деятельностью ВНИИТЭ, имеет свое продолже-

ние в настоящее время. Нельзя не отметить сборники научных трудов широкого тематического спектра «Проблемы дизайна»; разработку «старых» проблем «целостной формы», продолженную Ю.В. Назаровым в контексте анализа суждений В.Н. Ляхова [37, с. 61] и постановку новых вопросов Г.В. Вершининым: остается ли искусство для дизайна архивом и лексиконом форм.

Список источников

1. Аронов А.А. Россия XX век // Мировая художественная культура. Россия. Конец XIX — XX век : экспериментальное учебное пособие... Москва : АЗ, 1998. 357 с.
2. Постановление Совета Министров СССР от 28 апреля 1962 г. № 394 «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» // Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам : сборник документов за 50 лет / сост.: К.У. Черненко, М.С. Смиртюкова. Т. 5. 1962–1965 годы. Москва : Политиздат, 1968. С. 64–68. 750 с.
3. Бонье М. Техническая эстетика и художественное конструирование в Бельгии // Техническая эстетика. 1965. № 3. С. 30–31.
4. Дайбор К. Кафедра проектирования промышленных форм Варшавской академии художеств // Техническая эстетика. 1965. № 9. С. 27.
5. Шнайidt К. Актуальна ли сегодня педагогическая система Баухауза? // Техническая эстетика. 1965. С. 25–29.
6. Тэнди Дж. Проектирование упаковки на фирме Тэнди, Хэлфорд Энд Миллс // Техническая эстетика. 1966. № 4. С. 12–13.
7. Краткая стенограмма семинара в Брюгге. Москва : ВНИИТЭ, 1964. 68 с.
8. Воронов Н.В. О проблемах художественного конструирования // Техническая эстетика. 1964. № 6. С. 6–7.
9. Воронов Н.В. Что такое дизайн? Москва : Знание, 1969. 40 с.
10. Иванов К.А. О природе и сущности дизайна // Техническая эстетика. 1965. № 3. С. 21–25.
11. Каган М.С. Политика коммунистической партии в области искусства в период перехода от капитализма к социализму // История искусств : [сборник статей] / [отв. ред. М.К. Кергер]. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1955. С. 3–66. (Ученые записки Ленинградского университета. Серия исторических наук. № 193. Вып. 22).
12. Мардер А. Функция и эстетика: некоторые вопросы взаимосвязи // Техническая эстетика. 1967. № 2. С. 14–16.
13. Резолюция Первого всесоюзного съезда советских художников. Москва : Советский художник, 1958. 22 с.
14. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 3. Диалектика художественного развития. Ле-

