

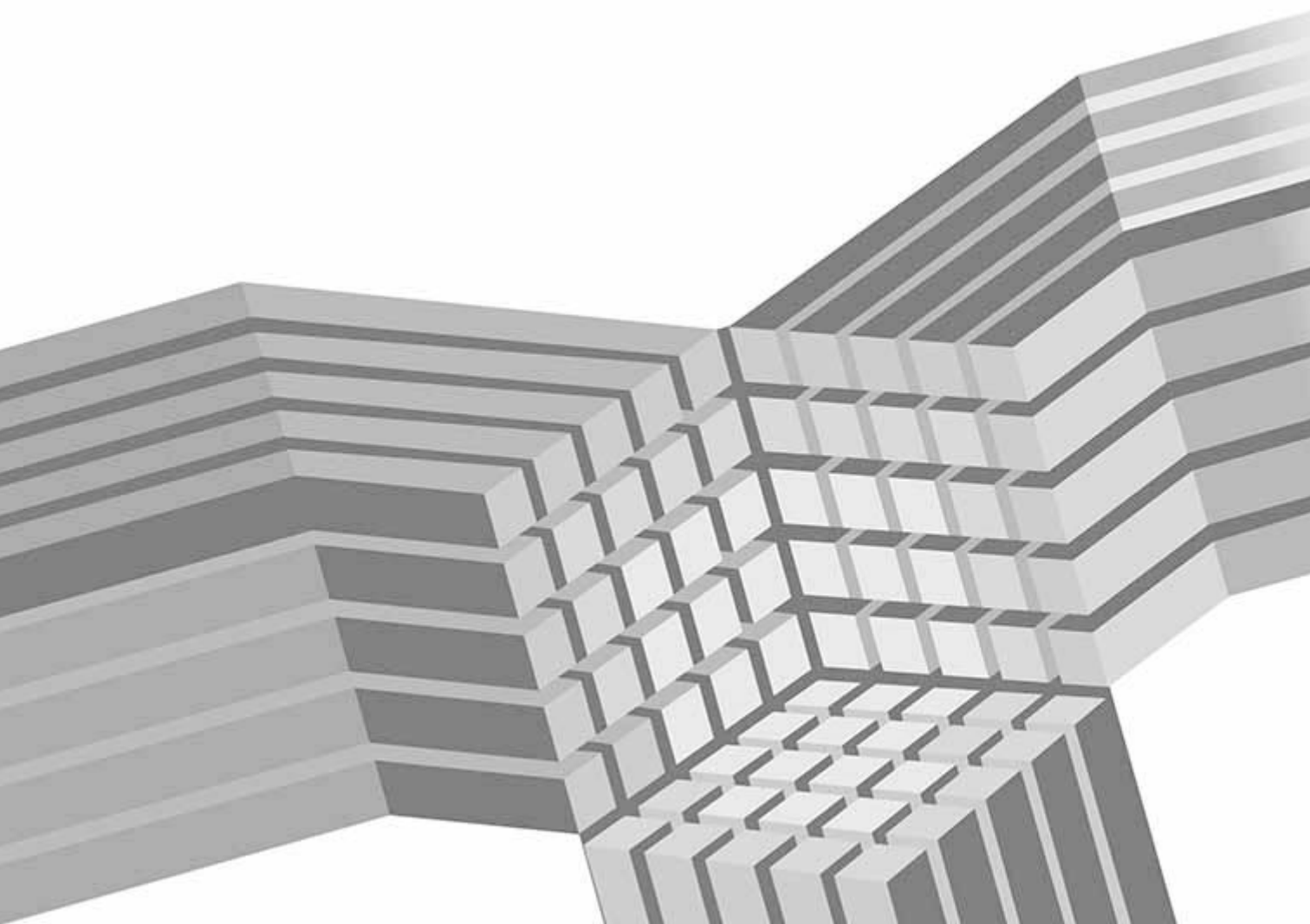
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 22

2/2025

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, профессор,
заслуженный деятель науки Россий-
ской Федерации, Российская академия
народного хозяйства и государственной
службы при Президенте Российской
Федерации
(Москва)

Ерохина Татьяна Иосифовна,

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

Кириллова Наталья Борисовна,

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

Консон Григорий Рафаэлевич,

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

Кочеляева Нина Александровна,

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

Любимов Борис Николаевич,

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

Малинецкий Георгий Геннадьевич,

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

Мальгина Ирина Викторовна,

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

Никонорова Екатерина Васильевна,

главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская госу-
дарственная библиотека (Москва)

Романова Екатерина Назаровна,

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

Рубинштейн Александр Яковлевич,

доктор философских наук, канди-
дат экономических наук, профессор,
заслуженный 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, профессор,
Челябинский государственный институт
культуры, ректор (Челябинск)

Сиповская Наталия Владимировна,

доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания, директор
(Москва)

Судакова Наталия Евгеньевна,

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

Хромов Олег Ростиславович,

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

Шлыкова Ольга Владимировна,

доктор культурологии, профессор,
почетный работник высшего
профессионального образования
Российской Федерации, Российская
академия народного хозяйства
и государственной службы при Прези-
денте 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)

Georgy G. Malinetsky (Moscow)

Irina V. Malygina (Moscow)

Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)

Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)

Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)

Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sinetskiy (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudakova (Moscow)

Oleg R. Khromov (Sergiev Posad)

Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)

Evgeny S. Steiner (Moscow)

**Certificate of the mass information media
registration**

ПИ no. 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. 19-33
observatoria@rsl.ru
http://observatoria.rsl.ru

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70,
доб. 19-33
observatoria@rsl.ru
http://observatoria.rsl.ru

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

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 22

2/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE

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

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

На основании решения Президиума ВАК Минобрнауки России от 08.12.2023 № 31/1-разн «О категорировании перечня рецензируемых научных изданий...» журнал распределен в категорию **K1**.

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
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 22

2/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Шаронов В.И., Синецкий С.Б.** Принцип Карсавина: особенности прочтения культурно-образовательной стратегии в статье «О педагогике» 116

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Былевский П.Г.** Теоретико-культурные аспекты цифрового управления собственным здоровьем 138
- Всероссийский библиотечный конгресс: XXIX Ежегодная конференция Российской библиотечной ассоциации 149

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Позднякова О.В.** Тенденции перехода от произведения искусства к арт-объекту в детском книгоиздании 150

НАСЛЕДИЕ

- Самохин А.В.** Стилистический и образный синтез в творчестве мастеров Союза русских художников 158

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Лисицына А.С.** Витражи Эрнста Тоде для Немецкой реформатской церкви в Санкт-Петербурге: история создания и иконография 170
- Меньшиков Л.А., Василенко В.В., Као Т.В.З.** Письма Я.Е. Брунак Ю.А. Бахрушину как источник по истории становления классического балета во Вьетнаме 182

КАФЕДРА

- Баюнов А.П., Недоспасова А.П.** Клавесин с изменяемым положением зажима струн: разработка, практика использования 194

ORBIS LITTERARUM

- Шулятьева Д.В.** Интертекстуальная поэтика романа «4321» Пола Остера: диалог писателей и режиссеров 202

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Сыченкова Л.А.** Музей художественной промышленности: этапы обсуждения проекта (конец XIX — первая четверть XX века) 210

Информация

для авторов и рецензентов

- Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры» 224

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 22

2/2025

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Sharonov V.I., Sinetsky S.B.** Karsavin's Principle: Peculiarities of Reading the Cultural and Educational Strategy in the Article "On Pedagogy"116

CULTURAL REALITY

- Bylevskiy P.G.** Theoretical and Cultural Aspects of Digital Personal Health Management138
- The All-Russian Library Congress: 29th Annual Conference of the Russian Library Association149

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Pozdnyakova O.V.** Trends in Transition from a Work of Art to an Art Object in Children's Book Publishing.....150

HERITAGE

- Samokhin A.V.** Stylistic and Figurative Synthesis in the Work of Masters of the Union of Russian Artists158

NAMES. PORTRAITS

- Lisitsyna A.S.** Stained Glass by Ernst Tode for the German Reformed Church in St. Petersburg: The History and Iconographic Features.....170
- Menshikov L.A., Vasilenko V.V., Cao T.V.D.** Letters of Ya.E. Brunak to Yu.A. Bakhrushin as a Source on the History of the Formation of Classical Ballet in Vietnam.....182

CURRICULUM

- Bayunov A.P., Nedospasova A.P.** Harpsichord with Variable String Plucking Position: Development and Practice of Use194

ORBIS LITTERARUM

- Shulyatyeva D.V.** The Intertextual Poetics of Paul Auster's 4321: A Dialogue Between Writers and Filmmakers202

JOINT OF TIME

- Sychenkova L.A.** Museum of Art Industry: Stages of Project Discussion (Late 19th — First Quarter of the 20th Century)210

Information for Authors and Reviewers

- Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in "Observatory of Culture" Journal224

В.И. ШАРОНОВ, С.Б. СИНЕЦКИЙ

ПРИНЦИП КАРСАВИНА: ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ КУЛЬТУРНО- ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ В СТАТЬЕ «О ПЕДАГОГИКЕ»

Реферат. Статья представляет собой аналитический очерк, предваряющий работу Л.П. Карсавина (1882—1952) «О педагогике». Несмотря на ее упоминание в библиографиях, она фактически неизвестна, так как была опубликована единственный раз в 1926 г. в журнале, имеющем единичные тиражи. Авторы предисловия предлагают свой взгляд на особенности, которые следует учитывать для лучшего понимания религиозно-философской мысли Льва Карсавина, и раскрывают обстоятельство его биографии, послужившие основой обращения к темам образования. Центральным мотивом исследовательского предисловия стала актуальность идей Карсавина для современности. Среди них особенно выделяется значение ценностной иерархии теоретических идей для развития русской культуры. Карсавин называл это собирательным понятием «единный принцип» организации образования. Именно он обеспечивает целостность русской культуры и ее «подлинное развитие». По убеждению философа, таким принципом должны стать православное вероучение и православная догматика: они веками определяли и направляли русскую культуру, воспитывали духовные ценности национального самосознания России

и ее традиции. Напротив, догматические ошибки западных церквей привели к индивидуализму, культу пороков, социально-культурным деформациям.

По мнению авторов очерка, многие положения этой и других работ Карсавина намечают также траекторию развития отечественной культурологической теории, представляют собой элементы методологического обоснования ее как синтетической (или гибридной) дисциплины, способной интегрировать потенциал теологии и философии культуры и социальных наук, при этом не отвергая накопленное позитивное наследие советских и российских культурологических школ.

Ключевые слова: Карсавин Л.П., философия образования, целостность культуры, православие, евразийство, философия культуры, религиозная культура.

Для цитирования: Шаронов В.И., Синецкий С.Б. Принцип Карсавина: особенности прочтения культурно-образовательной стратегии в статье «О педагогике» // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 116–137. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-116-137.

Публикация работы Л.П. Карсавина (рис. 1) «О педагогике», осуществляемая в Приложении к настоящей статье — значимое событие в истории русской философии и культуры, ведь она была опубликована единственный раз — в 1926 г. в журнале «Евразийская хроника»¹, имеющем минимальный тираж [1]. Журнал был выпущен без использования типографии, на примитивном оборудовании, как это делали нелегалы до революции и мелкие рекламные предприятия. Текст, пробитый механической печатной машинкой на воцеленной бумаге на русском языке, тиражировался на mimeографе. После этого все написанное в авторском оригинале на латинице должно было вписываться в каждый лист тиража от руки, и только потом листы сшивались в журнал². Материалы в редакцию,

находившуюся в Праге, приходили отовсюду. Сам журнал физически изготавливался в Берлине, а позже в Париже. Несмотря на мизерный тираж, издатели дали ему претенциозное наименование «Евразийская хроника», сообразно названию своего общественно-политического движения — евразийства.

Несмотря на практически столетний возраст работы Льва Карсавина, она не потеряла своей актуальности, а помещенная в контекст современного состояния российского образования, его проблем и вопросов, приобретает новые смысловые обертоны. Однако их присутствие выявляется не сразу и не просто, ведь текст, как и многие другие произведения, принадлежит человеку особенному. Это обязывает публикаторов предварить его статью коротким поясняющим словом, призванным предоставить читателю некоторые сведения и соображения, способные побудить читателя не подходить к статье Карсавина в режиме привычного «ознакомления», продиктованном и наличной интенсивностью информационного потока, и привычкой к сугубо научному формату прочтения.

Многие особенности текстов Льва Платоновича Карсавина легче всего объяснимы чертами его личности, с большим избытком одаренной многими талантами. Они требовали выхода, переполняли его, что выражалось в очень разных, но всегда контрастных впечатлениях знавших его людей. Многие отмечали в нем заметную склонность к творческой провокации, эпатажу, парадоксальным заявлениям³. Порой он так заострял собственную точку зрения, что она и сегодня способна культурно шокировать читателя, стать поводом для возмущения, тем более что эта резкость оценок распространялась на любимых многими писателей и поэтов, на признанных коллег по религиозно-философскому цеху. В одном из своих писем он, например, сравнил Марину Цветаеву с геранью [2], т. е. расценил ее как поэтессу — выразителя мещанских вкусов, а Алексея Ремизова назвал бездарем и плагиатором [2]⁴.

На уровне психологической науки это легко может быть объяснено тем, что большими талантами был одарен человек по натуре очень хрупкий, ранимый. Высокомерие, язвительность, эпатаж были средствами его самозащиты, в то время как, по определению старшей дочери Ирины, имевшей с отцом искренние, доверительные отношения, ее отцу была

¹ Редактировал журнал Петр Николаевич Савицкий (1895–1968) — географ, экономист, геополитик, поэт, один из основателей и теоретиков евразийства. Воспитанник Петроградского политехнического института им. Петра Великого. Входил в правительства Деникина и Врангеля в качестве заместителя министра иностранных дел, затем эмигрировал в Константинополь, позже переехал в Болгарию и в 1921 г. в Чехословакию. В 1921 г. сблизился с Н.С. Трубецким, стал его единомышленником и посвятил себя евразийскому движению. В годы Великой Отечественной войны работал директором гимназии в оккупированной немцами Праге. С 1945 по 1956 г. отбывал наказание по ст. 58 УК РСФСР. После освобождения вернулся в Чехословакию, где еще раз арестовывался властями страны за публицистическую деятельность в зарубежных изданиях, но вскоре был освобожден.

² В результате указанного разрыва творческо-технологической цепочки сохранившиеся до наших дней уникаль-

ные экземпляры не имеют фрагментов на латыни и других европейских языках, так что публикаторам статьи Л.П. Карсавина «О педагогике» пришлось воссоздавать их сообразно контексту мысли автора.

³ Об этих чертах личности Л.П. Карсавина В.И. Шаронова рассказывала в 1989 г. при личной встрече его младшая дочь, Сусанна Львовна Карсавина (1921–2003), также они многократно отмечены в мемуарах знавших его лиц.

⁴ Возможность использовать письма Л.П. Карсавина из коллекции В.Е. Аллоя (архив Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына) авторы получили благодаря дружескому содействию К.Б. Ермишиной.

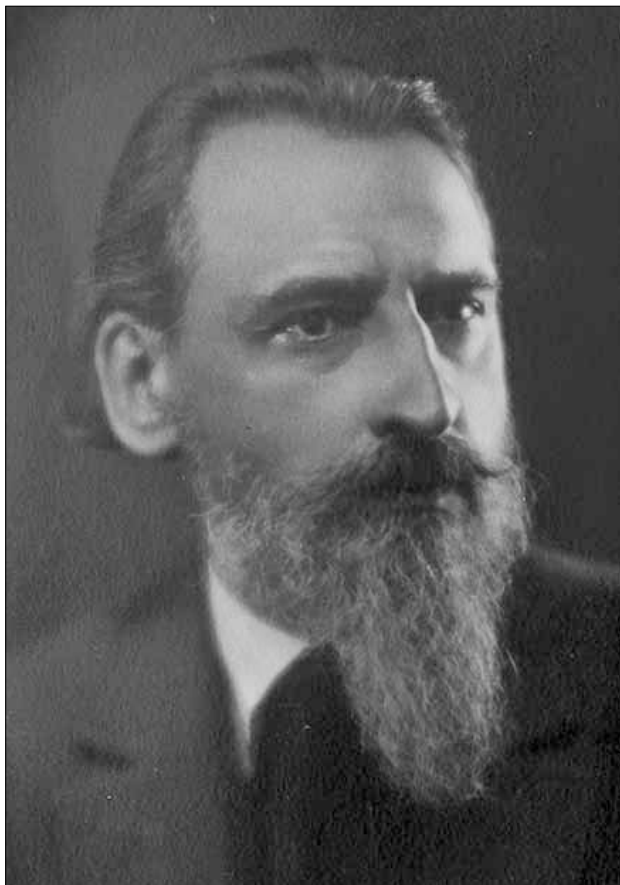


Рис. 1. Лев Платонович Карсавин.
Фото. 08.01.1932, Каунас.
Интинский краеведческий музей. Фонд КП 4024/5.

свойственна «стыдливость чувств и боязнь быть неправильно понятым» [3]. Похожие оценки личности Льва Платоновича высказывали и другие самые близкие к нему люди [4, с. 140; 5, с. 67].

Однако психологический подход имеет свои ощутимые пределы и не обеспечивает необходимой глубины понимания. В проявлениях того, что выглядит только как человеческие недостатки Л.П. Карсавина, важно одновременно рассмотреть и то, что поможет прояснить его взгляды на образование, культуру, гуманитарную сферу. Всегда и везде Карсавин стремился поднимать духовную, интеллектуальную и культурную планку. Ему претила господствующая установка многих образованных и не всегда бесталанных авторов снижать уровень вкусовой взыскательности в угоду личной популярности или, тем более, ради целей политической агитации настолько, что он демонстративно выказывал свое презрение к этой готовности подлаживаться под запрос людей невежественных, считающих пошлость нормой. Число последних, по определению Х. Ортеги-и-Гассета «заурядных душ», убежденных, что имеют «непреложное право на собственный взгляд без каких-либо предварительных усилий его выработать» [6, с. 66], множилось.

Вкус знатока и ценителя лучших образцов мировой литературы, живописи, богословской и философской мысли Льва Карсавина был слишком утончен и далек от производимого миллионотиражного культурного «продукта», настроенного на жесткую товарно-денежную конкуренцию. Карсавин настраивал свой внутренний слух, чуткость по камертону, годному только для избранных, — по наследию Софокла, Катулла, Вергилия, Данте и многих других. Особое значение для него имели труды апологетов, отцов и учителей Церкви, великих античных и христианских мыслителей. Прочитанное в подлинниках, переосмысленное и глубоко пережитое становилось настолько органичной частью его мирозерцания, что он мог входить в регистр давней эпохи, о которой писал, и только специалистам было под силу отличить карсавинскую стилизацию от реального ветхого трактата (например, [7]). Лев Платонович великолепно знал русскую литературу, высоко ставил Ф.М. Достоевского, А.А. Блока, а в личных письмах по памяти⁵ нередко цитировал и сравнительно малоизвестных авторов.

Он хорошо осознавал, что читатели его работ сталкивались с серьезными затруднениями, возникшими в том числе как следствие его ориентированности на древние образцы: «Моя письменная речь многим непонятна. Словами мне удастся более точно выразить то, что мною продумано и написано» [8, с. 143]. Сам он считал, что его лучше всего понимает Анатолий Анатольевич Ванеев (1922–1985), ученик и заботливый младший друг в последние два лагерных года жизни [8, с. 143].