- нинград : Издательство Ленинградского университета, 1966. 216 с.
15. Глазычев В.Л. Дизайн как он есть. Москва : Европа, 2013. 318 с.
 16. Сомов Ю.С. О двух направлениях в современном дизайне // Техническая эстетика. 1967. № 4. С. 9–12.
 17. Ляхов В.Н. О художественном конструировании книги; системное проектирование; функциональный анализ. Москва : Книга, 1975. 96 с.
 18. Ляхов В.Н. В чем же специфика художественного конструирования // Техническая эстетика. 1965. № 11. С. 2–3.
 19. Ляхов В.Н. В поисках прекрасного // Техническая эстетика. 1968. № 10. С. 1–3.
 20. Ляхов В.Н., Шехов Б. За творческое изучение композиции // Техническая эстетика. 1967. № 9. С. 2–4.
 21. Ганзен В., Кудин П., Ломов Б. О гармонии и композиции // Техническая эстетика. 1969. № 4. С. 1–3.
 22. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Москва : Мир, 1966. 352 с.
 23. Аристотель // Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичев и др. Москва : Советская энциклопедия, 1983. С. 36–37.
 24. Теоретические и методологические исследования в дизайне : избр. материалы / [сост. О.И. Генисаретский, Е.М. Бизунова]. Москва : Шк. культур. политики, 2004. 371 с.
 25. Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / глав. ред. А.М. Прохоров. 3-е изд. Т. 25. Струнино — Тихорецк. Москва : Советская энциклопедия, 1976. С. 527–528.
 26. Арбат Ю.А. Искусство, приложенное к делу // Красота вокруг нас. Москва : Госиздат местной промышленности и художественных промыслов, 1962. 176 с.
 27. Воронов В. «Чистое» и «прикладное» искусство // Искусство в производстве : сборники Художественно-производственного совета. Отдел изобразительных искусств Наркомпроса. Москва : [Худ.-производ. сов. Отд. изо Наркомпроса], 1921. № 1. С. 19–27.
 28. Каган М.С. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
 29. Филиппов А. Производственное искусство // Искусство в производстве : сборники Художественно-производственного совета. Отдел изобразительных искусств Наркомпроса. Москва : [Худ.-производ. сов. Отд. изо Наркомпроса], 1921. № 1. С. 9–12.
 30. Топорков А. Форма техническая и форма художественная // Искусство в производстве : сборники Художественно-производственного совета. Отдел изобразительных искусств Наркомпроса. Москва : [Худ.-производ. сов. Отд. изо Наркомпроса], 1921. № 1. С. 28–33.
 31. Аркин Д. Изобразительное искусство и материальная культура // Искусство в производстве : сборники Художественно-производственного совета. Отдел изобразительных искусств Наркомпроса. Москва : [Худ.-производ. сов. Отд. изо Наркомпроса], 1921. № 1. С. 13–18.
 32. Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи : очерки новейшей художественной промышленности. Москва : Изогиз, 1932. 170 с.
 33. Кириков Б.М. Архитектура Петербургского модерна. Санкт-Петербург : Коло, 2008. 574 с.
 34. Бегену З.Г. Функция, форма, качество. Москва : Мир, 1969. 168 с.
 35. Раппапорт А.Г. Третий дизайн // Проблемы дизайна : сборник статей / под ред. В.Л. Глазычева. Москва : Союз дизайнеров России, 2003. С. 199–235.
 36. Вершинин Г.В. Дизайн и искусство: «опасные связи»? // Проблемы дизайна-3 : сборник статей / под ред. В.Л. Глазычева. Москва : Архитектура-С, 2005. С. 254–274.
 37. Назаров Ю.В. Феномен интерьера // Проблемы дизайна : сборник статей / под ред. В.Л. Глазычева. Москва : Союз дизайнеров России, 2003. С. 59–77.
 38. Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени : [перевод с англ.] / [перевод, предисловие Д.В. Сильвестров]. Москва : Искусство, 1971. 223 с.

The Art Applied to Business

Tatiana V. Lemeshko ^{1a*},
Sergey A. Astafurov ^{2b**}

¹ Moscow Polytechnic University, 7, Mikhalkovskaya Str., Moscow, 125008, Russia

² Moscow Academic Art School, 73, Building 2, Sushchevsky Val Str., Moscow, 129594, Russia

^a ORCID 0000-0003-1472-5048

^b ORCID 0000-0003-2882-1153; SPIN 5077-6452

E-mail: * tlemeshko@mail.ru, ** astafuroff@mail.ru

Abstract. *The article presents an overview of Russian authors' publications, mainly from the first issues of the journal "Technical Aesthetics" of the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE). The purpose of this study is to highlight the controversial issues and problems relevant at the initial stages of forming the theory of a new type of artistic and industrial activities: technical aesthetics. The study's relevance is determined by the fact that in the theory of design, at present, the aspect of the "art — design" linking is considered systematically incomplete. While the stages of the development of Russian design in chronological and biographical per-*

spectives are covered quite fully by K.M. Kantor, N.V. Voronov, Yu.V. Nazarov, G.V. Vershinin and a number of other authors, but the theoretical aspects require further research development.

The years of the Institute's active work (1960s–1980s) are called fruitful in conceptual, scientific and creative terms, it was then that the professional model of the service and interaction between design and the planned economy was finally formed. The article shows that, at that time, intensive discussions of the main problems of artistic design and the provisions of aesthetics were reflected in regular publications of a number of periodicals, especially the journals "Technical Aesthetics" and "Decorative Art of the USSR"; and the difficult question of the criteria for evaluating the aesthetic qualities of industrial products turned out to be paramount. The term "artistic construction" implied the solution of the problem of bringing art and science closer to industry. In this process, in the discourse of the principles of technical and aesthetic creativity, all employees of the Institute — theorists and practitioners who would become outstanding design specialists — took part.

The VNIITE's activities met the demand of the time, the task of national importance — to establish mass production of a decent aesthetic level of industrial products. The period of 1964–1969 is the first stage in the study of the Soviet design formation history and is associated with intensive studying the heritage of the 1920s, introducing new materials into scientific circulation, formulating a number of new problems, and developing criteria for an objective assessment of many phenomena. It was accompanied by a number of difficulties in the relation between the settings of artistic construction and Russian art studies. This article justifies the importance of the work of the pioneers in the field of design in connection with other fields of art, and specifically with architecture and printing.