Анатолий Ванеев указывал, что мысль его учителя имеет главный ключ — в ней «христианская идея находит себя в конкретном и, обратно, живое конкретное внутренне напряжено настолько, что разрешается в идею» [9, с. 142]. Ванеев предостерегал тех, кто привык не замечать принципиального различия между религиозными по содержанию и научными текстами, помещать ту или иную теоретическую работу в удобную для себя систему координат, своевольно и тенденциозно ее перетолковывать, подгонять под мерки избранного «изма». Возражая такому подходу, Ванеев писал, что Карсавин не создавал «доктрин»⁶, для него идеальное не есть мир, куда можно воспарить мыслью, чтобы удалиться от реального, для него идеальное и реальное непостижимо совмещены, благодаря чему реальное — осмыслено, а идеальное — жизненно» [9, с. 142]. Это замечание Ванеева предполагает, что текст публикуемой статьи Карсави-

⁵ На это указывают случаи незначительных отклонений от оригинала при цитировании — замены некоторых слов, изменение их порядка и пр.

⁶ Не случайно один из авторитетных российских специалистов по русской религиозной философии С.М. Половинкин (1935–2018) считал глубоко ошибочным весьма распространенное причисление Льва Карсавина к персоналистам [10, с. 943].

на соответствует общим теоретическим положениям карсавинской метафизики и одновременно выражает его живую, постоянно развиваемую мысль, тяготеющую к акцентированию *coincidentia oppositorum*⁷ — со всеми очевидными достоинствами острого взгляда автора и недостатками жанра теоретического этюда, т. е. свободного размышления, обращенного к читателям.

В тезисе Анатолия Ванеева о главном ключе к пониманию теоретической мысли своего учителя слишком легко пройти мимо самого первого и главного: Лев Карсавин всегда был и оставался *религиозным* (курсив наш. — В. Ш., С. С.) автором во всех своих качествах — медиевиста, мыслителя и поэта. Согласиться с этим на словах просто, чего совсем не скажешь о задаче адекватно относиться к религиозному тексту в полноте его собственного значения и иного, но равноценного научному способу познания реальности. Очевидных препятствий для этого немало, в том числе последовательное атеистическое мировоззрение, равнодушное отношение к религии⁸, наукообразие, давно проникшее в богословие под влиянием общего сциентизма, и т. д. Наконец, самой большой трудностью может выступать распространенный сциентизм — убеждение, что все виды познания сводятся исключительно к науке и наука имеет все права вмешиваться в сущностные вопросы человеческого бытия, судить о нравственности, благе, истине. Сторонники такого взгляда не замечают, что есть немало тех, кто абсолютизирует требование научной объективности и находит в нем оправдание личного равнодушия к ценностям и взглядам других людей.

Особенность же религиозного восприятия, в частности религиозного текста, заключается в том, что это понимание предполагает не бесстрастность и, тем более, равнодушие⁹, а личную духовную вовлеченность, глубокую заинтересованность человека в ответах на волнующие его вопросы и темы, иначе говоря, «субъективизм» в виде сердечного отклика на предложенные размышления автора текста. В самом общем виде эта работа мысли и души читателя есть вид духовно-интеллектуального сотворчества, выводящего читателя в режим общения с автором и даже далее — за границы того, что с некоторых пор привычно именуется культурным диалогом. При этом не имеет существенного значения, жив автор или уже покинул наш бренный мир. А.А. Ванеев не сомневался, что любовь к ушедшему

в другой мир человеку есть свидетельство его реального присутствия [11, с. 28]. Религиозное обоснование для такого утверждения мы находим в евангельском стихе: «Где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18:20).

С позиций богословской науки уместно вспомнить, что ранние христианские богословы: Максим Исповедник, Григорий Назианзин, Иоанн Дамаскин и др. — ввели для разъяснения догмата Святой Троицы понятие *περιχώρησις*¹⁰. Оно использовалось для уяснения отношений между божественной и человеческой природой Христа. Современные богословы: Иоанн Зизиулас [13; 14], Юрген Мольтман [15], Дэвид Харт [16] и др. — произвели расширительную конверсию¹¹ этой богословской категории и связали перихорезу с более привычным человеку XX в. понятием общения, но общением, трактуемым в качестве онтологической ценности личности, его потребности в живой связи с Богом, благодаря чему человек обоживается и творчески, т. е. созидательно, реализует свои таланты в истории и культуре.

Карсавин предвосхитил многие идеи об отношениях религии, науки и культуры заявленным положением об эвристическом значении христианской догмы¹². В отношении науки это предполагает возможность взаимодополняющего познания творения, мира благодаря двум характерам мысли — религиозному и научному и, следовательно, может рассматриваться как возможность определенной конверсии понятий для обеспечения целостности познаваемого. Что же касается мировой культуры, то сама она есть не что иное, как прорастание и цветение зерна религиозной Истины: «Всякая культура в существе своем религиозна и (по крайней мере — потенциально) церковна. Но в процессе развития происходит ее омирщение, “отделение государства от церкви”: “мир” утрачивает религиозное самосознание и эту утрату называет своим самосознанием» [17, с. 333]. По Карсавину, особенность русско-православной культуры заключена в том, что «она доныне — вопреки обманчивым видимостям — религиозна. В центре мирового развития стоит христианская

¹⁰ *Περιχώρησις* (греч., от *περιχόρεω* *χορῶν*) — обход, вращение, взаимопроникновение [12]. В литературе встречаются различные транслитерации при передаче этого слова: перихоресис, перихореза и др.

¹¹ Конверсия религиозных понятий, феноменов религиозной сферы в культурологическую теорию представляет собой отдельную и особую проблему, предполагающую необходимость существенных оговорок, а некоторых случаях (прежде всего мистики, мистического опыта) вряд ли решаемую. По крайней мере, на невозможности в полноте передать свой мистический опыт настаивали сами мистики.

¹² Как указывает А.А. Ванеев, «...среди выдающихся представителей русской религиозно-философской мысли Л.П. Карсавин был первым и, по крайней мере, в свое время — единственным, кто в полный голос начал говорить об эвристическом значении христианской догмы» [9, с. 143].

⁷ *Coincidentia oppositorum* — совпадение противоречий — одна из идей теологии Николая Кузанского, позже принятая Джордано Бруно, Фридрихом-Вильгельмом Шеллингом и др.

⁸ Наиболее ярко, выпукло такое отношение выражено в заявлении: «Меня тема Бога в принципе не интересует».

⁹ Апостол Иоанн Богослов свидетельствует, что Бог сокрушается о таком человеке последних времен и о его делах, определяя равнодушного человека как того, что «ни холоден, ни горяч» (Откр. 3:15).

культура; в центре ее — Вселенская Православная Церковь, как определяемая и видимая» [17, с. 333].

Утверждения Карсавина о религиозности всякой культуры и эвристическом значении христианской догмы представляют собой определенные затруднения для заметного числа современных читателей, усвоивших не само вероучение, а его атеистические трактовки, деформированные до крайней, карикатурной степени. Но не избежало этого и заметное число верующих, имеющих отрывочные знания о догматическом богословии или вообще незнакомых с ним. Для Карсавина «д о г м а (разрядка Л.П. Карсавина. — В. Ш., С. С.) и есть всецелая Истина, выраженная в безупречной теоретической форме, но обоснованная не только теоретически, а и практически и потому в теоретическом (познавательном) выражении своем и обосновываемая, и символизируемая» [17, с. 72]. Через осуществление исторической жизни церкви догма определяет и направляет культуру, ее развитие (см.: [17; 18; 19] и др.).

За привычностью утверждений о том, что христианство стало колыбелью гуманистической антропологии, трудно рассмотреть последствия того, как представления человека Нового времени в секулярной культуре, атеистическом мировоззрении разрывают свою связь с догматикой. В парадигме мира без Бога, в отрицании христианских догм библейская эсхатология вытесняется признанием неизбежности прогресса, а догмат о грехопадении человека — идеалом совершенной, «гармонически развитой личности». Карсавин утверждает, что в религии «деятельность неотделима от познания, что в ней [религии] все до последней йоты жизненно и каждой догматической ошибке, какою бы ничтожной она ни казалась, неизбежно сопутствует моральный грех» [18, с. 39–40]. В полном соответствии этому положению отказ от религии, прежде всего, неустранимой греховной поврежденности человеческой природы в западной культуре, приводит к тому, что ранее считавшееся тяжелыми пороками начинает подаваться лишь как «нормальная» индивидуальная особенность и даже признак оригинальной одаренности. Так Карсавин намечает будущую траекторию культа греха в западной культуре, смещения подлинно гуманистического с его изнанкой.

Разъяснять разъясненное — дело неблагодарное, но все же добавим, что положения, предложенные Львом Карсавиным в своей статье, равно как и акценты, им расставленные, предполагают способность читателя помнить еще о принципиальном моменте — о несовпадении теоретической мысли и практической деятельности, наличии разрыва между ними. Это обуславливает запрет на прямой, вульгарный перенос теоретических воззрений Карсавина в координаты агитационной идеологии, тексты нормативных актов, рабочих программ, инструкций: чем более глубоким значением облада-

ет мысль, тем более мелкой, пошлой и вредной она оказывается при попытках осуществить ее прямо, «внедрить» в обыденную практику.

Так, например, умозаключения Карсавина о власти государства, его обязанности воспитывать носителей культуры, о праве принуждать и даже применять насилие в интересах нужного образования и культуры [1, с. 37] совсем не означают требований практических репрессий по отношению к конкретному человеку. Предположивший такое либо совсем не знает, либо совершенно забыл, что в 1922 г. сам Лев Платонович получил опыт пребывания в камере ГПУ на Гороховой, знал, что мог быть приговорен к расстрелу. Как известно, и многие другие его коллеги по философскому цеху были высланы из страны только за свои теоретические взгляды и исповедание православия. Но по своим взглядам он был и оставался государственным человеком, патриотом России и признавал *принципиальное право* государства поощрять и отказывать в поощрении тем или иным видам культурной, образовательной деятельности [1, с. 39].

И наоборот, несмотря на теоретический характер статьи Льва Карсавина, сильно ошибется тот, кто зачислит автора в умствующие интеллектуалы, оторванные от реальной жизни. Публикуемый текст — это не только работа академического профессора-теоретика, но одновременно и обобщение практического опыта одного из реальных руководителей крупнейшего высшего учебного заведения России — Петроградского университета. Л.П. Карсавин был членом его ученого совета, инспектором Историко-филологического института этого же университета, проректором Первого педагогического института при университете, а в периоды отсутствия ректора замещал его [20]. В Петроградском богословском институте после ареста в 1922 г. ректора протоиерея Николая Кирилловича Чукова (1870–1955)¹³ именно на Карсавина, как самого подходящего для этой должности человека, были возложены обязанности руководителя¹⁴. В острых дискуссиях с чиновниками от Наркомпроса он защищал интересы академической науки и высшего образования от грубого, силового насаждения партийного вождизма и мелкого помыкания.

Как известно, первые пять лет после революции были трагическим этапом в судьбе российской высшей школы, когда новая власть последовательно, выражаясь ее же терминологией, «раскалывала» старую образовательную конструкцию [23, с. 197]. Одни части из отломленных от корпуса образова-

¹³ Н.К. Чуков вошел в историю Русской православной церкви как митрополит Ленинградский и Новгородский Григорий и один из тех, кто воссоздавал и обеспечил преемственность богословского образования в РПЦ.

¹⁴ По причине ареста в 1922 г. это исполнение обязанностей продолжалось очень недолго [21, с. 270; 22].

тельных программ безжалостно уничтожались¹⁵, а уцелевшие насильно сопрягались в новую конфигурацию и цементировались раствором марксистской идеологии под громкое сопровождение лозунгов о классовой целесообразности и молчаливым, в том числе циничным, удовлетворением личных амбиций верхушки партаппарата¹⁶.

Значение деятельности Карсавина по защите интересов академической среды университета, его сопротивления грубым попыткам сломать старую высшую школу не истерлось даже спустя многие десятилетия: коллективная монография, изданная в 1969 г. и посвященная 150-летию Ленинградского государственного университета, была крайне скупой на упоминание фамилий политически нежелательных лиц. Подобных оппонентов у большевиков было предостаточно, но только Л.П. Карсавин, Н.О. Лосский и П.А. Сорокин были удостоены в юбилейной, имевшей особенное идеологическое значение книге персонального упоминания как участники «реакционной группы профессоров, наиболее яростных противников новых порядков» [24, с. 244]. В действительности никто из них не считал себя политическим противником советской власти и борцом с ней, они лишь сугубо мирными средствами отстаивали право на независимость академической науки, старались уберечь традиции и строй жизни русского университета.

Важное обстоятельство заключается в том, что Карсавин никогда не идеализировал старую систему образования, тем более не призывал к ее реставрации в публикуемой статье: «Когда большевики принимались за “реформу” низшей, средней и высшей школы в уверенности, что школа своему значению не удовлетворяет, они хватались за больное место: школа действительно нуждалась в соответствующей духу русской культуры реформе, а не в частичных поправках. <...> ...Они подсовывали на место дико ими разрушаемого малограмотные продукты пятикопеечной литературы, какую-то смесь французского с нижегородским¹⁷. К несчастью, и деятели старой школы, нередко со стороны ощущая, что не все благополучно, не знали, к чему стремиться» [1, с. 34].

Позитивная часть статьи Карсавина и его убежденность основываются на том, что труднее всего принять современному человеку, погруженному в безальтернативный пафосный поток деклара-

ций об общечеловеческих универсальных ценностях, равенстве культур, их постоянном взаимообогащении и т. п. Льву Платоновичу были чужды подобные взгляды, эгалитаризм во всех его видах, идея необратимости прогресса. Он отмечал в отечественной системе давно обозначившие себя элементы и признаки болезни и считал, что для выздоровления и, далее, для органичного вызревания и развития национальных ценностей необходимо осознание единого, т. е. высшего, организующего принципа, обеспечивающего целостность отечественной культуры во всех ее проявлениях: в науке, в образовании и т. д. Отсутствие такого принципа губительно для любой культуры¹⁸, но у каждой культуры он свой и неповторимый. На протяжении всей статьи он не устает разъяснять свое убеждение, что таким организующим принципом может быть только православие, что «РЕЛИГИОЗНАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ИДЕЯ ОБЛАДАЕТ АБСОЛЮТНЫМ ЗНАЧЕНИЕМ И СМЫСЛОМ» (прописные буквы использованы самим Л.П. Карсавиным. — В. III., С. С.) [1, с. 36].

Карсавин уверен в правоте своей веры, но его формулировки аккуратны, поскольку религиозный философ лучше многих понимает, что от версии их практического раскрытия и его самого, и остальное российское общество отделяет необходимость неспешной обстоятельной работы многих специалистов от науки, образования по их переводу в плоскость практического осуществления.

Помимо этого, Лев Платонович никогда не терял трезвости в оценке реального состояния Русской православной церкви, но при этом и не соглашался с ее огульной критикой: «В конкретном церковном обществе и в официальной проповеди Православия... отрицательные черты действительно обнаруживались. Увидеть же, что они не только не относятся к самому Православию и к Православной Церкви, но им противоречат, можно было лишь выйдя за узкий горизонт просветительской литературы и придя в непосредственное соприкосновение с православной церковной жизнью: с православными старцами и святыми, с православным культом, с православным народом. Этого соприкосновения у русской интеллигенции по условиям ее жизни и воспитания не было, а обездушенная внешняя церковность ухитрялась уничтожать его даже в семинаристах. Таким образом, перед интеллигентами было лишь мнимое православие и мнимая церковь, прагматически настолько неприемлемые, что казалось излишним ставить какие-нибудь положительные задачи критике, т. е. критиковать добросовестно. Отрицание земли во имя неба, пренебрежительное отношение к этически-социальным задачам, противоречивое

¹⁵ Например, были полностью ликвидированы юридические факультеты, исторические отделения историко-филологических факультетов и т. д. (подробнее см.: [24, с. 103–106]).

¹⁶ Характерно откровенное признание, сделанное еще в 1922 г. видным большевиком Г.Л. Пятаковым в личном разговоре с П.А. Сорокиным, что ни о какой вере в построение будущего коммунистического общества в России речь не идет [25, р. 163].

¹⁷ Устойчивое выражение, получившее хождение благодаря комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

¹⁸ Не следует относить взгляды Л.П. Карсавина к какой-либо разновидности релятивизма, он был его принципиальным противником, поскольку релятивизм признает эмпирический мир «единственным реальным бытием, т. е. Богом» [26, с. 42].

соединение проклятий революции с защитой смертной казни, идеал смиренной пассивности — все это принципиально противоречило идеалу русской общественно-философской мысли. И если она не критически выставляла свой идеал, она с легким сердцем ограничивалась поверхностно чисто отрицательной критикой мнимого православия и мнимой религии.

Если бы она, став действительно критическою, обратила критику на себя самое, она бы увидела, что ее идеалы предполагают и потенциально содержат в себе их религиозные основания и что без этих оснований совершенно необъяснимы одушевляющие ее мотивы и пафос» [27, с. 491].

Из процитированного понятно, что, заявляя необходимость преподавания основ православия, Лев Карсавин имел в виду православное вероучение, не сведенное к состоянию, униженному сервилизмом, но православие во всем его богатстве, всей полноте, утверждающее соборную личность. Он был убежден, что русская культура, веками вскармливаемая и воспитываемая православием, не только обладает творческой жизнеспособностью, но имеет назначенную ей Богом особую судьбу и миссию.

В то время как общий хор русской эмиграции исполнял реквием по России, погибшей в 1917 г., Лев Карсавин видел в происходящем в стране ростки ее новой культуры, предвидел неизбежный возврат страны к православию. В этом он видел восстановление правильных взаимоотношений науки и религии: «На смену неудачным попыткам разграничить науку и религию, разделить неразделимое¹⁹, или заменить вторую первой необходимо возобновить средневековое требование: наука должна быть служанкою веры, *philosophia ancilla theologiae est*»²⁰ (подробнее см.: [17, с. 75]). По его мысли, этого можно достичь посредством религиозно ориентированного образования, «ибо образует человека лишь религия» [17, с. 70], нацеленная на воспитание органичного мирозерцания граждан. Уже этим значительно достигается необходимый действенный приоритет гуманитарной основы образования для решения ее центральной задачи — усвоения человеком религиозных истоков русской культуры.

В кратком виде единый принцип Карсавина раскрывается триадой: от общего догматического фундамента православия через организацию целостного

и гуманитарного образования к духовному смыслу научного служения.

Единственной силой, способной обеспечить стране нужную ей систему образования, правильное развитие отечественной науки и культуры, Лев Карсавин считал государство. Он и некоторые его соратники по евразийству считали свою программу настолько убедительной, что спустя год после появления статьи «О педагогике» предприняли отчаянную, но, увы, так и не осуществленную попытку встретиться с Г.Л. Пятаковым, ставшим в 1927 г. руководителем торгового представительства СССР во Франции. Показательно, что полномочия убеждать через него партийно-государственную власть советской страны в целесообразности и перспективности ее сотрудничества с евразийским движением, использования их идей получил Л.П. Карсавин (подробнее см.: [28, с. 258–266]).