Key words: theory and history of culture, theory and history of arts, art studies, design, theoretical basis of design, artistic construction, technical aesthetics, VNIITE.

Citation: Lemeshko T.V., Astafurov S.A. The Art Applied to Business, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 5, pp. 549–558. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-549-558.

References

1. Aronov A.A. Russia of the 20th Century, *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura. Rossiya. Konets XIX — XX vek: eksperimental'noe uchebnoe posobie...* [World Art Culture. Russia. Late 19th — 20th Century: experimental textbook...]. Moscow, AZ Publ., 1998, 357 p. (in Russ.).
2. Chernenko K.U., Smirtyukova M.S. (comps.) Resolution of the Council of Ministers of the USSR of April 28, 1962, № 394 "On Improving the Quality of Mechanical Engineering Products and Cultural and Household Goods by Introducing Methods of Artistic Design", *Resheniya partii i pravitel'stva po khozyaistvennym voprosam: sbornik dokumentov za 50 let* [Decisions of the Party and the Government on Economic Issues: collected documents for 50 years], vol. 5, 1962–1965. Moscow, Politizdat Publ., 1968, pp. 64–68, 750 p. (in Russ.).
3. Bonnier M. Technical Aesthetics and Artistic Design in Belgium, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1965, no. 3, pp. 30–31 (in Russ.).
4. Daibor K. The Department of Industrial Forms Design of the Warsaw Academy of Arts, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1965, no. 9, p. 27 (in Russ.).
5. Shnaidt K. Is the Bauhaus Pedagogical System Relevant Today? *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1965, pp. 25–29 (in Russ.).
6. Tandy J. Packaging Design at "Tandy, Halford & Mills", *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1966, no. 4, pp. 12–13 (in Russ.).
7. *Kratkaya stenogramma seminar v Bryugge* [A Brief Transcript of the Seminar in Bruges]. Moscow, VNIITE Publ., 1964, 68 p.
8. Voronov N.V. On the Issues of Artistic Design, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1964, no. 6, pp. 6–7 (in Russ.).
9. Voronov N.V. *Chto takoe dizain?* [What Is Design?]. Moscow, Znanie Publ., 1969, 40 p.
10. Ivanov K.A. On the Nature and Essence of Design, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1965, no. 3, pp. 21–25 (in Russ.).
11. Kagan M.S. The Communist Party's Policy in the Field of Art during the Transition from Capitalism to Socialism, *Istoriya iskusstv* [Art History]. Leningrad, Leningradskogo Universiteta Publ., 1955, pp. 3–66 (in Russ.).
12. Marder A. Function and Aesthetics: Some Issues of Interrelation, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1967, no. 2, pp. 14–16 (in Russ.).
13. *Rezolyutsiya Pervogo vsesoyuznogo s'ezda sovetskikh khudozhnikov* [Resolution of the First All-Union Congress of Soviet Artists]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1958, 22 p.
14. Kagan M.S. *Lektsii po marksistsko-leninskoi estetike. Ch. 3. Dialektika khudozhestvennogo razvitiya* [Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics. Part 3. Dialectics of Artistic Development]. Leningrad, Leningradskogo Universiteta Publ., 1966, 216 p.
15. Glazychev V.L. *Dizain kak on est'* [Design as It Is]. Moscow, Evropa Publ., 2013, 318 p.
16. Somov Yu.S. On Two Directions in Modern Design, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1967, no. 4, pp. 9–12 (in Russ.).
17. Lyakhov V.N. *O khudozhestvennom konstruirovanii knigi: sistemnoe proektirovanie; funktsional'nyi analiz* [On the Artistic Design of Books; System Design; Functional Analysis]. Moscow, Kniga Publ., 1975, 96 p.
18. Lyakhov V.N. What the Specificity of Artistic Design Is, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1965, no. 11, pp. 2–3 (in Russ.).
19. Lyakhov V.N. Looking for the Beautiful, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1968, no. 10, pp. 1–3 (in Russ.).