Как известно, через несколько лет классическое евразийство первой трети XX в. прекратило существование. В 1930 г. один из основателей евразийства — князь Н.С. Трубецкой (1890–1938), подводя итоги этого проекта и общего развития политической ситуации в СССР, написал: «Мы [теоретики евразийского движения] оказались великолепными диагностами, недурными предсказателями, но очень плохими идеологами» [29, с. 339]. Сегодня, без малого через столетие после того, как были написаны эти слова, когда новый политический курс, избранный государственной властью, фактически во многом не расходится с теоретическими положениями евразийцев, можно сказать, что кн. Трубецкой очевидно поторопился в части своей сверхкритической оценки, что неудача евразийского движения была во многом обусловлена тем, что их идеи не совпали с историческими обстоятельствами, значительно опередили время.

Вместе с тем именно по нынешнему состоянию системы отечественного образования видно, насколько глубоко последствия многолетней практической реализации воинственной атеистической теории «научного» марксизма, выражавшей, по характеристике Льва Карсавина, «бессознательную религиозность» [27, с. 453]. Из советских гуманитарных учебников и учебных курсов средней и высшей школы было изъято или вульгарно перетолковано, объяснено экономическими интересами все, что указывало на подлинное значение христианства и особенно православия. История гуманитарных теоретических дисциплин стала преподноситься в свете идей научно-технического прогресса, культа рационализма, без какой-либо связи с религиозным мирозерцанием, деятельностью и достижениями христианских конфессий в области науки и образования, развитием теологических доктрин и т. п. Так были образованы и воспитаны, а затем воспитывали и образовывали сами поколения советских, а затем российских ученых и педагогов, в том числе полу-

¹⁹ Русские религиозные философы были воспитанниками университетов, сформировались в атмосфере безусловного культа науки. Философия в их представлениях венчала собой древо наук. Под попытками разделить религию и науку они понимали перенос позитивизма в сферу гуманитарной теории.

²⁰ *Philosophia ancilla theologiae est* (лат.) — так в указанном источнике у Л.П. Карсавина — «Философия — служанка богословия». Крылатое выражение, приписываемое Пьеру Дамиану (ок. 1006–1072). Фраза означает, что естественный разум (т. е. не просвещенный благодатью или Откровением) подчинен теологии, как высшей науке.

чивших высокие научные степени и звания, но при этом имевших существенные изъяны в части усвоенных представлений о гуманитарной науке и культуре²¹. Что же касается тех, кто получил естественно-научное образование и кого Карсавин в своей статье называл «медики, физики и даже математики», высказывающие «наивные глупости о философии, истории, литературе» [1, с. 43], т. е. имеющие невежественные суждения о социально-культурных отношениях, то в настоящее время количество их огромно. Эти кризисные последствия деформированной в сторону точного знания системы образования представляют собой отдельную проблему российского общества и культуры.

Необходимо оговорить, что признание теоретических заслуг Карсавина имеет свои границы: некоторые его достоинства и таланты своим продолжением имели недостатки. В частности, по обстоятельствам непростого жизненного пути многие высказанные им ценные теоретические положения были лишь обронены, прочерчены в качестве этюдов, но не разработаны тщательно, как того заслуживали. Лев Платонович и сам мог нередко крайне критически отнестись к той или иной своей прежней работе, усомниться в ее состоятельности. Одну из своих больших книг он вообще открыл краткой одой в прозе, посвященной сомнениям веры: «Есть два пути Боговедения. Один — непосредственная и деятельная вера, которая без сомнений и колебаний, по-детски приемлет Истину; другой — путь мучительных исканий и сомнений, нередко разгорающихся в неуголимое пламя скептической “epoché”²². Сомнение — темный огонь, однозвучная тишина томительного прозябания и мрак, только время от времени пронизываемый светом несомненной Истины, впрочем — сущий именно ею, ибо источник сомнения в несомнительном и жажде его. Деятельна истинная вера. Но в деятельности же выражается и сомнение. Оно дерзко испытует Правду грехом или томится и горит, не сгорая в собственном своем ледяном холоде» [17, с. 13].

Тяжелым душевным испытанием для него обернулся нравственный выбор между благополучием семьи (супруги, трех дочерей) и любимой женщиной²³. Он принес на семейный алтарь эту жертву,

²¹ В современной практике допустимо выделить несколько характерных видов такой деформированной образованности специалистов, в том числе относительно упорядоченной: «тоннельная», характерная для адептов узкой специализации; «перфорированная» — с заметными лакунами в истории развития собственной дисциплины; «лоскутная» — затейливо сочетающая фрагменты основной и смежных дисциплин и т. д. Лишь немногие постепенно осознают потребность в восстановлении общей картины появления и формирования собственной дисциплины, а самостоятельное восстановление утраченной целостности требует много сил и времени.

²² EPOCHÉ (от греч. ἐποχή) — воздержание от суждения, одно из утверждений, активно употребляемых скептиками.

²³ Елена Чеславовна Скржинская (1884–1981), в прошлом

приняв приглашение Каунасского университета, предложившего чрезвычайно высокое жалованье. Но вместе с этим он обрек себя на прозябание в глухой провинции, жил вне широкого, интенсивного философского общения в долгом духовном одиночестве.

Об этой трагической стороне продолжительного периода жизни Льва Карсавина свидетельствует поразительный контраст между всеобщим признанием в наши дни научной и философской значимости его наследия и оценкой результатов творческого пути двумя самыми близкими людьми, действительно понимавшими творческие возможности его личности — Е.Ч. Скржинской и П.Н. Сувчинским²⁴. Каждый из них, причем независимо друг от друга, пришел к выводу, что Л.П. Карсавин не состоялся, как мог бы состояться в той мере, в какой ему были дарованы таланты, каждый сокрушался, что он сам погубил себя добровольным отъездом в Литву [4; 5].

Действительно, если произвести инвентаризацию наследия, созданного Львом Карсавиным в литовский период, перечень его религиозно-философских работ выглядит сравнительно скромным: «О личности» (1929), «Поэма о смерти» (1931), личная богословская переписка с видным теологом, основателем советологии, иезуитом Густавом Веттером (1911–1991) и «Венок сонетов» (1949–1950), созданный в вильнюсской тюрьме. По его собственному признанию, главной причиной самоотстранения от избранной метафизической проблематики стало то, что он «почувствовал себя вопиющим в пустыне» [30, с. 124], т. е. не получал откликов на свои главные идеи, выходившие книги и статьи.

Однако ни Е.Ч. Скржинская, ни П.П. Сувчинский, сделавшие в 1962 г. свои печальные выводы о не реализованном в полную силу таланте Льва Карсавина, тогда не могли оценить грандиозный по замыслу проект многотомной истории европейской культуры. Вышедшие в свет в 1931–1937 гг. на литовском языке 5 томов в 6 книгах²⁵, несмотря на не-

студентка Л.П. Карсавина, ставшая известным советским ученым, медиевистом и филологом.

²⁴ Сувчинский Петр Петрович (1892–1985), граф, музыкальный критик, пианист, один из трех основоположников евразийского движения. Окончил Императорский Петербургский университет, издатель журналов «Музыкальный современник» и «Мелос»; после эмиграции в 1920 г. организовал Российско-Болгарское книгоиздательство в Софии, на базе которого возник первый евразийский кружок, переросший в евразийское движение. Издатель и главный редактор всех евразийских сборников («Евразийский временник», «Евразийская хроника»), журнала «Версты» и газеты «Евразия». Руководитель Парижской евразийской группы. Друг С.С. Прокофьева (1891–1953), Б.В. Асафьева (1884–1949), И.Ф. Стравинского (1882–1971). Имел переписку почти со всеми значимыми интеллектуалами, писателями, поэтами, композиторами, философами своего времени, преимущественно из России и Франции.

²⁵ Нынешняя ситуация, когда на русский язык переведен и издан единственный 1-й том этого объективно востребован-

завершенность всего проекта ввиду ареста в 1949 г., поражают не только широтой охвата, точностью фактов, но и сочностью авторского слога. Как и докторская диссертация Л.П. Карсавина [31], их содержательная часть значительно выходит за границы сугубо научно-исторического труда. Сам автор в полной мере отдавал в этом отчет, отмечая во введении, что «задачи общего курса и объективной науки совершенно отличны» [32, с. 5] и что он вновь вернулся к синтезу своих специальных исследований (курсив наш. — В. Ш., С. С.) [32, с. 6].

И действительно, содержание этих 6 томов таково, что по совокупности наличных признаков и характеристик их, без сомнения, следует отнести к исторической культурологии. Решая поставленную перед собой задачу воссоздания цельной смысловой панорамы европейской культуры, Л.П. Карсавин действительно синтезировал подходы объективной науки, теологии и философии²⁶ так, что догматические представления, расхождения и споры представляли важным центром, определяющим действия образованных лиц, философские идеи трансформировались в идеологические тезисы, все вместе существенно влияло на изменчивые политические приоритеты, научные исследования и т. д.

От страницы к странице и далее энциклопедическая мысль Льва Платоновича то обращалась к самым сложным и тонким вопросам уяснения и уточнения догматов веры, то к особенностям национальной литературы, то к анализу политической ситуации и пр. Но при самых крутых тематических виражах и взлетах им неизменно обеспечивалось главное — целостность авторского взгляда, исследование истории христианских идей в их неразрывной связи со всеми сторонами реальной жизни и культуры. На многое указывали не только названия глав, например: «Историческое значение христианства и христианского богословия», «Христианский аскетизм и Церковь», но еще больше то, что они соседствуют с разделами: «Социально-политический строй поздней империи», «Экономический строй империи» и т. п.

Особое внимание Карсавин уделял миссии церкви, он отмечал, что она «отстояла мировоззрение новой культуры и раскрыла значение всей человеческой истории. Смысл этой истории составляет... сотрудничество Бога и людей во имя создания эмпирического царствия Божия, что осуществимо, разумеется, лишь отчасти, поскольку сама эмпирия составляет лишь малую часть бытия. И эмпирически актуализуя замысел Богочеловека, необходимо преодолеть грех всех людей и всего мира, разъединяющий нас с Богом

и усовершенствовать мир, дабы он смог обратиться в действительный момент совершеннейшего и не эмпирического уже царствия Божия. Ибо христианство тем еще отличается от религии и философии язычников, что Иисус Христос пришел в мир спасти его и людей, а не освободить людей из мира. Потому христианство и есть самая активная вера. Когда эллинистическая культура прощалась уже с жизнью, рождающееся христианство звало к жизни и действию» [32, с. 130]. Как можно почувствовать²⁷, вопреки сравнительно сжато, на первый взгляд, академическому названию труда, Лев Платонович вовлек в изложение множество своих предшествующих работ — исторических, богословских, философских, социально-политических, одновременно перерабатывая и обновляя их.

Поразительная продуктивность авторского метода, объемность его обобщений в этом многотомном труде демонстрируют фактическую возможность синтеза религиозного и научного характеров мысли и позволяют разглядеть контуры потенциала будущего отечественной культурологической теории, ее места и значения, в случае ее обогащения наследием Л.П. Карсавина²⁸. В первом приближении позволительно предположить, что будущая российская культурология может стать особым теоретическим звеном, соединяющим теологию, философию и социальные науки — социологические, исторические, этнографические и другие дисциплины²⁹. Первые, пока еще преимущественно интуитивные и сравнительно робкие, заявки на создание подобной дисциплины под именем «православная культурология» уже сделаны С.В. Лурье [35], есть и другие работы. В свете этих усилий публикаторы расценивают возвращение статьи Л.П. Карсавина отечественным исследователям (приложение), как важный шаг к созданию методологического фундамента будущей российской культурологии и импульс для продолжения такой работы.

²⁷ Библиография, представленная в конце каждого тома, это подтверждает, поскольку содержит выходные данные многих более ранних работ Л.П. Карсавина.

²⁸ В одном из своих писем в начале научного пути Л.П. Карсавин поделился со своим университетским педагогом И.М. Гревсом (1860—1941) о пришедшей ему на ум соблазнительной мысли стать «историческим Кювье» [33, с. 78], т. е. основателем новой теоретической дисциплины. Сегодня будет допустимо заявить, что в отношении культурологии он действительно стал таковым, поскольку первым обосновал, причем в масштабе большой истории европейской культуры и христианства, уникальные теоретические положения о православных основах русской культуры, образования и науки, связав целостно догматику, богословие, философию, науку и эмпирическое воплощение христианской идеи.

²⁹ Вследствие существенных различий категориальных аппаратов, большого разнообразия специальных методов различных наук и теоретических областей, привлекаемых культурологией, необходимости творческой конверсии их результатов в будущем целесообразно отдельно рассмотреть обоснованность применения к культурологической теории определения гибридной дисциплины. Существенное значение здесь имеет мысль Л.П. Карсавина, развиваемая позднее А.А. Ваневым, о продолжении через прерыв [34].

ного и уникального труда, представляется совершенно недопустимой на фоне издания бесчисленного числа западных авторов.

²⁶ Л.П. Карсавин считал, что противоречия между богословием и философией отсутствуют только в идеале, но «эмпирически вражда религии с философией неизбежна» [17, с. 77].

Л.П. КАРСАВИН

О ПЕДАГОГИКЕ³⁰I³¹.

Несмотря на многообразные и богатые открытия, несмотря на успехи техники, европейская наука переживает глубокий, если не роковой для нее кризис. Она оторвалась от жизни, связанная с нею лишь принципом технической полезности, и ее представители все более становятся замкнутой кастой. Она перестала быть религиозным мировоззрением, перестала быть «философией» и органической системой. Вместе с иссяканием западно-европейской религиозности исчезло объединяющее научные занятия с жизнью и наукой в ней само начало: наука свелась к сумме разъединенных сведений, не востребованных в индивидуальном сознании. Не может быть уже не только энциклопедиста в тоне Лейбница, но и математика вообще, историка вообще. Есть только невежественные в ближайших областях специалисты. Узость специализации пропорциональна научной репутации; «энциклопедизм» подозрителен. Синтетическое знание, пожалуй, стало бы еще возможным, если бы в Европе погибло большинство библиотек, издательств, лабораторий, если бы прекратилось книгопечатание. При существующих же условиях, говорят нам, индивидуум не в состоянии освоить всю сумму сведений. Однако все это кажется бесспорным лишь тому, кто стоит на почве современной европейской науки. Ибо дело тут не в количестве, а в качестве. Разложение или тление в специализации есть качество европейской науки и вместе всей европейской цивилизации. Отсутствие единого принципа (попытка подменить его убогой идейкой исторического материализма весьма симптоматична, но отнюдь не спасительна) и равнодушие к нему определяют и предопределяют беспринципность исканий специалиста, который, отрекшись от единства в сфере научного мировоззрения, продолжает разъединяться и разъединять, т. е. разлагать, сферу своей специальности.

Отсюда следует, что не может быть ни системы образования, сводящегося на обучение, ни даже системы обучения, необходимо подменяемой механической суммой всегда и неизменно случайных сведений. Выдвигающиеся время от времени «принципы» явно односторонни и как принципы несостоятельны (Фребель³², Монтессори³³). Университет, уступая ру-

³⁰ Подготовка, примечания и публикация текста: В.И. Шаронов, С.Б. Синецкий.

Текст публикуется по изданию [1]. Место хранения: Российская государственная библиотека. Шифр хранения: ОМФ1 817-90/1931-4. Прописные буквы в особом стилистическом употреблении, разрядка воспроизведены по оригиналу. Подчеркивание Л.П. Карсавина заменено на курсив. Орфография и пунктуация приведены к современной. Отсутствующие слова на европейских языках (см. предисловие) воссозданы по контексту статьи и смыслу предложения, в которых они использовались. Авторское примечание Л.П. Карсавина отмечено знаком * и вынесено за текст статьи, примечания публикаторов даны постранично.

³¹ Наличие начальной нумерации без ее продолжения в данном тексте указывает на вероятный замысел создания в будущем цикла статей на данную тему.

³² Фридрих Фребель (1782–1852) — немецкий педагог, теоретик, один из основоположников теории дошкольного воспитания, автор словосочетания «детский сад», вошедшего затем в практику как устойчивое название дошкольного учреждения. Ключевыми понятиями своей теории обязан И. Песталоцци (1746–1827), к ним относятся «естественное саморазвитие», «самораскрытие способностей» индивида. Как следует из текста Л.П. Карсавина, русского мыслителя не устраивает абсолютизация ограниченного числа образовательно-воспитательных идей, жесткая рационализация и регламентация педагогической доктрины. В начале XX в. идеи Ф. Фребеля были очень популярны в дореволюционной и некоторое время в Советской России. Эта популярность нашла свое выражение в языке: воспитательниц детских садов нередко именовали «детские садовницы» и «фребелички».

³³ Мария Монтессори (1870–1952), итальянский педагог и врач, автор собственной философски ориентированной педагогической системы (центральная работа «Метод Монтессори» опубликована в 1912 г.). Продолжила развитие идей И. Песталоцци и Ф. Фребеля, делая ставку на внутреннюю, т. е. заложенную в ребенке от природы, программу индивидуального саморазвития. Считала

ководящую роль специальным школам, потерял свой смысл *alma mater*³⁴, его единство есть единство управления и сентиментальной мечты о «духе науки»³⁵, но не самого этого духа. Он превратился в ненужное собрание не очень нужных специалистов, часто друг друга не понимающих, с точки же зрения государства – в богадельню для чудаков. Принцип свободы науки свелся в невмешательство государства в дела им призреваемых. Иллюзия – в университете есть система науки. При отсутствии же системы науки не может быть и системы среднего и низшего образования, которое также сводится к заучиванию случайных сведений и многопредметности. Ведь не зная, что и почему важно, приходится признавать важным все. Отсутствие принципа есть утверждение ложного индивидуализма, которое через *égalité*³⁶ XVIII в. приводит к мнимой «выработке» индивидуальности, примерами чего могут служить европейские и русские школы.

Все это можно подробно обосновать и развить, лишней раз конкретизируя евразийскую оценку европейской культуры. Здесь нам важно только иметь это в виду, ибо как раз указанные продукты разлагающейся европейской культуры были привиты здоровому организму культуры русской и тем предопределили судьбу русского образования. Мы отнюдь не склонны умалять значение того, что сделано русскими в науке и в сфере образования, но русского во всем этом было не так много. И чем больше развивалось в России «научное» европейское мировоззрение, тем меньше оно удовлетворяло.

Здоровое и должное стремление русских людей к целостному знанию, к «образованию» оставалось беспредметным. Иные думали, что, выучив «все», они тем самым это «образование» или общее мирозерцание приобретут. Так создавались разные «программы домашнего чтения»³⁷, «домашние университеты»³⁸, «письма о выработке мирозерцания»³⁹ и... факультетские программы, за ними же программы для средней и низшей школы, неизвестно на каких индивидуумов рассчитанные. Разумеется, никакого мирозерцания с помощью подобных операций не вырабатывали, а только забивали индивидууму голову и делали его мало на что годным интеллигентом, которого должно было содержать иска-

задачей образования и воспитания устранение всего, что в окружающей ребенка обстановке и условиях мешает реализовываться этой программе стихийной активности ребенка, не нуждающейся в специальных стимулах. В подходах М. Монтессори нетрудно заметить механистичность и явный культ научности, рационализма, порожденный поразительными успехами науки с середины XIX – первой четверти XX в. (когда была написана статья Л.П. Карсавина).

³⁴ *Alma mater* (лат.) – буквально «кормящая мать». *Alma* происходит от эпитета римских богинь-матерей (Цереры, Кибелы, Венеры и др.). В католической литургии относилось к Деве Марии, но в данном случае использовано Л.П. Карсавиным в значении, которое это словосочетание приобрело в XVII в., как аллегория университета, питающего все науки.

³⁵ Реминисценция на работу В. Дильтея (1833–1911) «Введение в науки о духе» (1883), в которой немецкий философ противопоставил науки о духе и науки о природе, разделив их и по предмету, и по методу. К первым он относил гуманитарные науки – о человеке, истории, политике. В. Дильтей начинал как теолог и историк средневекового христианства, и для его философских построений это имело существенное значение, как и для философии Л.П. Карсавина. Русский мыслитель специально обращал внимание на важность некоторых работ Дильтея, например [36, с. 86].

³⁶ *Egalité* (фр.) – равенство, одно из ключевых понятий и один из главных социальных идеалов Европы, провозглашенных Великой французской революцией, наряду со свободой и братством, о котором до сих пор не заканчиваются теоретические споры. Обоснование и утверждение принципов естественного права и естественного порядка в XVII–XVIII вв. стали результатом сдвигов, произведенных Реформацией, возникшей новой христианской парадигмы под воздействием религиозных доктрин спасения Лютера и Кальвина. Эпоха Просвещения (Гоббс, Локк, Руссо) отвергла постулат о неравенстве всех людей, восходивший к Платону и Аристотелю. Великая французская революция, проходившая под лозунгами свободы, равенства и братства, окончательно утвердила индивидуализм как политическую философию, идеологию и социальное мировоззрение, господствующее в западной культуре. В наиболее кратком виде основной тезис индивидуализма провозгласил Гумбольдт: «Высшим идеалом совместного существования людей представляется мне такое существование, при котором каждый развивался бы только из себя самого и для себя самого» [37, с. 32–33]. Показательно, что именно Гумбольдт, предложил цельную доктрину новой модели университетского образования (*die Universitäts Idee*), тем самым наиболее целостно выразил обсуждение этой темы от Канта и далее – Шиллером, Фихте, Шеллингом, Шлейермахером, Гёте. Это, однако, не означает, что Карсавин отбрасывал полностью все идеи Гумбольдта, так, например, далее в статье он отмечает ценность создания исследовательских институтов в университетах, о чем как об одной из центральных сторон университетского образования заявил Гумбольдт (подробнее см.: [38]).

³⁷ Л.П. Карсавин и сам имел опыт обращения к подобным изданиям. В своей автобиографии, написанной для С.А. Венгерова (1855–1920), он сообщал, что в гимназические годы «в VII–VIII классах начал заниматься сам по “Программам домашнего чтения” (московским) сначала по астрономии, потом (неудачно, по неспособности) по математике и, наконец, по истории» [39].

³⁸ Под этим словосочетанием Л.П. Карсавин имеет в виду всевозможные программы «народных университетов», в XIX в. возникших в Англии, Америке, Дании и других странах, а после первой русской революции получивших легитимность и в России [40; 41].

³⁹ Л.П. Карсавин имеет в виду «Беседы о выработке мирозерцания» Н.И. Кареева переиздававшиеся не менее шести раз. В них отчетливо просматривается апология мировоззренческой позиции индивидуализма. Кареев прямо заявлял: «Мы проповедаем индивидуализм культурный в смысле самостоятельной выработки каждым собственного мирозерцания, признавая в то же время, что личная инициатива может рассматриваться как главный фактор духовного прогресса человечества» [42, с. 173]

лечившее его своей богаделенской политикой государство. Другие, убедившись в недостижимости целостного мировоззрения и не видя, что причина этой недостижимости заключается в дезорганизации европейской науки, отреклись от своих надежд и либо делались хорошими специалистами, на европейский лад, либо погружались после одной-двух работ в бездеятельность. Третьи, наконец, – и таких было большинство – сразу же хватались за какой-нибудь общий принцип и – подобно Михайловскому⁴⁰ – глумились над университетской наукой⁴¹. Но, оторванные от истоков русского Православия, хватались они за самые примитивные формы европеизма, чтобы какой-нибудь элементарнейшей, преимущественно социалистической, идейкой утолить жажду синтеза. Это – русские «мыслящие» реалисты, социалисты всяких сортов, толстовцы (как родовое понятие) и, наконец, большевики-коммунисты. Здоровая и законная жажда синтеза у них все же была; только утолялась она продуктами недоброкачественными.

Таким образом, когда большевики принимались за «реформу»⁴² низшей, средней и высшей школы в уверенности, что школа своему назначению не удовлетворяет, они хватались за большое место: школа действительно нуждалась в соответствующей духу русской культуры реформе, в реформе, а не в частичных поправках. Но, конечно, большевики определяли неудовлетворительность школы не так, как следовало, отождествляя несоответствие ее потребностям русской культуры с несоответствием ее классовому интересу и коммунистическому идеалу. Равным образом, правильно сознавая необходимость единого принципа, они подсовывали на место дико ими разрушаемого малограмотные продукты пятикопеечной литературы, какую-то смесь французского с нижегородским⁴³. К несчастью, и деятели старой школы, нередко со стороны ощущая, что не все благополучно, не знали, к чему стремиться. Этим объясняется, что часть их работала с большевиками, подсовывая им свои «идеи», пытаясь что-то созидать, пока не была придавлена менее культурной, но более энергичной и знавшей свои примитивные задачи коммунистической партией.

Евразийско-русская задача сейчас сводится прежде всего к тому, чтобы найти настоящий единый принцип образования, единую идею. Искать же ее надо в одном Евразийстве. Пред нами неоспоримый факт развала старой школы, такого развала, что всякая возможная работа есть уже работа созидательная. Впрочем, при самом решительном отрицании коммунизма и коммунистической школьной политики следует признать, что кое-что большевиками намечено правильно, хотя главным образом вопреки их собственным намерениям и бессознательно. Так, в конструкции университетов вовсе не плоха идея исследовательских институтов⁴⁴, впрочем, искаженная и урезанная, как не плохо и подчеркивание профессионального момента.

С другой стороны, заслуживают внимания идеи некоторой системы общеобразовательных предметов и общественно-политического образования⁴⁵. Нам кажется, далее, здоровым стремление связывать с общественно-политической жизнью даже среднюю школу. Ведь

⁴⁰ Михайловский Николай Константинович (1842–1904) — социальный мыслитель, пропагандист социологии, один из ведущих теоретиков народничества, публицист, критик, переводчик. В своей «теории героев и толпы» отстаивал идею природной психологической подражательности. За отправную точку объяснения исторического исследования различных форм общественной жизни избрал отдельную личность (см., например: [43; 44]).

⁴¹ Данное употребление Л.П. Карсавиным глагола «глумиться» выразительно свидетельствует о его способности найти самое подходящее слово, определение: помимо привычного нам значения — «презрительно, высокомерно насмехаться, издеваться», в словарях древних церковнославянских выражений «глумиться» означало «размышлять, углубляться в предмет мысли, поучаться» [45, с. 235]. Как лидер общественного мнения общественных кругов, ориентированных на взгляды либерального народничества, Н.К. Михайловский позволял себе в статьях весьма грубые оценки, едкие издевки в отношении и людей, и идей. Крайняя пристрастность оказала ему плохую службу в отношении состоятельности сделанных прогнозов и значения для потомков творчества В.С. Соловьева, Ф.М. Достоевского и др. Как и Л.П. Карсавин, он критиковал узкую профессиональную специализацию [43, с. 49–50]; хотя и был противоречив в оценках позитивизма, но не раз положительно оценивал философскую школу позитивизма за разрыв с метафизикой (подробнее см.: [46]). Для творчества Н. К. Михайловского в целом характерно отсутствие «четкой демаркации между публицистикой, популяризацией идей других ученых и строго научным изложением собственных идей» [47, с. XI].

⁴² Подробнее см., например: [23; 48; 49].

⁴³ Крылатая и весьма язвительная фраза А.С. Грибоедова («Горе от ума»), по расхожей легенде рожденная забавой гусар — участников войны 1812 г. смешивать шампанское с квасом.

⁴⁴ Например, в 1921 г. по ходатайству Петроградского университета на факультете общественных наук были созданы институты: экономический, правовой, сравнительной истории языков и литературы Запада и Востока, истории и теории искусств, исторический. В это время Л.П. Карсавин входил в состав в ученого совета университета и, очевидно, не стоял в стороне от разработки этой идеи и ее реализации (подробнее см.: [24, с. 293–320]).

⁴⁵ История организации идеологического просвещения в Петроградском университете в 1918–1928 гг. достаточно полно изложена: [24, с. 221–223, 234–243, 321–328].

комсомол, как форма объединения (не как шпионско-хулиганская организация, конечно) соответствует каким-то реальным потребностям молодежи, которые раньше удовлетворялись тайными политическими кружками и только направлены по ложному пути большевиками-коммунистами. Аполитичность школы – принцип неосуществимый и для здоровой государственности неприемлемый. Хуже не то, что в советской школе политика, а то, что это политика коммунистическая, а не евразийская.

Итак, придется в строении школы исходить из того, что есть сейчас, т. е. из школы советской, придется не восстанавливать разрушенное старое, но строить новое, давая свободу тому, что намечилось как здоровое, и предоставляя гибнуть всему, что, в широком смысле слова, определено ложными идеями коммунистов. Я понимаю, что провозглашаемый здесь принцип представляется неопределенным и общим. Тем не менее его высказать надо, чтобы отмежеваться от всяких реставраторских тенденций. Конкретизация же его – дело детальной системы образования, т. е. может быть осуществлена лишь в работе специалистов.

Наша задача – в установлении общих принципов или, как мы выразились, в нахождении основной идеи. И не следует тут поддаваться сиренам либерального европеизма. Эти сирены будут без конца петь про относительность всяких идей, про невозможность синтетической науки и синтетического образования. Они будут петь о заслугах европейской науки и техники, которых мы не отрицаем, и заглушать их недостатки, которые нам известны. Но ведь мы как раз и отрицаем, что все идеи равноправны и равно относительны. Мы знаем, что РЕЛИГИОЗНАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ИДЕЯ ОБЛАДАЕТ АБСОЛЮТНЫМ ЗНАЧЕНИЕМ И СМЫСЛОМ. Это значение и этот смысл нисколько не опорочены тем, что абсолютизирование относительных идей прогресса, социализма и т. д. принесло и приносит много вреда. Основываться на Православии еще не значит основываться на относительном и впадать во что-то подобное социалистической мономании. Далее, мы убеждены в исторической ценности евразийской культуры, в том, что именно теперь она подошла к возможностям своего раскрытия и что ей принадлежит долгое развитие. Мы хотим строить образование на потребностях существеннейшего исторического момента, обоснованного Православной идеей, а не на относительной, взятой на прокат у Запада идейке, как и не на официальной народности⁴⁶ доброго старого времени.

Осуществление относительной идеи или же идеи в относительном упрощенном ее понимании необходимо становится фанатичным. Напротив, истинная и абсолютная в своем обосновании идея к фанатизму привести не может. За ее осуществление приняться не страшно, даже если необходимы меры понудительные. А они необходимы, если мы не хотим вернуться к параличному состоянию предреволюционной русской государственности, и необходимы именно в данный исторический момент. Пора бросить маниловское теоретизирование. Можно разное оценивать принуждение, но бесспорным фактом является то, что всякое образование предполагает внушение, принуждение, даже насилие. В данный же момент, когда перед нами стоят мучительно трудные задачи создания костяка евразийской культуры – евразийской государственности, особенно важно не пренебрегать государственным интересом. Нельзя предоставлять подрастающее поколение самому себе. Тогда из него ничего не выйдет. В сфере образования подобное «уважение» (?) к личности (?) является для государства преступным равнодушием. Государство о б я з а н о воспитывать носителей с в о е й культуры (а не всечеловеков). Лучше, если оно в деятельности своей, в конкретизации своего идеала иногда и ошибется, чем если будет бездействовать. А оно непременно бездействует, тем самым упраздняя себя и разлагаясь, когда, поддаваясь либеральным сантиментам, ограничивает свою роль даянием народных денег на «развитие индивидуальностей», т. е. на растление малолетних.

Евразийское государство должно определять систему своего образования (не только обучения) точно и детально, внимательно надзирая за частными опытами и их регулируя.

Оно должно сочетать обучение с общественно-политическим воспитанием. Оно должно знать, какое мирозерцание граждан ему нужно, какие ему нужны граждане и специалисты. И, в связи с этим, оно не должно плодить «образованных людей вообще», не год-

⁴⁶ Л.П. Карсавин противопоставляет свои подходы известной теории официальной народности — официальной идеологии Российской империи с триадой «православие, самодержавие, народность» С.С. Уварова (1786–1855). Она представляла собой главным образом антитезис лозунга Великой французской революции «Свобода, равенство, братство», что давало основания упрекать С.С. Уварова в сужении православия до его политического значения, в превращении вероучения в политический инструмент (см., например: [50]).

ных обычно даже на племя⁴⁷, но специализировать образуемых, т. е. придать образованию конкретно-практический характер, руководствуясь, конечно, способностями образуемых, но прежде всего – нуждами государства.

Эти положения могут считаться жесткими, хотя к тому же стремится, более или менее, неумело и робко, всякое здоровое государство. Впечатление жесткости, которое мы намеренно подчеркиваем, объясняется многим. Во-первых, оно обусловлено сентиментальными либерально-европейскими навыками и русским интеллигентским прекраснотушием. Во-вторых, оно вызывается невольным сопоставлением и ошибочным отождествлением намечаемого с ложными формами государственности – с «официальной народностью»⁴⁸, с большевизмом школьным разбоем. Не надо забывать, что евразийская идея лишь выражает евразийскую культурную стихию, а потому евразийская государственность может быть лишь органом евразийского культурного мира и, следовательно, во всей своей власти – только его самоопределением. Тем же, кто усомнится в законности притязаний евразийства, кто станет указывать на возможность ошибочности истолкования нами русской воли и русской идеи, мы сможем ответить так: попробуйте строить Россию и русское образование на идее, которую сами считаете относительной или ошибочной, либо без всяких идей. Попытайтесь преодолеть коммунизм и ввести в русло разбуженные им стихии слюнявым прекраснотушием. Мы искали религиозно-идейное основание и нашли его. Мы готовы исправлять все ошибочное, но пока ошибок не находим. Если же они все-таки есть – их исправит сама жизнь; если они существенны – не видать ни нам, ни продолжателям нашим власти и жизни, сметет нас так же, как смела уже многое. В наших утверждениях есть большой риск и большая ставка. Но если мы правы, в чем не сомневаемся, тогда все возможные возражения бьют мимо цели.

Из всего сказанного вытекают некоторые существенные задачи.

1. Во-первых, представляется необходимою ясная и централизованная организация самой научной работы. До известной степени к этому должна была стремиться и стремиться, надо признавать факты, с особенной энергией со времени революции – Академия наук. Но Академия наук по самой природе своей является тем же случайным собранием плохо понимающих друг друга специалистов, объединенных абстрактной мечтой о единстве науки, которого в рамках европейского понимания науки нет. Кроме того, она определяется наивной верой европеизма в «науку для науки»⁴⁹ и надеждой, что именно эта вера принесет золотые яблоки Гесперид⁵⁰. Как основа объединения Академия наук непригодна, во всяком случае, недостаточна без высшего органа, обладающего государственной природой. Такой орган большевики попытались создать, выделяя в «наркомпросе» научный отдел и учреждая Государственный ученый совет (ГУС)⁵¹. Конечно, и здесь правильная мысль с самого начала была искажена коммунистически-партийными соображениями, грубым практицизмом⁵² и элементарной идеологией. Конечно, то, что сделано хорошего в области архивоведения, музееведения, организуемых той же академией предприятий, сделано не большевиками, а русскими культурными силами. Тем не менее некоторой полезности не-

⁴⁷ В данном случае — не годных для воспроизводства в качестве некоего эталона.

⁴⁸ См. примечание об официальной народности выше.

⁴⁹ Тезис восходит к Аристотелю, считавшему метафизику вершиной наук, не связанной с материальными нуждами и потому имеющую ценность в себе самой. Исторически в силу прежде всего социально-политических обстоятельств лозунг «наука ради науки» приобрел различные звучания, но всегда представлял полюс, противоположный отношению к философии и науке, как призванный решать практические проблемы и служить достижению утилитарных целей — материальных, экономических, политических и пр.

⁵⁰ Яблоки Гесперид, известные из греческого мифа о двенадцатом подвиге Геракла, — метафора, символизирующая здесь вечную молодость науки, расцвет научного познания. В свою очередь, эта, по Л.П. Карсавину, «наивная вера» опирается на идею неумолимого прогресса, против каковой он принципиально и решительно возражал [35, с. 231–248].

⁵¹ Государственный ученый совет (ГУС) — руководящий научно-методический орган Наркомпроса РСФСР. Образован на основании решения отдела вузов в 1919 г. и упразднен в 1933 году. Ко времени публикации статьи Л.П. Карсавина имел четыре секции: научно-политическую, научно-техническую, научно-педагогическую, научно-художественную (о деятельности ГУС подробнее см.: [51]).

⁵² Замечание Л.П. Карсавина свидетельствует о том, что он внимательно следил за происходящим в СССР по публикациям в советской прессе. В данном случае он отреагировал на дискуссии, порожденные решением ГУС внедрить в школы преподавание по «комплексам». Прежний, т. е. предметный, подход был объявлен тормозом новой школы. Программы было решено ориентировать на задачи социалистического строительства. Они перегруппировывались по «комплексам», для чего объединялись в три блока — природа, труд, общество. «Предполагалось, что обучение будет происходить в процессе общественнополезного труда учащихся, при непосредственном их участии в преобразовании природы. Таким образом, мыслилось дать школьникам всестороннее политехническое образование, привить им коммунистическое мировоззрение, сделать их сознательными участниками социалистического строительства» [52, с. 38].

вой установки уже отрицать нельзя. Отстаивая принцип государственной организации научного труда, мы, само собой разумеется, выдвигаем не меры запретительные, но меры покровительственные (ассигнования, премии и т. п.). Вместе с тем в наших предположениях нет никаких посягательств на «свободу» научной мысли и научного творчества, кстати сказать, реально существующую ныне только в сентиментальных мечтаниях. Мы полагаем только, что стремление к свободе достойно и истинно только в том случае, если не сочетается с надеждой на данное меценатство, хотя бы и ведь государства, и что государство, как орган народной воли, не только вправе, но и обязано оценивать продукты свободного творчества по их качеству и ценности. В связи с этим стоит и целевой (не узкопрактический, но руководимый отчетливоосознанной целью) характер образования. Наивное стремление приобрести общее мирозерцание должно сочетаться с сознанием той сферы жизни, в которой учащийся будет его осуществлять.

2. Вторым моментом в организации образования, и моментом существенным, особенно в первое время, когда придется энергично бороться с остатками коммунизма и интеллигентщины, с одной стороны, и насаждать новое мировоззрение – с другой, является агитационно-просветительная деятельность. Необходимо заменить коммунистический «политпросвет» равным ему по силе и значению аппаратом, а не возвращаться к бесконтрольным народным университетам и лекциям.

3. Но совершенно справедливо, что важна не схема организации и не схема работы, а кадр[ы] работников. Поэтому особым значением и обладает прежде всего сеть педагогических учреждений (педагогические факультеты, перекрещивающиеся с другими факультетами университетов, педагогические институты, курсы, учительские семинарии и т. п.). В правильной организации их – вся проблема будущей системы образования. И первое время придется довольствоваться временными, частью случайными, кадрами и приблизительными решениями.