20. Lyakhov V.N., Shekhov B. For the Creative Study of Composition, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1967, no. 9, pp. 2–4 (in Russ.).
21. Ganzen V., Kudin P., Lomov B. On Harmony and Composition, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical Aesthetics], 1969, no. 4, pp. 1–3 (in Russ.).
22. Moles A. *Teoriya informatsii i esteticheskoe vospriyatie* [Information Theory and Aesthetic Perception]. Moscow, Mir Publ., 1966, 352 p.
23. Ilyichev L.F. (ed.) Aristotle, *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1983, pp. 36–37 (in Russ.).
24. *Teoreticheskie i metodologicheskie issledovaniya v dizaine: izbr. materialy* [Theoretical and Methodological Research in Design: selected materials]. Moscow, Shk. Kul'tur. Politiki Publ., 2004, 371 p.
25. Prokhorov A.M. (ed.) *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Great Soviet Encyclopedia], vol. 25: Strunino — Tikhoretsk. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1976, pp. 527–528.
26. Arbat Yu.A. The Art Applied to Business, *Krasota vokrug nas* [Beauty around Us]. Moscow, Gosizdat Mestnoi Promyshlennosti i Khudozhestvennykh Promyslov Publ., 1962, 176 p. (in Russ.).
27. Voronov V. "Pure" and "Applied" Art, *Iskusstvo v proizvodstve: sborniki Khudozhestvenno-proizvodstvennogo soveta. Otdel izobrazitel'nykh iskusstv Narkomprosa* [Art in Industry: Collections of the Artistic-Industrial Council. The Department of Fine Arts of the People's Commissariat of Education]. Moscow, 1921, no. 1, pp. 19–27 (in Russ.).
28. Kagan M.S. *Morfologiya iskusstva* [Morphology of Art]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972, 440 p.
29. Filippov A. Industrial Art, *Iskusstvo v proizvodstve: sborniki Khudozhestvenno-proizvodstvennogo soveta. Otdel izobrazitel'nykh iskusstv Narkomprosa* [Art in Industry: Collections of the Artistic-Industrial Council. The Department of Fine Arts of the People's Commissariat of Education]. Moscow, 1921, no. 1, pp. 9–12 (in Russ.).
30. Toporkov A. Technical Form and Artistic Form, *Iskusstvo v proizvodstve: sborniki Khudozhestvenno-proizvodstvennogo soveta. Otdel izobrazitel'nykh iskusstv Narkomprosa* [Art in Industry: Collections of the Artistic-Industrial Council. The Department of Fine Arts of the People's Commissariat of Education]. Moscow, 1921, no. 1, pp. 28–33 (in Russ.).
31. Arkin D. Fine Arts and Material Culture, *Iskusstvo v proizvodstve: sborniki Khudozhestvenno-proizvodstvennogo soveta. Otdel izobrazitel'nykh iskusstv Narkomprosa* [Art in Industry: Collections of the Artistic-Industrial Council. The Department of Fine Arts of the People's Commissariat of Education]. Moscow, 1921, no. 1, pp. 13–18 (in Russ.).
32. Arkin D.E. *Iskusstvo bytovo veshchi: ocherki noveishei khudozhestvennoi promyshlennosti* [The Art of Everyday Things: Essays on the Latest Art Industry]. Moscow, Izogiz Publ., 1932, 170 p.
33. Kirikov B.M. *Arkhitektura Peterburgskogo moderna* [The Architecture of St. Petersburg Art Nouveau]. St. Petersburg, Kolo Publ., 2008, 574 p.
34. Begenu S.H. *Funktsiya, forma, kachestvo* [Function, Form, Quality]. Moscow, Mir Publ., 1969, 168 p.
35. Rappaport A.G. Third Design, *Problemy dizaina: sbornik statei* [Design Issues: collected articles]. Moscow, Soyuz Dizainerov Rossii Publ., 2003, pp. 199–235 (in Russ.).
36. Vershinin G.V. Design and Art: "Dangerous Connections"? *Problemy dizaina-3: sbornik statei* [Design Issues-3: collected articles]. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2005, pp. 254–274 (in Russ.).
37. Nazarov Yu.V. Interior Phenomenon, *Problemy dizaina: sbornik statei* [Design Issues: collected articles]. Moscow, Soyuz Dizainerov Rossii Publ., 2003, pp. 59–77 (in Russ.).
38. Rosenthal R., Ratzka H. *Istoriya prikladnogo iskusstva novogo vremeni* [The Story of Modern Applied Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, 223 p.

Международная научно-практическая конференция

«РУМЯНЦЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2023»

18–20 апреля 2023 г.

Цель Международной научно-практической конференции «Румянцевские чтения» — привлечение внимания к вопросам сохранения и изучения мирового культурного наследия, а также к проблемам функционирования библиотек на современном историческом этапе, поиск перспективных путей развития, расширение межкультурного взаимодействия и сотрудничества между учреждениями культуры, образования, науки.

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

Тематика конференции охватывает широкий спектр вопросов по теории и практике библиотековедения, библиографоведения и книговедения. Среди ее основных направлений: история библиотечного дела, раскрытие универсальных и специализированных фондов книгохранилищ, приоритеты и перспективы развития библиотечной науки, многоаспектная деятельность современных библиотек. Особое внимание в 2023 г. планируется уделить следующим темам:

- ♦ Просветительная миссия библиотек (к Году педагога и наставника в России);
- ♦ Роль библиотек в сохранении и развитии межкультурной коммуникации (к Году русского языка как языка межнационального общения в Содружестве Независимых Государств);
- ♦ Собиратели, хранители, исследователи: история учреждений культуры в лицах;
- ♦ Вехи истории РГБ: 195-летие учреждения Румянцевского музея в Санкт-Петербурге и 160-летие открытия читального зала в Москве;
- ♦ Рукописные и печатные памятники в фондах библиотек, их создание и бытование;
- ♦ Дискуссионные вопросы описания рукописей: надписи и записи;
- ♦ Научные интересы молодых исследователей и библиотека.

Также будут проведены предсессионные заседания 32-й секции Российской библиотечной ассоциации по библиотечному менеджменту и маркетингу и 31-й секции по научно-исследовательской работе.

Конференция будет проходить в офлайн- и онлайн-режиме.

К участию приглашаются специалисты библиотек, архивов, музеев, вузов, научно-исследовательских институтов, издательств, представители государственных структур и общественных организаций.

Планируется издание сборника материалов «Румянцевские чтения — 2023» с последующим размещением его в РИНЦ. Срок подачи материалов для включения в сборник — до 15 января 2023 года. Вместе с текстом статьи высылается скан заполненного акцепта, оригинал которого передается позже.

Дополнительная информация и регистрация участников (с докладами — до 20 марта, регистрация без докладов — до 10 апреля 2023 г.) — на сайте РГБ <https://rumchteniya2023.rsl.ru>.

Информационная поддержка: журналы «Библиотековедение», «Обсерватория культуры», «Библиография и книговедение», «Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии», издательство «Пашков дом».

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

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

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

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов.

Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате 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 подразделы (с подзаголовками).

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

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

Подписуточные 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 с 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 подписанием «Авторской оферты» на условиях «Приглашения делать оферты».

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <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.



РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

160

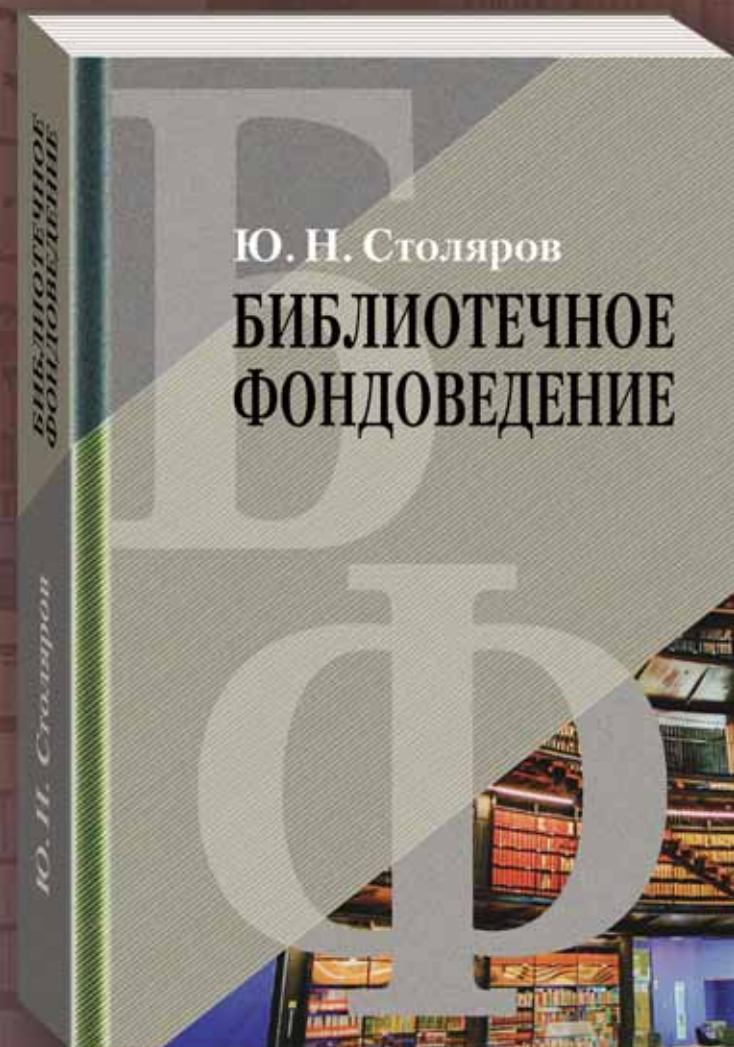
160 лет «на благо просвещения»