Тем необходимее теперь наметить основные принципы.

В отличие от дореволюционной системы образования, которая была лишена объединяющего начала и только внешне сочетала омертвевшую схему официальной церковности с принципиальной разъединенностью европейского «научного» мирозерцания⁵³, евразийская система должна быть построена на начале православно-русской религиозности.

Этим, однако, не исключаются ни иноверие с инославием, ни инородческие культуры. Ибо: 1. Евразийство рассматривает инославие и иноверие как потенциальное православие, во многих отношениях более близкое Православию, чем западные формы христианства, и долженствующее актуализоваться в Православие свободно, из себя самого, а не путем внешнего принуждения. Ибо: 2. Идеал евразийства не в русификации, а в гармонизации евразийских организмов, венчаемых русским. Поэтому, если школа для православных русских людей строится на русском церковном Православии, в школе иноверной и инославной необходимо лишь объективное знание о Православии, о Православной и Русской церкви, сама же эта школа должна строиться на вере и исповедании данного евразийского организма, т. е. на потенциальном (с нашей точки зрения) православии. Этим исключается всякое принуждение. И с евразийской точки зрения нет ничего противоречащего единой культуре в том, что мусульманин, ламаист и т. д. считают и будут считать свою веру единственно истинной, а христианскую заблуждением. Христианизация языческих организмов может и должна совершаться иным путем, а главное, свободно. Реальность защищаемой нами установки может быть легко проверена, если мы обратим внимание на отсутствие в Православии воинствующего прозелитизма и на обычные отношения между русскими православными и иноверцами.

С принципом православной религиозности естественно сочетается принцип национальности (не национализма). Здесь первенствующее место должно принадлежать великорусской православной национальности. Но опять-таки это нисколько не должно приводить к умалению не-великого русского национального, которое в невеликорусской школе должно оставаться вторым центром и вторично лишь потому, что не может быть без первого. Нет оснований бояться ни шовинистического национализма, являющегося лишь ре-

⁵³ Л.П. Карсавин указывает на оторванность Русской церкви от новых проблем и вопросов человека и общества, возникших и обострившихся в XIX в., на отсутствие живой и глубокой связи университетского образования, преимущественно ориентированного на западную науку, с богословием и практикой.

акцией на русификацию, ни вообще борьбы местно-национального с великорусским. Общее – не великорусское, а евразийское, русское же первенствовало и первенствует доньше лишь как наилучший носитель общеевразийского*. Другого такого носителя сейчас нет и не предвидится в ближайшем будущем. Не следует, наконец, опасаться того, что благодаря двум центрам получится переобременение материалом. Кому же не ясно, что школьные программы нуждаются в радикальнейшем сокращении. И до сих пор прогрессирующее переобременение материалом учащихся объясняется беспринципностью «научной» мысли, в силу чего сумма сведений заменяла систему знаний, а заучивание – образование. Именно благодаря этому о дореволюционной России можно сказать, что в ней действительная ценность школы была обратнопропорциональна ее репутации.

Концентрируя образование около религиозно-национального момента, мы тем самым порываем с ложным принципом современной европейской культуры. Она во главу угла ставит так называемое «точное знание», т. е. прежде всего математику, а затем «естествоведение». Науки гуманитарные оказываются неорганическим придатком, и второстепенность их маскируется только схоластическим классицизмом. Между тем перенесение центра тяжести на науки гуманитарные может быть не только обосновано религиозно-национальным принципом, а и самую природу этих наук и даже... фактическим положением школьного образования. По сравнению с методами гуманитарных наук (истории, философии, лингвистики) методы наук естественных представляются элементарными и бедными. Догадка в естествознании едва ли далеко отходит от падающего яблока или поднимаемой паром крышки чайника. Таким образом, освоивший методы наук гуманитарных тем самым освоил уже методы наук естественных, но не наоборот. Получивший гуманитарное образование может быть невежественным в естествознании (что, конечно, плохо), но он все в состоянии понять и не станет высказывать наивные глупости, тогда как хорошо известно, что говорят о философии, истории, литературе, медицине, физике и даже математике. Правда, преимуществом наук о природе является требовательная точность. Но для того, чтобы понять их значение и приобрести соответствующие навыки, надо очень немного, и никто не говорит о полном исключении естествознания из школьных программ. Речь идет о том, чтобы отвести его на второе место. И вполне естественно, что именно естествознание должно быть связано с профессионально-практическими задачами образования. Ведь естественно-научное знание и есть знание о том, как можно использовать природу. В этом отношении можно отметить весьма характерные тенденции современной дидактики⁵⁴. Но не следует также забывать, что, вопреки лозунгам и устремлениям, низшая и средняя школа оставались доньше преимущественно гуманитарными и даже естествознание в ней главным образом исторической и описательными сторонами. Ведь теория эволюции вовсе не естествознание, а плохая история.

По всем этим соображениям представляется необходимым в основу школьного плана положить науки гуманитарные, отводя на второй план математику и на третий – науки естественные. Но основоположность гуманитарного момента отнюдь не совпадает с классицизмом, не говоря уже об уродливых формах его. Классицизм лишь вид европеизма. С латинством евразийская культура связана мало и преимущественно отрицательно. Она органически связана только с греческой культурой, но еще более с культурами собственно Евразии и Азии. Латынь же и латинско-германские культуры могут обладать для некоторых частей Евразии лишь обусловленным историей XVIII–XX вв. инструментальным значением. Что же касается чисто образовательного значения древних языков, так те же самые результаты, разумеется, достижимы и на другом материале: на изучении русского, церковнославянского и других евразийских языков.

Попытаемся пояснить сказанное примером, имеющей лишь показательное значение схемой. В школах православных земель можно бы было положить в основу прежде всего «Закон божий», т. е. основы православного религиозно-нравственного учения, «священную историю», являющуюся введением в общую историю, и историю церкви. На этот «предмет» должна нарастать история, программы которой нуждаются в коренном преобразовании. Именно в центре всего нужно поставить историю Евразии и по связи с ней выдвинуть

⁵⁴ По всей вероятности, либо опечатка, либо искаженное до близкого к украинскому звучанию слово. Во втором случае может объясняться тем, что рукопись Л.П. Карсавина перепечатывалась для mimeoграфа лично П.Н. Савицким, чье детство и юность прошли в Чернигове, либо кем-либо из сотрудников редакции с украинскими корнями. Но в любом случае имеется в виду дидактика.

историю Востока (Китая, Индии, Средней и Малой Азии), отодвинув на второй план европейскую, которая должна изучаться в связи с историей Евразии – России, а не параллельно ей и не ради самой себя. Здесь действительно полезно поучиться у Запада и вспомнить, как, например, во французских школах изучают историю Германии, Италии, России, а не заставлять русских детей изучать историю Франции по учебникам, в подробности своей соответствующим – французским, историю Германии – по немецким учебникам и т. д. (как это было в России). Нам представляется, что в древней истории внимание должно быть направлено главным образом на эпоху эллинизма, в которую включается и Рим (для евразийцев интересна по преимуществу Римская «империя» и гораздо меньше интересен период «республики»; между тем именно историей «республики» забивали по преимуществу головы нашим юнцам), в средневековой истории – на Византию, арабов и Германию, в новой – на граничащую с Евразией Европу. В школах восточной и зауральской России центр внимания, естественно, еще более перемещается в Азию.

В связи с историей стоит и история литературы, перестраиваемая аналогичным образом, причем здесь, как, впрочем, и вообще, желательно избежать чрезмерного дробления предметов между разными преподавателями. Литература, как история культуры, быта и общественно-политических движений, естественно сливается с историей, тогда как языковая сторона отходит к лингвистическим предметам, а эстетическая – к сфере образования художественного, которому должно быть в школе отведено соответствующее место. (Задача его – научить эстетическому восприятию слова, музыки и изобразительных искусств.)

Особую группу предметов составляют лингвистические предметы. Основной материал – русский язык, церковнославянский (по крайней мере, для православно-русских школ), греческий, м[ожет] б[ыть], даже элементы латинского и азиатские языки (турецкий, арабский, китайский и т. д.), причем один-два языка наряду с общеобязательным русским определяются местными и этнографическими условиями. На этом материале должны быть освоены методы лингвистики и основные принципы языковедения.

Если рассмотренные группы предметов, по возможности сосредоточенные в руках немногих преподавателей, связаны преимущественно с проблемами общего образования и общественно-политического воспитания, математика и естествоведение определяются преимущественно теми или иными практическими или профессиональными задачами школы. Эти задачи могут быть весьма разнообразны, особенно если принять во внимание, что необходимо, сохраняя единую школу, разделить ее на самодовлеющие ступени и различать типы школ по этнографическому и профессиональным принципам (низшие сельские и городские, средние сельские и городские, педагогические, университеты и высшие специальные).

Мы намечаем лишь самые общие принципы⁵⁵. Они подлежат обсуждению и развитию, что достижимо лишь путем выработки конкретных планов и программ. В такой конкретизации само собой обнаружится, что принципы эти не так новы и страшны, как может казаться с первого взгляда, что они при благоприятных условиях легко осуществимы и во многом связаны с данным положением дел, из которого и надо исходить.

* Правильность этого последнего положения в особенности обосновывается тем, что за императорский период (а отчасти и ранее) *отбор лучших сил Украины* (и Белоруссии) сопрягся в едином желании с силами Великороссии; и потому вновь ожил (после некоторого перерыва) принцип *единой русской культуры*, с которого ранее того начиналась русская история. В отношении этого принципа «великорусское» отмечено теми же чертами «местного», как и украинское (или белорусское); что, впрочем, отнюдь не устраняет «прав» местного великорусского, украинского или белорусского на существование и развитие. В соответственно видоизмененном виде (с обращением к единой евразийской культуре) то же касается других народов Евразии.

Л.П. Карсавин.

⁵⁵ Л.П. Карсавин отчетливо сознавал возможность появления упреков в адрес этого текста. В своем письме к П.П. Сувчинскому от 07.10.1925 г. он сообщает: «Записка о школе ("Сасатесит евразийского педагога") окончена, получила одобрение П[етра] С[авицкого]... меня самого [она] очень не удовлетворяет: слишком я абстрактен, философичен и неестественен для выполнения подобных задач» [53]. Новообразование «сасатесит» – создано Карсавиным из двух латинских слов «саса» – «дерьмо» и «тесит» – «с собой». Все вместе – саркастическая аллюзия на крылатый афоризм Цицерона «Все свое ношу с собой».

Список источников

1. Карсавин Л.П. О педагогике // Евразийская хроника / под ред. П.Н. Савицкого. Прага, 1926. № 4. С. 31–47.
2. Письмо Л.П. Карсавина П.П. Сувчинскому от 10.03.1926 г. // Архив Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына (ДРЗ). Коллекция В.Е. Аллоя. Оп. 1. Ед. хр. 42.
3. Письмо И.Л. Карсавиной от 26.06.1955 г. Письма Карсавиной Ирины Львовны, дочери философа Карсавина Л.П. (Вильнюс, пос. Явас), Ванееву А.А. // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-1012: [Ванеев Анатолий Анатольевич (1922–1985) — поэт, религиозный философ]. Оп. 1. Д. 71. Л. 16 об.
4. Е.Ч. Скржинская — М.В. Юдиной. 22 апреля 1962 г. // Юдина М.В. Дух дышит, где хочет. Переписка 1962–1963 гг. / сост. А.М. Кузнецов. Москва : РОССПЭН, 2010. С. 139–140.
5. П.П. Сувчинский — М.В. Юдиной. 12 марта 1962 г. // Юдина М.В. Дух дышит, где хочет. Переписка 1962–1963 гг. / сост. А.М. Кузнецов. Москва : РОССПЭН, 2010. С. 66–71.
6. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс : сборник. Москва : АСТ, 2002. С. 11–208.
7. Карсавин Л.П. София земная и горняя : [неизданное гностическое сочинение] // Стрелец. 1922. № 3. С. 68–94.
8. Жвиргждас [Повилас Буткявичус]. О Л.П. Карсавине. Приложение 2 // Морозов Н.А. Особые лагеря МВД СССР в Коми АССР (1948–1954 годы). Сыктывкар, 1998. С. 141–144.
9. Ванеев А.А. Очерк жизни и идей Л.П. Карсавина // Звезда. 1990. № 12. С. 138–151.
10. Половинкин С.М. Русский персонализм. Москва : Синтаксис, 2020. 1156 с.
11. Иванов К.К. А. Ванеев — ученик Л. Карсавина // Иванов К.К. Камни. Санкт-Петербург, 2016. С. 26–33.
12. Περὶ χϱῆτος // Logeion. The University of Chicago. URL: https://logeion.uchicago.edu/περι_χρητος (дата обращения: 15.12.2024).
13. Зизиулас И. Бытие как общение. Очерки о личности и Церкви. Москва : Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2006. 280 с.
14. Зизиулас И. Общение и инаковость. Новые очерки о личности и церкви. Москва : ББИ, 2012. 407 с.
15. Стрижачук Ф. Христианская эсхатология против утопии : Богословие надежды Юргена Мольтмана // Богомыслие. 2020. № 28. С. 46–57.
16. Харт Д.Б. Бог. Новые ответы у границ разума : современная наука, философия, религия, психология о божественном. Москва : Эксмо, 2019. 368 с.
17. Карсавин Л.П. О началах : (опыт христианской метафизики) / подгот. текста, авт. послесл. А.К. Клементьев. [Paris] : YMCA-PRESS ; Петербург : Scriptorium : Мфра, 1994. 375 с.
18. Карсавин Л.П. Восток, запад и русская идея. Санкт-Петербург : Academia, 1922. 80 с.
19. Карсавин Л.П. Уроки отреченной веры // Евразийский временник. 1925. Кн. 4. С. 82–154.
20. О назначении преподавателем института Л.П. Карсавина // Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 53. Оп. 1. Д. 3733. Л. 74, 75, 89, 95, 96, 97, 100, 101.
21. Александрова-Чукова Л.К. Петроградский богословский институт // Православная энциклопедия. Москва : Православная энциклопедия. 2019. Т. 56. С. 264–272.
22. Бовкало А.А. Новое о Л. Карсавине // Вильнюс. 1994. № 4. С. 145–146.
23. Купайгородская А.П. Объединение научных и высших учебных заведений Петрограда (1917–1922) // Власть и наука, ученые и власть, 1880-е — начало 1920-х годов : материалы Международного научного colloквиума. Санкт-Петербург : Дмитрий Булаин, 2003. С. 185–201.
24. История Ленинградского университета. 1819–1969. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1969. 663 с.
25. Sorokin P.A. A Long Journey: The Autobiography of Pitirim A. Sorokin. New Haven, Connecticut : College and University Press, 1963. 327 p.
26. Карсавин Л.П. Об опасностях и преодолении отвлеченного христианства // Путь. 1927. № 6. С. 32–49.
27. Карсавин Л.П. Проект истинной декларации евразийцев, или им мое [Л. П. К.] философски-политическое, но общепонятное завещание // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2021. № 36. С. 437–510.
28. Колеров М.А. Введение в идейную историю русской эмиграции (1917–1991). Калининград : БФУ им. И. Канта, 2024. 416 с.
29. Письма Н.С. Трубецкого П.Н. Савицкому. 8–10 декабря 1930 // Соболев А.В. О русской философии. Санкт-Петербург : Миръ, 2008. С. 333–343.
30. Гаврюшин Н.К. Переписка А. Веттера с Л. Карсавиным // Символ : журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже. 1994. № 31. С. 97–169.
31. Карсавин Л.П. Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках / подгот. к изд. А.К. Клементьева ; послесл. и коммент. А.К. Клементьева, С.Ю. Клементьевой. Санкт-Петербург : Алетей, 2017. 418 с.
32. Карсавин Л.П. История европейской культуры. Санкт-Петербург : Алетей, 2003. Т. 1 : Римская империя, христианство и варвары. 335 с.
33. Письмо Л.П. Карсавина к И.М. Гревсу от 23.08.1911 г. // Российская историческая мысль : из эпистолярного наследия Л.П. Карсавина, письма И.М. Гревсу (1906–1916). Москва : ИНИОН РАН, 1994. С. 77–81.

34. Ванеев А.А. Вторая новизна // Символ : журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже. 1994. № 32. С. 211–248.
35. Лурье С.В. Опыт переформатирования дисциплины: культурология на основании православной антропологии // Тетради по консерватизму : альманах. Москва, 2021. № 2. С. 105–140.
36. Карсавин Л.П. Философия истории. Санкт-Петербург : Комплект, 1993. 351 с.
37. Гумбольдт В. Идеи к опыту, определяющему границы деятельности государства // Гумбольдт В. Язык и философия культуры / пер. с нем. яз. Москва : Прогресс, 1985. С. 25–141.
38. Кащеев В.И. Вильгельм фон Гумбольдт, «идея университета» и Берлинский университет // Современное научное знание: теория, методология, практика : сборник научных трудов по материалам XI Международной научно-практической конференции. Смоленск : Наукосфера, 2019. С. 9–12.
39. Автобиография Л.П. Карсавина [позднее 1912 г.] // Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук. Ф. 377. Оп. 7. Ед. хр. 1731.
40. Генкель Г.Г. Что такое народный университет? : Его история, задачи и организация. Санкт-Петербург, 1908. 20 с.
41. Грацианов Н.А. Народные университеты в Западной Европе, Северной Америке и в России. Нижний Новгород : Сеятель, 1906. 47 с.
42. Кареев Н.И. Беседы о выработке миросозерцания : Продолжение «Писем к учащейся молодежи о самообразовании», с кратким указателем самообразовательного чтения. Санкт-Петербург : Типография М.М. Стасюлевича, 1895. 179 с.
43. Михайловский Н.К. Борьба за индивидуальность : (Социологический очерк) // Михайловский Н.К. Избранные труды по социологии в двух томах. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. Т. 2. С. 229–267.
44. Михайловский Н.К. Что такое прогресс // Михайловский Н.К. Сочинения. Изд. 4-е. Санкт-Петербург : Типография Н.Н. Клобукова, 1906. Т. 1. С. 17 – 166.
45. Клименко Л.П. Словарь переносных, образных и символических употреблений слов в Псалтири: Ч. 1 : псалмы 1–50 ; Ч. 2 : псалмы 51–100 ; Ч. 3 : псалмы 101–150. Нижний Новгород : Христианская библиотека, 2012. 560 с.
46. Голосеева А.А. Критика позитивизма в работах Н.К. Михайловского // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия Философия. Социология. 2010. № 3 (46). С. 44–58.
47. Козловский В.В. Социологическое наследие Н. Михайловского // Михайловский Н.К. Герои и толпа : Избранные труды по социологии : в 2 т. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. Т. 1. С. I–XXI.
48. Демидова Е.И. Становление и развитие советской высшей школы в 1920–1930 гг. : дис. ... д-ра ист. наук. Саратов, 2007. 404 с.
49. Кривоноженко А.Ф. Петроградский университет в 1917–1922 гг. : дис. ... канд. ист. наук. Санкт-Петербург, 2014. 262 с.
50. Гайда Ф.А. «Православие» в триаде С.С. Уварова // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия II: История. История Русской Православной Церкви. 2021. № 100. С. 32–46.
51. Помелов В.Б. Программно-методическая работа Наркомпроса РСФСР в первые годы советской власти // Вестник Вятского государственного университета: философия, педагогика, психология. 2018. № 4. С. 95–104. DOI: 10.25730/VSU.7606.18.042.
52. Волков В.С. Дискуссии 1920-х годов по проблемам образования и судьбы их участников-педагогов // Интеллигенция и мир. 2011. № 3. С. 34–62.
53. Письмо Л.П. Карсавина П.П. Сувчинскому от 07.10.1925 г. // Архив Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына (ДРЗ). Коллекция В.Е. Аллая. Оп. 1. Ед. хр. 36.

*Иллюстративный материал
предоставлен авторами статьи*

Статья поступила в редакцию 18.11.2024; одобрена после рецензирования 27.02.2025; принята к публикации 11.03.2025.

Karsavin's Principle: Peculiarities of Reading the Cultural and Educational Strategy in the Article “On Pedagogy”

Vladimir I. Sharonov ^{1 a},
Sergey B. Sinetsky ^{2 b}

¹ Western Branch of the Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration,
62 Artilleriyskaya Str., Kaliningrad, 236016, Russia

² Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts,
36 A Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091, Russia

^a ORCID 0000-0002-9708-1446; SPIN 2960-2061;
sharonovvi@gmail.com

^b ORCID 0000-0003-2753-0987; SPIN 4285-0959;
sbs62@mail.ru

Abstract. *The article is an analytical essay that precedes L.P. Karsavin's (1882–1952) work “On Pedagogy”. Despite its mention in bibliographies, it is virtually unknown, as it was published only once in 1926 in a journal with a sporadic circulation. The authors of the preface offer their view on the features that should be taken into account for a better understanding of Lev Karsavin's religious and philosophical thought and reveal the circumstances of his biography that served as a basis for addressing the topics of education. The central motive of the research preface is the relevance of Karsavin's ideas for modernity. Among them, the importance of the value hierarchy of theoretical ideas for the development of Russian culture stands out. Karsavin called it the collective notion of the “unified principle” of educational organisation. It is he who ensures the integrity of Russian culture and its “genuine development”. According to the philosopher's conviction, Orthodox doctrine and Orthodox dogmatics should become such a principle: they have for centuries defined and guided Russian culture, nurtured the spiritual values of Russia's national consciousness and its traditions. On the contrary, the dogmatic errors of the Western churches have led to individualism, a cult of vices, and socio-cultural deformations.*

In the opinion of the authors of the essay, many provisions of this and other works by Karsavin also outline the trajectory of the development of Russian cultural theory, and represent elements of the methodological justification of it as a synthetic (or hybrid) discipline, capable of integrating the potential of theology and philosophy of culture and social sciences, without rejecting the accumulated positive heritage of Soviet and Russian cultural studies schools.

Key words: Karsavin L.P., philosophy of education, integrity of culture, Orthodoxy, Eurasianism, philosophy of culture, religious culture.

Citation: Sharonov V.I., Sinetsky S.B. Karsavin's Principle: Peculiarities of Reading the Cultural and Educational Strategy in the Article “On Pedagogy”, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 116–137. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-116-137.

References

1. Karsavin L.P. On Pedagogy, *Evrasiiskaya khronika* [Eurasian Chronicle]. Praga, 1926, no. 4, pp. 31–47 (in Russ.).
2. Letter of L.P. Karsavin to P.P. Suvchinsky, Dated 10.03.1926, *Arkhiv Doma russkogo zarubezh'ya im. A.I. Solzhenitsyna* [Archive of the A.I. Solzhenitsyn House of Russian Abroad], collection of V.E. Alloy, aids 1, item 42 (in Russ.).
3. Letter of I.L. Karsavina, Dated 26.06.1955. Letters of Irina Lvovna Karsavina, a Daughter of Philosopher Karsavina L.P. (Vilnius, Yavas Village), to A.A. Vaneev, *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga* [Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg], coll. R-1012: [Vaneev Anatoly Anatolievich (1922–1985) — Poet, Religious Philosopher], aids 1, fol. 71, p. 16 verso (in Russ.).
4. E.Ch. Skrzhinskaya to M.V. Yudina. April 22, 1962, *Yudina M.V. Dukh dyshit, gde khochet. Perepiska 1962–1963 gg.* [Yudina M.V. Spirit Breathes Where It Wants. Correspondence 1962–1963]. Moscow, ROSSPEHN Publ., 2010, pp. 139–140 (in Russ.).
5. P.P. Suvchinsky to M.V. Yudina. March 12, 1962, *Yudina M.V. Dukh dyshit, gde khochet. Perepiska 1962–1963 gg.* [Yudina M.V. Spirit Breathes Where It Wants. Correspondence 1962–1963]. Moscow, ROSSPEHN Publ., 2010, pp. 66–71 (in Russ.).
6. Ortega y Gasset J. *The Revolt of the Masses*. Moscow, AST Publ., 2002, pp. 11–208 (in Russ.).
7. Karsavin L.P. Divine and Creaturely Sophia, *Strelets* [Sagittarius]. 1922, no. 3, pp. 68–94 (in Russ.).
8. Žvirgždas [Povilas Butkevičius]. About L.P. Karsavin. Appendix 2, *Morozov N.A. Osobyje lagerya MVD SSSR v Komi ASSR (1948–1954 gody)* [Morozov N.A. Special Camps of the USSR Ministry of Internal Affairs in the Komi ASSR (1948–1954)]. Syktyvkar, 1998, pp. 141–144 (in Russ.).
9. Vaneev A.A. Essay on the Life and Ideas of L.P. Karsavin, *Zvezda* [Star], 1990, no. 12, pp. 138–151 (in Russ.).
10. Polovinkin S.M. *Russkii personalizm* [Russian Personalism]. Moscow, Sinaksis Publ., 2020, 1156 p.
11. Ivanov K.K. A. Vanev Is a Student of L. Karsavin, *Ivanov K.K. Kamni* [Ivanov K.K. Stones]. St. Petersburg, 2016, pp. 26–33 (in Russ.).
12. Perikhoresis, *Logeion. The University of Chicago*. Available at: <https://logeion.uchicago.edu/%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CF%87%CF%8E%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%B9%CF%82> (accessed 15.12.2024).
13. Zizioulas J. *Being as Communion: Studies in Personhood and the Church*. Moscow, Svyato-Filaretovskii Pravoslavno-Khristianskii Institut Publ., 2006, 280 p. (in Russ.).

14. Zizioulas J. *Communion and Otherness: Further Studies in Personhood and the Church*. Moscow, BBI Publ., 2012, 407 p. (in Russ.).
15. Strizhachuk F. Christian Eschatology vs. Utopia: The Theology of Hope by Jurgen Moltmann, *Bogomyslie*, 2020, no. 28, pp. 46–57 (in Russ.).
16. Hart D.B. *The Experience of God: Being, Consciousness, Bliss*. Moscow, Ehksmo Publ., 2019, 368 p. (in Russ.).
17. Karsavin L.P. *O nachalakh: (opyt khristianskoi metafiziki)* [On the Beginnings: (Experience of Christian Metaphysics)]. Paris, YMCA-PRESS Publ., Petersburg, Scriptorium: Mbra Publ., 1994, 375 p.
18. Karsavin L.P. *Vostok, zapad i russkaya ideya* [East, West and Russian Idea]. St. Petersburg, Academia Publ., 1922, 80 p.
19. Karsavin L.P. Uroki otrenchennoi very, *Evraziiskii Vremennik*. 1925, book 4, pp. 82–154 (in Russ.).
20. On the Appointment of L.P. Karsavin as a Professor of the Institute, *Tsentrāl'nyi gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburga* [Central State Historical Archive of St. Petersburg], coll. 53, aids 1, fol. 3733, p. 74, 75, 89, 95, 96, 97, 100, 101 (in Russ.).
21. Aleksandrova-Chukova L.K. Petrograd Theological Institute, *Pravoslavnaia ehntsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, Pravoslavnaia Ehntsiklopediya Publ., 2019, vol. 56, pp. 264–272 (in Russ.).
22. Bovkalo A.A. New About L. Karsavin, *Vilnius*, 1994, no. 4, pp. 145–146 (in Russ.).
23. Kupaigorodskaya A.P. Association of Scientific and Higher Educational Institutions of Petrograd (1917–1922), *Vlast' i nauka, uchenye i vlast', 1880-e — nachalo 1920-kh godov: materialy Mezhdunarodnogo nauchnogo kollokviuma* [Power and Science, Scientists and Power, 1880s — Early 1920s: Proceedings of the International Scientific Colloquium]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003, pp. 185–201 (in Russ.).
24. *Istoriya Leningradskogo universiteta. 1819–1969* [History of Leningrad University. 1819–1969]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta, 1969, 663 p.
25. Sorokin P.A. *A Long Journey: The Autobiography of Pitirim A. Sorokin*. New Haven, Connecticut, College and University Press Publ., 1963, 327 p.
26. Karsavin L.P. On the Dangers and Overcoming of Abstract Christianity, *Put'*, 1927, no. 6, pp. 32–49 (in Russ.).
27. Karsavin L.P. The Draft of the Eurasians Declaration, or My [L.P.K.] Philosophical and Political, but Commonly Understood Testament to Them, *Vestnik Ekaterinburgskoi dukhovnoi seminarii* [Bulletin of the Ekaterinburg Theological Seminary], 2021, no. 36, pp. 437–510 (in Russ.).
28. Kolerov M.A. *Vvedenie v ideinuyu istorii russkoi ehmigratsii (1917 – 1991)* [Introduction to the Ideological History of Russian Emigration (1917–1991)]. Kaliningrad, BFU im. I. Kanta Publ., 2024, 416 p.
29. Letters of N.S. Trubetskoy to P.N. Savitsky. December 8–10, 1930, *Sobolev A.V. O russkoi filosofii* [Sobolev A.V. On Russian Philosophy]. St. Petersburg, Mir Publ., 2008, pp. 333–343 (in Russ.).
30. Gavryushin N.K. Correspondence Between A. Vetter and L. Karsavin, *Simvol: Zhurnal khristianskoi kul'tury pri Slavyanskoi biblioteke v Parizhe* [Symbol: journal of Christian culture at the Slavonic library in Paris], 1994, no. 31, pp. 97–169 (in Russ.).
31. Karsavin L.P. *Osnovy srednevekovoi religioznosti v XII–XIII vekakh* [Foundations of Medieval Religiosity in the 12th–13th Centuries]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2017, 418 p.
32. Karsavin L.P. *Istoriya evropeiskoi kul'tury* [History of European Culture]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2003, vol. 1, 335 p.
33. Letter of L.P. Karsavin to I.M. Grevs, Dated 23.08.1911, *Rossiiskaya istoricheskaya mysl': iz ehpistoľarnogo naslediya L.P. Karsavina, pis'ma I.M. Grevsu (1906–1916)* [Russian Historical Thought: From the Epistolary Heritage of L.P. Karsavin, Letters to I.M. Grevs (1906–1916)]. Moscow, INION RAN Publ., 1994, pp. 77–81 (in Russ.).
34. Vaneev A.A. The Second Recency, *Simvol. Zhurnal khristianskoi kul'tury pri Slavyanskoi biblioteke v Parizhe* [Symbol: journal of Christian culture at the Slavic library in Paris]. 1994, no. 32, pp. 211–248 (in Russ.).
35. Lurie C.V. The Experience of Discipline Reforming: Culturology on the Basis of Orthodox Anthropology, *Tetrad' po konservatizmu: al'manakh* [Notebooks on Conservatism: almanac]. Moscow, 2021, no. 2, pp. 105–140 (in Russ.).
36. Karsavin L.P. *Filosofiia istorii* [Philosophy of History]. St. Petersburg, Komplekt Publ., 1993, 351 p.
37. Humboldt W. The Limits of State Action, *Gumbol'dt V. Yazyk i filosofiia kul'tury* [Humboldt W. Language and Philosophy of Culture]. Moscow, Progress Publ., 1985, pp. 25–141 (in Russ.).
38. Kashcheev V.I. Wilhelm von Humboldt, Idea of the University, the University of Berlin, *Sovremennoe nauchnoe znanie: teoriia, metodologiia, praktika: sbornik nauchnykh trudov po materialam XI Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Modern Scientific Knowledge: Theory, Methodology, Practice: Proceedings of the 11th International Scientific and Practical Conference]. Smolensk, Naukosfera Publ., 2019, pp. 9–12 (in Russ.).
39. Autobiography of L.P. Karsavin, *Rukopisnyi otdel Instituta russkoi literatury (Pushkinskii dom) Rossiiskoi akademii nauk* [Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences], coll. 377, aids 7, item 1731 (in Russ.).
40. Genkel G.G. *Chto takoe narodnyi universitet? Ego istoriia, zadachi i organizatsiia* [What is a People's University? Its History, Tasks and Organization]. St. Petersburg, 1908, 20 p.
41. Gratsianov N.A. *Narodnye universitety v Zapadnoi Evrope, Severnoi Amerike i v Rossii* [People's Universities in Western Europe, North America and Russia]. Nizhny Novgorod, Seyatel' Publ., 1906, 47 p.
42. Kareev N.I. *Besedy o vyrabotke mirosozertsaniia: Prodolzhenie "Pisem k uchashcheisya molodezhi o samoo-*

- brazovanii*”, s kratkim ukazatelem samoobrazovatel’nogo chteniya [Conversations on Developing a Worldview: A Continuation of “Letters to Students on Self-Education”, with a Short Index of Literature for Self-Learning]. St. Petersburg, Tipografiya M.M. Stasyulevicha Publ., 1895, 179 p.
43. Mikhailovsky H.K. Struggle for Individuality: (Sociological Essay), *Mikhailovskii N.K. Izbrannye trudy po sotsiologii v dyukh tomakh* [Mikhailovsky N.K. Selected Works on Sociology in Two Volumes]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 1998, vol. 2, pp. 229–267 (in Russ.).
 44. Mikhailovsky N.K. What Is Progress, *Mikhailovskii N.K. Sochineniya* [Mikhailovsky N.K. Works]. St. Petersburg, Tipografiya N.N. Klobukova Publ., 1906, vol. 1, pp. 17–166 (in Russ.).
 45. Klimenko L.P. *Slovar’ perenosnykh, obraznykh i simvolicheskikh upotreblenii slov v Psaltiri: Ch. 1: psalmy 1–50; Ch. 2: psalmy 51–100; Ch. 3: psalmy 101–150* [Dictionary of Figurative, Picturesque and Symbolic Words in the Psalter: Part 1: Psalms 1–50; Part 2: Psalms 51–100; Part 3: Psalms 101–150]. Nizhny Novgorod, Khristianskaya Biblioteka Publ., 2012, 560 p.
 46. Goloseeva A.A. Criticism of Positivism in the Works of N.K. Mikhaylovsky, *Vestnik Rossiiskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta. Seriya Filosofiya. Sotsiologiya* [RSUH/RGGU Bulletin. Series: Philosophy. Sociology. Art Studies], 2010, no. 3 (46), pp. 44–58 (in Russ.).
 47. Kozlovsky V.V. Sociological Heritage of N. Mikhailovsky, *Mikhailovskii N.K. Geroi i tolpa: Izbrannye trudy po sotsiologii: v 2-kh t.* [Mikhailovsky N.K. Heroes and the Crowd: Selected Works on Sociology: in 2 volumes]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 1998, vol. 1, pp. I–XXI.
 48. Demidova E.I. *Stanovlenie i razvitie sovetskoi vysshei shkoly v 1920–1930 gg.* [Formation and Development of the Soviet Higher School in 1920–1930], Doct. hist. sci. diss. Saratov, 2007, 404 p.
 49. Krivonozhenko A.F. *Petrogradskii universitet v 1917–1922 gg.* [Petrograd University in 1917–1922], Cand. hist. sci. diss. St. Petersburg, 2014, 262 p.
 50. Gaida F.A. “Orthodoxy” In the Triad of S.S. Uvarov, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo humanitarnogo universiteta. Seriya II: Istoriya. Istoriya Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi* [St. Tikhon’s University Review. Series II: History; History of Russian Orthodox Church], 2021, no. 100, pp. 32–46 (in Russ.).
 51. Pomelov V.B. Program and Methodical Work of the People’s Commissariat of the RSFSR in the First Years of Soviet Power, *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta: filosofiya, pedagogika, psikhologiya: nauchnyi zhurnal* [Herald of Vyatka State University: Philosophy, Pedagogy, Psychology], 2018, no. 4, pp. 95–104. DOI: 10.25730/VSU.7606.18.042 (in Russ.).
 52. Volkov V.S. Discussions of the Problems of Education and the Destinies of Their Teachers-Participants in the 1920s, *Intelligentsiya i mir* [Intelligentsia and the World], 2011, no. 3, pp. 34–62 (in Russ.).
 53. Letter of L.P. Karsavin to P.P. Suvchinsky, Dated 07.10.1925, *Arkhiv Doma russkogo zarubezh’ya im. A.I. Solzhenitsyna* [Archive of the A.I. Solzhenitsyn House of Russian Abroad], collection of V.E. Alloy, aids 1, item 36 (in Russ.).

The article was submitted 18.11.2024; approved after reviewing 27.02.2025; accepted for publication 11.03.2025.

УДК [614.39(470+571)]:004
ББК 51.1(2Рос),2с51
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-2-138-148

П.Г. БЫЛЕВСКИЙ

ТЕОРЕТИКО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ЦИФРОВОГО УПРАВЛЕНИЯ СОБСТВЕННЫМ ЗДОРОВЬЕМ

Павел Геннадиевич Былевский,
Московский государственный лингвистический
университет,
Институт информационных наук,
кафедра международной
информационной безопасности,
доцент
Остоженка ул., д. 38, стр. 1, Москва, 119034, Россия

кандидат философских наук, доцент
ORCID 0000-0002-0453-526X; SPIN 2014-8954
pr-911@yandex.ru

Реферат. Статья посвящена теоретико-культурным аспектам снижения рисков и повышения эффективности цифровых платформ управления гражданами собственным здоровьем как элементу развития массовой культуры информационной безопасности. Актуальность темы обусловлена задачами использования потенциала цифровизации для повышения общественного благополучия путем укрепления гражданами здоровья, профилактики преждевременного старения и увеличения трудоспособного долголетия. Объектом исследования являются современные корпоративные и государ-

ственные цифровые платформы, предоставляющие пользователям инструменты управления собственным здоровьем. Предметом исследования является культура безопасного и эффективного пользования гражданами цифровыми сервисами управления собственным здоровьем. Цели исследования – выявление закономерностей и рисков, выработка средств их понижения до приемлемого уровня, изучение факторов повышения эффективности здорового образа жизни, безопасности цифровых платформ управления гражданами своим здоровьем.

Материалами послужили научные публикации последних лет (2021–2024 гг.), исследования и разработки цифровых платформ, массовых сервисов управления собственным здоровьем, размещенные в российских (входящих в RSCI, ядро РИНЦ, перечень ВАК категорий K1 и K2) и международных (Scopus) изданиях. Применены диалектико-материалистическая гносеология, методы структурно-функционального и эволюционистского анализа.