Афиша
мероприятий РГБ



RSL.RU

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА



Издательство
«ПАШКОВ ДОМ»
Российской
государственной
библиотеки
представляет

**Монографическое исследование теоретических,
исторических, методических и практических
вопросов библиотечного фондирования**

**Особое внимание уделено исходным положениям
функционирования библиотечного фонда, тесно
связанным с целью, миссией, политикой библиотеки,
ее финансированием, материально-технической
базой и подготовкой квалифицированных кадров**



Приобрести книгу:

Книжный магазин
Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,
3-й подъезд

rsl.ru/pashkovdom
+7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46
Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Издательство
«Пашков дом»
Российской
государственной
библиотеки
представляет



**Материалы Международной
научно-практической конференции
«БИБЛИОТЕЧНАЯ НАУКА В XXI ВЕКЕ:
содержание, организация,
цифровизация и наукометрия»**

Рассмотрены теоретические
научоведческие проблемы, практика
организации научной деятельности
в библиотеках, подготовка
библиотечных научных кадров
высшей квалификации

Проанализированы основные
направления библиотковедческих,
библиографоведческих,
книговедческих исследований,
подходы к количественной
и качественной оценке научных
результатов

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской
государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,
3-й подъезд

rsl.ru/pashkovdom
+7 (495) 695-59-53,
+7 (499) 557-04-70*26-46
Pashkov_Dom@rsl.ru,
sale.pashkov_dom@rsl.ru

III РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

ПРИГЛАШАЕТ ПОДПИСЫВАТЬСЯ
НА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ
ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ
ПО ИНТЕРНЕТ-КАТАЛОГУ
«ПРЕССА РОССИИ»,
ЭЛЕКТРОННОМУ КАТАЛОГУ
«ПОЧТА РОССИИ»
ИЛИ В РЕДАКЦИИ

Библиотеки
нового
поколения



ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ
OBSERVATORY
OF CULTURE
№ 19
4/2022

Библиотеко-
ведение
70 ЛЕТ
2022
Т. 71, № 3
Russian Journal
of Library Science
bibliotekovedenie.rsl.ru

Информационные ресурсы — Технологии М.С. Писарев	265
Ленин — Ленин — Сталин О.Н. Писарев	285
Информационные ресурсы — Технологии М.С. Писарев	295
Ленин — Ленин — Сталин О.Н. Писарев	317

ПОДРОБНЕЕ О ПОДПИСКЕ

<https://bnp.rsl.ru/pages/view/how-to-buy>



РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

Воздвиженка ул., д. 3/5, 3-й подъезд.

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 11-75

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по Интернет-каталогу «Пресса России» (<http://pressa-rf.ru>) — 12141.

◆ Подписной индекс по электронному каталогу «Почта России» (<https://podpiska.pochta.ru>) — ПС308.

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <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

Шибалева Екатерина Александровна
**Заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна



Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.

Редакторы: Волхонская Е.Н.,
Михайлова Т.М., Солдаткина О.П.
Электронная версия Баранчук Ю.Н.
Индексирование Иванова О.А.

Перевод Зуев А.Е.
Маркетинг и реклама
Кувшинова А.О.

**Начальник отдела предпечатной
подготовки** Медведева Т.Т.
Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.
Технический редактор Соловьева Н.В.
Корректоры: Доломанова Н.Н.,
Щеглова И.Б.

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>

Журнал зарегистрирован Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.
Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная библиотека», Издательство «Пашков дом»
Подписано в печать 14.11.2022
Формат 60×90/8. Offsetная печать.
Печ. л. 14. Тираж 250 экз.
Гарнитура: HeliosCond, Octava, Open Sans, Spectral.

Отпечатано в соответствии

с предоставленными материалами
в ИП Копыльцов Павел Иванович
Маршала Неделина ул., д. 27, кв. 56,
Воронеж, 394052, Россия
Тел.: +7 (950) 765-69-59
E-mail: Kopyltsov_Pavel@mail.ru
Заказ № 111122

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 19

5/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE



160