Научная новизна статьи заключается в теоретико-культурном анализе информационной безопасности цифровых платформ, предоставляющих массовые сервисы управления собственным здоровьем. Определено его значение в ведении здорового образа жизни, выражающееся в достижении в установлен-

ные сроки сформулированных измеряемых результатов. Сделан вывод: в настоящее время в условиях цифровой трансформации повышение массовой культуры граждан в области информационной безопасности, защита и развитие традиционных ценностей и идентичности соотносятся с актуальной государственной социальной политикой. Задачи повышения общественного благополучия включают укрепление гражданами своего здоровья при помощи цифровых инструментов. Результатами исследования являются рекомендации по безопасному использованию цифровых сервисов управления здоровьем гражданами для обеспечения собственного благополучия, а также в качестве средства повышения эффективности государственной социальной политики.

Ключевые слова: цифровое здравоохранение, mHealth, культура информационной безопасности, управление здоровьем, социально-культурная субъектность, общественное благополучие, качество жизни, повышение коэффициента трудоспособности, трудоспособное долголетие, государственная социальная политика.

Для цитирования: Былевский П.Г. Теоретико-культурные аспекты цифрового управления собственным здоровьем // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 138–148. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-138-148.

При поддержке. Публикация подготовлена в рамках выполнения государственного задания Министерства науки и высшего образования Российской Федерации «Фундаментальные исследования в области теоретических основ современной социальности (социальная физика 5.0), включая совершенствование математического аппарата реализации когнитивных механизмов и моделирования социальных процессов» (FSZZ-2024-0010), № 1024062800006-5-2.2.3;1.2.1;5.4.1;1.7.1.

Высокотехнологичные инструменты с использованием компьютерно-сетевых технологий, включая цифровые, способны существенно улучшить массовую культуру выработки и усиления потребности в здоровом образе жизни, умений его формировать и вести, восстанавливать и расширять резервные возможности своего организма. Цифровая трансформация здравоохранения¹ необходима для выполнения нацио-

нального проекта «Здравоохранение»². Цифровые сервисы индивидуального управления здоровьем быстро расширяют пользовательскую аудиторию, а также являются одним из важных направлений корпоративных и государственных разработок, способствующих усилению и улучшению социальной политики [1]. Эффективное управление гражданами собственным здоровьем используется для успешного решения задач повышения качества жизни, частично или полностью не выполнимых с помощью медицинского вмешательства: профилактики и лечения неинфекционных хронических заболеваний, увеличения коэффициента трудоспособности, существенного продления здорового трудового долголетия.

Вместе с тем управлению собственным здоровьем с использованием цифровых инструментов сопутствуют специфические риски информационной безопасности и барьеры для повышения эффективности. Они носят не столько организационно-технический, сколько социально-культурный характер. Цифровизация должна способствовать не упрощению личности и общества, а возрастанию самоорганизации, наполнению жизни людей богатым творческим содержанием [2], новыми смыслами и ценностями, проявляющими глубинные связи естественно-научной, технической и гуманитарной культуры [3]. Поэтому в управлении собственным здоровьем пользователь цифровых инструментов должен не столько являться объектом, сколько играть активную и возрастающую субъектную роль.

Преодоление тренда тотального технанизма, связанного с преувеличенными оценками перспектив развития искусственного интеллекта, позволит избежать осуществления пессимистических сценариев эволюции человека [4]. Решающими факторами успеха или неудачи являются собственные усилия личности, а также состояние и динамика личных качеств: сознательности, убежденности, целеустремленности, вовлечения, приверженности, упорства, трудолюбия, силы характера, многоуровневой системы ценностей и потребностей. Гуманитарные риски информационной безопасности и барьеры в повышении эффективности применения цифровых инструментов индивидуального управления здоровьем адекватно могут быть выявлены профильным теоретико-культурным анализом. Материалами служат научные публикации результатов зарубежных и российских перспективных исследований и разработок последних лет.

¹ Цифровая трансформация в сфере здравоохранения // Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации. URL: <https://digital.gov.ru/ru/activity/directions/822/>.

² Национальные проекты «Здравоохранение» и «Демография» // Министерство здравоохранения Российской Федерации. URL: <https://minzdrav.gov.ru/poleznye-resursy/natsproektzdravooхранenie>.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ЦИФРОВИЗАЦИИ ЗДРАВООХРАНЕНИЯ

Социально-культурные риски цифровизации во многом обусловлены исторически сложившимися проблемами государственного регулирования компьютерно-телекоммуникационных технологий в условиях трансграничности интернет-коммуникаций и проявлений корпоративного эгоизма владельцев платформ и сервисов. Цифровые инструменты, с одной стороны, являются результатом развития компьютерно-сетевых технологий, с другой — представляют их качественно новый этап. Специфика цифровой трансформации, не всегда фиксируемая исследователями, создает неведомые прежде преимущества, также социально-культурные, но вместе с тем и соответствующие новые барьеры и риски для безопасности, в том числе в области разработки и применения цифровых инструментов управления собственным здоровьем.

Сущностными специфическими технологиями цифровизации можно считать повсеместное распространение с 2010-х гг. беспроводного широкополосного доступа в Интернет, нарастающее разнообразие мобильных компьютеризованных устройств (промышленного и бытового интернета вещей, стационарных и носимых). На этой основе были сформированы массовые публичные интерактивные интернет-сервисы Web 3.0 — инструменты непосредственного общения в реальном времени с помощью текстов, изображений и звуков, а также для создания, публикации, обсуждения и распространения мультимедийных сообщений (социальные сети, групповое общение, ведение каналов в мессенджерах и др.).

Практически все граждане стали активными субъектами цифровизации, сознательными пользователями интернет-сервисов при помощи мобильных устройств, оборудованных сенсорными экранами, микрофонами, видеокамерами, а также датчиками местоположения и др. Но пользователи также оказались круглосуточными объектами в цифровой среде: пассивно, без их согласия и даже ведома, просто в силу нахождения в зоне чувствительности разнообразных датчиков интернета вещей, носимых и стационарных сетевых компьютеризованных устройств [5].

Цифровизация открыла возможность их применения в непрерывном режиме реального времени, распространения и развития новых технологий искусственного интеллекта. Во-первых, в автоматизации генерации и анализа больших данных (техни-

ческих, пользовательских и о людях) — потоковых, постоянно обновляемых. Во-вторых, в автоматизации настроек обратного управления устройствами, пользователями (в том числе манипулирующего — в виде рекомендательных сервисов).

В социально-культурном плане технические средства цифровизации посредством интернет-коммуникаций позволили централизовать и автоматизировать общение граждан, зачастую с обезличиванием, созданием иллюзии общения с техникой. Прямые и опосредованные взаимодействия с помощью компьютерно-сетевых технологий превратились в одну из первоочередных потребностей, вошли в перечень ценностей высокого ранга, стали одним из важнейших факторов влияния на личную жизнь каждого человека.

В здравоохранении возможности цифровизации, использование мобильных технологий (mHealth) представляются более обширными для индивидуального управления здоровьем, чем для медицинского обслуживания. Основаниями для подобного утверждения служат существенные отличия мобильных компьютерных и компьютеризованных устройств (смартфонов, планшетов и др.), стационарного бытового интернета вещей от персональных настольных компьютеров. Поэтому открываются более широкие возможности использования для управления своим здоровьем собственно цифровых инструментов: мобильных технологий, интернета вещей, автоматизации как анализа больших данных, так и управления настройками и функциями компьютеризованных устройств.

Цифровизация медицины пока ограничивается электронными базами медицинских данных и экспертными системами поддержки принятия решений на основе автоматизированного анализа электронных документов с данными историй болезни, анализов и других показателей пациентов, полученных преимущественно в ходе клинических обследований при личном посещении пациентом медицинских организаций³. Данные, собранные в условиях, близких к лабораторным, фрагментарны и ограничены промежутками времени проведения обследований, их обработка носит отложенный характер. Некоторым исключением являются результаты, получаемые при помощи отдельных носимых устройств, например прибора для суточного мониторингирования электрокардиограммы по Холтеру, или в специализированных условиях исследований, например в спортивной или космической медицине.

³ Федеральный проект «Создание единого цифрового контура в здравоохранении на основе единой государственной информационной системы в сфере здравоохранения (ЕГИСЗ)» // Министерство здравоохранения Российской Федерации. URL: <https://minzdrav.gov.ru/poleznye-resursy/natsproektzdravooohranenie/tsifra>.

ОТЛИЧИЯ МЕДИЦИНСКИХ ДОКУМЕНТОВ ОТ БОЛЬШИХ ДАННЫХ О ЗДОРОВЬЕ

Учитывая указанные ограничения, существующие медицинские рекомендательные компьютерные экспертные системы для поддержки принятия решений следует причислять в большей степени к электронному документообороту, чем к цифровому. К цифровому документообороту как таковому можно относить потоковые большие данные о здоровье (включая медицинские, о заболеваниях и патологиях), генерируемые датчиками постоянно и круглосуточно, к тому же в условиях реальной жизни пациентов, в быту и на работе.

Следует отметить специфику, важные методологические отличия цифровых инструментов, цифрового документа и цифрового документооборота от электронных инструментов, документа и документооборота. Конечно, современные компьютерно-телекоммуникационные решения действуют преимущественно на основе цифрового двоичного кода, но понятие цифровой трансформации содержит качественно новое, более богатое содержание. Электронный документ преимущественно статичен, его изменения при обработке носят дискретный, пошаговый характер со значительными паузами. Цифровой документ динамичен и носит потоковый характер, изменяется одновременно с переменами в представляемых объектах и процессах. Также он интерактивен: предоставляет и реализует возможности непосредственного взаимодействия разных субъектов в режиме реального времени.

Большие данные о здоровье человека генерируются датчиками бытовых мобильных устройств от полнофункциональных (смартфонов и планшетов) до специализированных (фитнес-браслеты и тому подобные гаджеты). К достоинствам относятся простота, широкая доступность, возможность непрерывного постоянного мониторинга в режиме реального времени динамики различных параметров организма [6]. Недостатком устройств, вызванным их сравнительно облегченной простотой, является более низкая точность определения параметров организма в сравнении с профессиональным стационарным медицинским оборудованием. Тем не менее сгенерированные ими данные могут служить «цифровыми артефактами» не только для исследований, но и для юридически значимых заключений судебной экспертизы [7].

Пониженная точность бытовых мобильных устройств особенно не препятствует вычислению усредненных показателей, автоматизированной ста-

тистики больших данных о здоровье десятков миллионов пользователей таких цифровых сервисов, собираемых и анализируемых в режиме реального времени непрерывно на протяжении месяцев и лет, структурируемых по различным возрастным, региональным и тому подобным группам и параметрам. Риски неправильного истолкования пользователями автоматизированных усредненных выводов, основанных на недостаточно точных исходных данных, снижаются предупреждениями (дисclaimerами) провайдеров рекомендательных сервисов. Усредненная персональная статистика не является основанием для самостоятельной постановки медицинского диагноза, который могут сделать только специалисты-медики.

Современные датчики персональных мобильных устройств позволяют автоматически генерировать разнообразные динамические данные о здоровье: количество пройденных шагов, режим питания, сна и бодрствования, время и характер физической активности и неподвижности, частоту пульса, насыщенность крови кислородом, кровяное давление, содержание сахара в крови, электрокардиограмму и др. Массовые цифровые сервисы ведения здорового образа жизни на основе больших данных о здоровье пользователей автоматически формируют не только общую, но и специализированную статистику, в том числе персональную.

Результаты автоматизированного сбора общей и персональной статистики доступны пользователю в интерфейсах мобильных приложений (иногда и через веб-сайты, в расширенном функционале). Риски подмены реальной жизни гипнотическим суррогатом компьютерной виртуальности [8] в наименьшей степени сопутствуют сервисам поддержки здорового образа жизни, управления собственным здоровьем, непосредственно сопряженным с развитием собственной телесности. На основании индивидуальных отклонений от среднестатистических показателей здоровья для групп, к которым относится пользователь, автоматически формируются персональные рекомендации для коррекции поведения и привычек, нормализации «нездоровых» параметров образа жизни и улучшения укрепляющих здоровье, в том числе целевым образом. Главным и существенным преимуществом использования цифровых инструментов для укрепления общественного здоровья⁴ является возможность потенциального охвата всего населения, включение его в повседневную жизнь и тесная взаимосвязь с повышением личностной субъектности, укреплением характера и самодисциплины.

⁴ Федеральный проект «Укрепление общественного здоровья» // Министерство здравоохранения Российской Федерации. URL: <https://minzdrav.gov.ru/poleznye-resursy/natsproektzdravoohraneniye/zozh>.

ПРЕИМУЩЕСТВА МОБИЛЬНОГО ЗДРАВООХРАНЕНИЯ ДЛЯ УПРАВЛЕНИЯ ЗДОРОВЫМ ОБРАЗОМ ЖИЗНИ

Существенные различия данных, получаемых посредством, с одной стороны, профессионального медицинского оборудования, а с другой — датчиков бытовых мобильных компьютеризированных устройств, предполагают большое несходство уровней цифровизации и функционального прикладного использования. «Профессиональные» медицинские данные собираются не со всех людей и не все время, а с пациентов — людей с пониженным здоровьем, к тому же чаще тогда, когда они болеют, в том числе находясь в медицинских стационарах. Исключением могут служить лишь результаты профилактических обследований и массовой диспансеризации работников с вредными условиями труда. «Данные образа жизни» относятся к смежному с медициной, но существенно отличающемуся предмету — не к болезням, а к состоянию здоровья. «Бытовые данные о здоровье» собираются в основном у здоровых людей, причем постоянно, в то время, когда они не болеют, в повседневной обстановке в период работы и отдыха.

Медицинские данные получают эпизодически, в основном в особых стационарных «лабораторных» условиях медицинских организаций, на точном профессиональном оборудовании, которые затем сохраняются и обрабатываются как электронные документы. В силу таких организационно-технических особенностей цифровые инструменты, разнообразие мобильных устройств, источников потоковых больших данных для автоматизации аналитики и управления настройками, могут внедряться лишь фрагментарно.

Данные медицинских обследований, осмотров и анализов в большей степени относятся к преодолению экстренных, неотложных ситуаций, вызванных травматическими событиями и резкими обострениями хронических неинфекционных заболеваний. Преодоление подобной экстренной ситуации совершается локальным, ограниченным во времени и пространстве терапевтическим воздействием активного субъекта — профессионала-медика на пассивный объект — пациента. Главными техническими средствами такого воздействия являются предметы — медицинское оборудование, фармацевтические препараты, а также особые клинические условия. Медицинские терапевтические воздействия локализованы, однако приводят к бы-

стрым очевидным результатам (к сожалению, не всегда положительным).

Перечисленные особенности и различия двух видов данных, медицинских и о здоровье, должны учитываться как в разделении сфер применения, так и в установлении оптимальных сочетаний, с одной стороны, медицинской терапии травматических ситуаций и обострения хронических заболеваний, а с другой — профилактики, восстановления и укрепления общественного и личного здоровья. «Мобильное здравоохранение» (mHealth) — полноценное использование цифровых технологий — наиболее применимо в профилактической медицине [9] и реабилитационной (восстановление и укрепление здоровья после преодоления неотложных ситуаций), а также в бытовом массовом повседневном управлении собственным здоровьем [10].

Описанные особенности цифрового здравоохранения определяют их эффективность в таком направлении, как массовое «бытовое», «любительское» управление здоровым образом жизни и собственным здоровьем (диагностика, восстановление, укрепление). Главным субъектом и в то же время собственной «мишенью» для управления здоровьем выступает личность, правильные и долговременные усилия которой приводят к положительным результатам. Цифровые сервисы способны служить современным техническим средством повседневного массового саморазвития личности, в том числе для управления своим здоровьем. В области здравоохранения без массовой личной активности граждан с использованием профильных цифровых сервисов трудно представить успешную реализацию государственной социальной политики, национальных проектов и федеральных целевых программ [11], корпоративной охраны здоровья сотрудников, в том числе на рабочих местах [12].

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ РИСКИ ЦИФРОВИЗАЦИИ ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ

Выявить и описать социально-культурные преимущества применения цифровых инструментов для бытового укрепления здоровья по сравнению с профессиональным медицинским терапевтическим воздействием может помочь отечественная философская методология культуры развития личности, в том числе преодоления тяжелой инвалидности (разрабатывавшаяся, в частности, Э.В. Ильенковым [13]). Деятельность по восстановлению и укреплению здоровья носит преимущественно активно-личностный характер, усиливающий субъектность, в отличие от пассивного восприятия внешнего

инструментального или лекарственного воздействия медика (возможного с фармацевтическим обезболиванием и под общим наркозом).

Укрепление здоровья, организация и ведение здорового образа жизни неотделимы от собственной телесности, сознания и самосознания, ощущений и самоощущений, умственных и эмоциональных усилий. Эту деятельность относят к саморегулированию, важнейшим индикатором которого является самочувствие, а необходимыми факторами — предрасположенность к усилиям, ведущим к улучшению здоровья [14], вовлеченность [15] и высокая мотивация, распространяющаяся на физическую активность [16]. Для повышения мотивации может использоваться геймификация (применение игрового формата) — автоматизированное представление статистики улучшения индивидуальных показателей за разные периоды времени и в функционале коллективных соревнований цифровых сервисов управления собственным здоровьем [17].

Дистанционные интернет-сервисы, скачкообразно распространившиеся в 2020 г., частично компенсировали жесткие карантинные меры во время пандемии COVID-19, а в наши дни могут помочь возместить серьезный ущерб здоровью граждан, нанесенный принудительной «самоизоляцией» по месту проживания [18]. Поддержка и восстановление психического здоровья граждан посредством традиционных культурных образов и ритуалов, исторически зарекомендовавших себя в условиях эпидемий [19], могут осуществляться с помощью современных высоких технологий. Правильное развитие и массовое использование цифровых инструментов управления здоровьем способны нейтрализовать длительные негативные последствия существовавшего тогда ограничения передвижений и физической активности, психологического подавления и минимизации непосредственного общения [20].

Развитие и распространение массовой культуры восстановления и укрепления своего здоровья являются многообещающим резервом повышения качества жизни и коэффициента трудоспособности за счет снижения потерь от временной нетрудоспособности из-за заболеваний, сокращения инвалидности и заметного продления трудового долголетия [21]. Личность может в любое время где угодно эффективно использовать цифровые инструменты, включая умственно-эмоциональные тренинги для профилактики деменции [22], усиления потребности и увеличения упорства в обучении новым профессиям, преодоления инвалидности и возвращения к трудовой деятельности [23].

В настоящее время социальная необходимость создания и продвижения бытовых массовых цифровых сервисов управления собственным здоровьем осознается отечественными исследователями

и разработчиками [24], которые формируют соответствующие бизнес-идеи [25], запускают стартапы [26], доводят дело до практического внедрения, что особенно важно — в рамках государственных федеральных программ и национальных проектов [27]. Однако непрофессиональные цифровые сервисы массового повседневного управления собственным здоровьем (часто позиционируемого как «здоровый образ жизни» без ориентировки на результаты) — лишь организационно-технический инструмент, который не работает сам по себе, а выступает средством формирования, развития и массового распространения соответствующей общегражданской культуры [28]. Социально-культурные риски обусловлены решающим значением субъектности пользователя: доверием, знанием о наличии и функционале цифровых сервисов [29], вовлеченностью и приверженностью к их использованию. Многие современные исследователи признают одним из главных препятствий развития мобильного здравоохранения (mHealth) недостаточное участие пользователей [30], изучают факторы и разрабатывают стратегии их привлечения [31].

Отечественные исследователи определяют одним из главных рисков невысокое качество публичных интернет-сайтов об управлении собственным здоровьем, содержащих недостоверные и противоречащие друг другу сведения, зачастую «мусорного» уровня [32]. Подобные недостоверные источники без ссылок используются разработчиками большинства профильных мобильных приложений [33]. Похожего рода недоработки, вызванные доминированием внимания к техническим аспектам в ущерб социальным и смысловым, приводят к генерации ошибочных ответов чат-ботами [34]. Завышенные обещания сопровождают предложения услуги составления «цифровых генетических паспортов», снижающих личную ответственность за свое здоровье [35].

ВЫВОДЫ

Проведенный теоретико-культурный анализ цифровых платформ, предоставляющих массовые сервисы управления собственным здоровьем, показывает, что их использование является гуманитарным аспектом общегражданской культуры информационной безопасности, так же как и защита и развитие традиционных ценностей и социально-культурной идентичности. Массовое бытовое управление собственным здоровьем соотносится с социальной политикой государства в сфере повышения общественного благополучия и качества жизни, увеличения трудовых ресурсов путем снижения потерь от заболеваний, увеличения активности и значительного продления здорового трудоспособного долголетия.

Постулирование высокой, решающей роли собственной субъектности в управлении здоровьем в сравнении с медицинским вмешательством в лечение болезней подводит к итоговому выводу о том, что массовое пользование с высокой вовлеченностью необходимо как для успешного развития самих цифровых сервисов, так и для достижения положительных результатов в улучшении благополучия и здоровья граждан. Определено отличие управления здоровьем от здорового образа жизни, выражающееся в достижении в установленные сроки сформулированных измеряемых результатов.

Выявлены особенности и существенные различия, с одной стороны, медицинских профессиональных высоких технологий и данных о заболеваниях пациентов и, с другой стороны, цифровых мобильных инструментов и больших данных о повседневном состоянии организма здоровых людей. Сделан вывод об ограничениях использования цифровых технологий в профессиональной стационарной медицине и, наоборот, о преимуществах платформ mHealth в управлении собственным здоровьем для повышения качества жизни, психофизического самочувствия и работоспособности.

Также сделано заключение о том, что благодаря достигнутому уровню государственного регулирования и корпоративного обеспечения информационной безопасности пользовательские риски цифровых сервисов управления здоровьем носят не столько организационно-технический (несанкционированный доступ, утечка данных и т. п.), сколько гуманитарный, социально-культурный характер (низкое качество источников, недостаточная вовлеченность пользователей и др.). Для минимизации перечисленных социально-культурных рисков рекомендуется формирование и долговременное интенсивное продвижение массовой общегражданской культуры управления здоровьем с помощью цифровых сервисов (включая аспекты безопасности) в прессе, социальной рекламе, в образовании разных уровней и деятельности социальных некоммерческих организаций.

Список источников

1. Гонтмахер Е.Ш., Былевский П.Г., Щербаков А.Ю. Цифровой облик социального государства // Вестник современных цифровых технологий. 2023. № 16. С. 15–23.
2. Малинецкий Г.Г. Культура, гуманитарное знание и теория самоорганизации // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 340–351. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-340-351.
3. Вольнов И.Н., Малинецкий Г.Г. Развитие культуры и императивы новой реальности // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 5. С. 452–465. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-5-452-465.
4. Хангельдиева И.Г. Гуманистика в цифровую эпоху: новый ренессанс? // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 6. С. 564–573. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-564-573.
5. Былевский П.Г. Социально-культурные риски «больших пользовательских данных» российских граждан // Человек и культура. 2023. № 4. С. 76–86. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.4.43896.
6. Hu J., He W., Zhang J., Song J. Examining the impacts of fitness app features on user well-being // Information & Management. 2023. Vol. 60, Iss. 5. 103796. DOI: 10.1016/j.im.2023.103796.
7. Domingues P., Francisco J., Frade M. Post-mortem digital forensics analysis of the Zepp Life android application // Forensic Science International Digital Investigation. 2023. Vol. 45. Art. 301555. DOI: 10.1016/j.fsidi.2023.301555.
8. Ярославцева Е.И. Цифровые сети и суггестия в ткани виртуальных коммуникаций // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 6. С. 586–595. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-586-595.
9. Карпов О.Э., Храмов А.Е. Прогностическая медицина // Врач и информационные технологии. 2021. № 3. С. 20–37. DOI: 10.25881/18110193_2021_3_20.
10. Maddula R., MacLeod J., Painter S. [et al.]. Connected Health Innovation Research Program (C.H.I.R.P.): A bridge for digital health and wellness in cardiology and oncology // American Heart Journal Plus : Cardiology Research and Practice. 2022. Vol. 20. Art. 100192. DOI: 10.1016/j.ahjo.2022.100192.
11. Алмазов А.А., Кузнецов П.П., Асадов А.Е. [и др.]. Социальные основы внедрения культуры сохранения здоровья и потенциальные механизмы трансформации устойчивых общественных норм // Врач. 2021. Т. 32, № 6. С. 30–34. DOI: 10.29296/25877305-2021-06-06.
12. Анциферова А.А., Концевая А.В., Иванова Е.С. [и др.]. Цифровые технологии в корпоративных программах укрепления здоровья: международный и отечественный опыт // Профилактическая медицина. 2023. Т. 26, № 11. С. 116–121. DOI: 10.17116/profmed202326111116.
13. Ильенков Э.В. Становление личности: к итогам научного эксперимента // Диалектика идеального: собрание сочинений: в 10 т. Москва: Канон+: РООИ «Реабилитация», 2021. Т. 5. С. 201–220.
14. Решетникова Ю.С., Шарапова О.В., Каткова А.Л. [и др.]. Профиль пациента, готового к использованию цифровых технологий и методов искусственного интеллекта при получении медицинской помощи // Здравоохранение Российской Федерации. 2022. Т. 66, № 1. С. 20–26. DOI: 10.47470/0044-197X-2022-66-1-20-26.
15. Kowalski L., Finnes A., Koch S. [et al.]. User engagement with organizational mHealth stress management intervention: A mixed methods study // Internet Interventions. 2024. Vol. 35 (4). Art. 100704. DOI: 10.1016/j.invent.2023.100704.
16. Milne-Ives M., Homer S., Andrade J. [et al.]. The con-

- ceptualisation and measurement of engagement in digital health // *Internet Interventions*. 2024. Vol. 36. Art. 100735. DOI: 10.1016/j.invent.2024.100735.
17. Gabarron E., Rivera-Romero O., Ropero J. [et al.]. Designing personalised mHealth solutions: An overview // *Journal of Biomedical Informatics*. 2023. Vol. 146. Art. 104500. DOI: 10.1016/j.jbi.2023.104500.
18. Завьялов А.Е. Цифровые технологии как фактор формирования здорового образа жизни // *Социально-гуманитарные знания*. 2023. № 10. С. 30–33.
19. Штейнер Е.С. Боги и демоны болезней: традиционные японские представления об эпидемиях и борьбе с ними // *Обсерватория культуры*. 2021. Т. 18, № 6. С. 596–611. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-596-611.
20. Барз А.О. Здоровьесохранные практики россиян при постковидном синдроме // *Здоровье населения и среда обитания* — ЗНиСО. 2023. Т. 31, № 10. С. 28–35. DOI: 10.35627/2219-5238/2023-31-10-28-35.
21. Xu Sh.S., Leung K., Wong Th.W.L. [et al.]. Physical activity and health-related fitness among Chinese older women: A test of self-determination theory // *Asian Journal of Sport and Exercise Psychology*. 2023. Vol. 3, Iss. 2. P. 107–113. DOI: 10.1016/j.ajsep.2023.08.001.
22. Funghi G., Meli C., Cavagna A. [et al.]. The Social and Cognitive Online Training (SCOT) project: A digital randomized controlled trial to promote socio-cognitive well-being in older adults // *Archives of Gerontology and Geriatrics*. 2024. Vol. 122. Art. 105405. DOI: 10.1016/j.archger.2024.105405.
23. Brinsley J., Singh B., Maher C.A. A Digital Lifestyle Program for Psychological Distress, Wellbeing and Return-to-Work: A Proof-of-Concept Study // *Archives of Physical Medicine and Rehabilitation*. 2023. Vol. 104, Iss. 11. P. 1903–1912. DOI: 10.1016/j.apmr.2023.04.023.
24. Селиванова С.Р., Стеценко Н.В. Цифровая трансформация коммуникационных процессов сферы физической культуры и спорта // *Физическое воспитание и спортивная тренировка*. 2023. № 3 (45). С. 193–200.
25. Астафьева О.В., Никитина М.С. Анализ мобильных приложений для жителей мегаполиса, ведущих активный образ жизни // *Экономические науки*. 2022. № 210. С. 71–75. DOI: 10.14451/1.210.71.
26. Ткач Р.С., Ткач Е.Н., Звягина Г.В. Разработка стартапа «Sportlife» для активизации вовлечения взрослого населения в занятия физической культурой и массовым спортом // *Миссия конфессий*. 2022. Т. 11, № 5 (62). С. 92–99.
27. Крутько В.Н., Дёминов М.М., Брико Н.И. [и др.]. Проблемы управления здоровьем и качеством жизни: интеллектуальная цифровая платформа «Health Heuristics» // *Национальное здравоохранение*. 2021. Т. 2, № 2. С. 55–63. DOI: 10.47093/2713-069X.2021.2.2.55-63.
28. Мишон Е.В., Канапухин А.А. Промежуточные итоги цифровизации системы здравоохранения: направления развития и основные угрозы // *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Экономика и управление*. 2022. № 3. С. 100–112. DOI: 10.17308/econ.2022.3/9987.
29. Попова Н.М., Шабардин А.М., Иванова М.А. Оценка информированности населения по вопросам профилактики сердечно-сосудистых заболеваний // *Современные проблемы здравоохранения и медицинской статистики*. 2021. № 3. С. 432–443. DOI: 10.24412/2312-2935-2021-3-432-443.
30. Lopez-Alcalde J., Wieland L.S., Barth J. [et al.]. Methodological challenges in systematic reviews of mHealth interventions: Survey and consensus-based recommendations // *International Journal of Medical Informatics*. 2024. Vol. 184, № 4. Art. 105345. DOI: 10.1016/j.ijmed-inf.2024.105345.
31. Thornton L., Brown H.M., Osman B. [et al.]. Factors associated with adolescents engagement with a Healthy Lifestyles app // *Procedia Computer Science*. 2022. Vol. 206. P. 56–67. DOI: 10.1016/j.procs.2022.09.085.
32. Крутько В.Н., Донцов В.И., Дёминов М.М. Интернет-система автоматизированного управления персональным здоровьем, трудоспособностью и качеством жизни // *Информационные технологии и вычислительные системы*. 2023. № 2. С. 38–47. DOI: 10.14357/20718632230204.
33. Faria de B.S.F., Carvalho C., Triches M.I. [et al.]. Mobile health technologies for workers' health and wellbeing: A systematic search of mHealth applications in Brazil // *Journal of Bodywork and Movement Therapies*. 2024. Vol. 38. P. 54–59. DOI: 10.1016/j.jbmt.2024.01.023.
34. Аксенова Е.И., Медведева Е.И., Крошилин С.В. Чат-боты — современная реальность консультирования в медицине // *Здравоохранение Российской Федерации*. 2023. Т. 67, № 5. С. 403–410. DOI: 10.47470/0044-197X-2023-67-5-403-410.
35. Esmonde K., Roth S., Walker A. A social and ethical framework for providing health information obtained from combining genetics and fitness tracking data // *Technology in Society*. 2023. Vol. 74, № 5. Art. 102297. DOI: 10.1016/j.techsoc.2023.102297.

Статья поступила в редакцию 18.05.2024; одобрена после рецензирования 3.12.2024; принята к публикации 11.03.2025.

Theoretical and Cultural Aspects of Digital Personal Health Management

Pavel G. Bylevskiy

Moscow State Linguistic University, 38/1 Ostozhenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID 0000-0002-0453-526X; SPIN 2014-8954;
pr-911@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the theoretical and cultural aspects of risk reduction and increasing the effectiveness of digital platforms for citizens to manage their own health as an element of the development of mass culture of information security. The relevance of the topic is conditioned by the tasks of using the potential of digitalization to improve public well-being by promoting citizens' health, preventing premature ageing and increasing longevity. The object of the study is modern corporate and public digital platforms that provide users with services to manage personal health. The subject of the study is the culture of safe and effective use of digital health management services by citizens. The objectives of the study are to identify patterns and risks, to develop means to reduce them to an acceptable level, to study the factors of increasing the effectiveness of healthy lifestyles, safety of digital platforms for citizens to manage their health.*

The materials were scientific publications of recent years (2021–2024), research and development of digital platforms, mass services for managing personal health, published in Russian (included in RSCI, RSCI core, the list of HAC categories K1 and K2) and international (Scopus) publications. Dialectical-materialist epistemology, methods of structural-functional and evolutionist analysis were applied.

The scientific novelty of the article lies in the theoretical and cultural analysis of information security of digital platforms that provide mass services for managing personal health. The significance of health management in leading a healthy lifestyle, expressed in the achievement of formulated measurable results within a set time frame, is defined. The conclusion is made: at present, in the conditions of digital transformation, the increase of mass culture of information security of citizens, protection and development of traditional values and identity correlate with the actual state social policy. The tasks of increasing public well-being include the strengthening of citizens' health with the help of digital tools. The results of the study are recommendations for the safe use of digital health management services by citizens to ensure their own well-being and as a means of increasing the effectiveness of state social policy.

Key words: digital health care, mHealth, information security culture, health management, socio-cultural subjectivity, social well-being, quality of life, increas-

ing the working capacity coefficient, working longevity, state social policy.

Citation: Bylevskiy P.G. Theoretical and Cultural Aspects of Digital Personal Health Management, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 138–148. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-138-148.

Acknowledgements. The publication was prepared within the framework of the state assignment of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation “Fundamental Research in the Field of Theoretical Foundations of Modern Sociality (Social Physics 5.0), Including Improvement of the Mathematical Apparatus for Implementing Cognitive Mechanisms and Modelling Social Processes” (FSZZ-2024-0010), No. 1024062800006-5-2.2.3;1.2.1;5.4.1;1.7.1.

References

1. Gontmakher E.Sh., Bylevsky P.G., Shcherbakov A.Yu. Digital Image of the Social State, *Vestnik sovremennykh tsifrovyykh tekhnologii* [Journal of Modern Digital Technologies], 2023, no. 16, pp. 15–23 (in Russ.).
2. Malinetsky G.G. Culture, Humanitarian Knowledge and Self-Organization Theory, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 4, pp. 340–351. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-340-351 (in Russ.).
3. Volnov I.N., Malinetsky G.G. Cultural Development and the Imperatives of a New Reality, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2023, vol. 20, no. 5, pp. 452–465. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-5-452-465 (in Russ.).
4. Khangeldieva I.G. Humanistics in the Digital Age: A New Renaissance? *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 6, pp. 564–573. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-564-573 (in Russ.).
5. Bylevsky P.G. Socio-Cultural Risks of “Big User Data” of Russian Citizens, *Chelovek i kul'tura* [Man and Culture], 2023, no. 4, pp. 76–86. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.4.43896 (in Russ.).
6. Hu J., He W., Zhang J., Song J. Examining the Impacts of Fitness App Features on User Well-Being, *Information & Management*, 2023, vol. 60, issue. 5, 103796. DOI: 10.1016/j.im.2023.103796.
7. Domingues P., Francisco J., Frade M. Post-Mortem Digital Forensics Analysis of the Zepp Life Android Application, *Forensic Science International Digital Investigation*, 2023, vol. 45, art. 301555. DOI: 10.1016/j.fsidi.2023.301555.
8. Yaroslavtseva E.I. Digital Networks and Suggestions in the Fabric of Virtual Communications, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 6, pp. 586–595. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-586-595 (in Russ.).
9. Karpov O.E., Khramov A.E. Predictive Medicine, *Vrach i informatsionnye tekhnologii* [Medical Doctor and IT], 2021, no. 3, pp. 20–37. DOI: 10.25881/18110193_2021_3_20 (in Russ.).

10. Maddula R., MacLeod J., Painter S. et al. Connected Health Innovation Research Program (C.H.I.R.P.): A Bridge for Digital Health and Wellness in Cardiology and Oncology, *American Heart Journal Plus: Cardiology Research and Practice*, 2022, vol. 20, art. 100192. DOI: 10.1016/j.ahjo.2022.100192.
11. Almazov A.A., Kuznetsov P.P., Asadov A.E. et al. Social Foundations for the Introduction of Health Preservation Culture and the Potential Mechanisms for the Transformation of Sustainable Social Norms, *Vrach*, 2021, vol. 32, no. 6, pp. 30–34. DOI: 10.29296/25877305-2021-06-06 (in Russ.).
12. Antsiferova A.A., Kontcevaia A.V., Ivanova E.S. et al. Digital Technologies in Corporate Health Promotion Programs: International and Domestic Experience, *Profilakticheskaya meditsina* [Russian Journal of Preventive Medicine and Public Health], 2023, vol. 26, no. 11, pp. 116–121. DOI: 10.17116/profmed202326111116 (in Russ.).
13. Ilyenkov E.V. Becoming a Person: To the Results of Scientific Experiment, *Dialektika ideal'nogo: sobranie sochinenii: v 10 t.* [Dialectics of the Ideal: Collected Works: in 10 volumes]. Moscow, Kanon+: ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2021, vol. 5, pp. 201–220 (in Russ.).
14. Reshetnikova Yu.S., Sharapova O.V., Katkova A.L. et al. The Profile of the Patient to Be Ready to Use Digital Technologies and Artificial Intelligence Methods When Receiving Medical Care, *Zdravookhranenie Rossiiskoi Federatsii* [Health Care of the Russian Federation], 2022, vol. 66, no. 1, pp. 20–26. DOI: 10.47470/0044-197X-2022-66-1-20-26 (in Russ.).
15. Kowalski L., Finnes A., Koch S. et al. User Engagement with Organizational mHealth Stress Management Intervention: A Mixed Methods Study, *Internet Interventions*, 2024, vol. 35 (4), art. 100704. DOI: 10.1016/j.invent.2023.100704.
16. Milne-Ives M., Homer S., Andrade J. et al. The Conceptualisation and Measurement of Engagement in Digital Health, *Internet Interventions*, 2024, vol. 36, art. 100735. DOI: 10.1016/j.invent.2024.100735.
17. Gabarron E., Rivera-Romero O., Ropero J. et al. Designing Personalised mHealth Solutions: An Overview, *Journal of Biomedical Informatics*, 2023, vol. 146, art. 104500. DOI: 10.1016/j.jbi.2023.104500.
18. Zavyalov A.E. Digital Technologies as a Factor in the Formation of a Healthy Lifestyle, *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya* [Social and Humanitarian Knowledge], 2023, no. 10, pp. 30–33 (in Russ.).
19. Shteiner E.S. Gods and Demons of Diseases: Japanese Traditional Views on Epidemics and the Ways of Resistance to Them, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 6, pp. 596–611. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-596-611 (in Russ.).
20. Barg A.O. Preserving Practices of Russians with Post-COVID-19 Syndrome, *Zdorov'e naseleniya i sreda obitaniya – ZNiSO* [Public Health and Life Environment – PH&LE], 2023, vol. 31, no. 10, pp. 28–35. DOI: 10.35627/2219-5238/2023-31-10-28-35 (in Russ.).
21. Xu Sh.S., Leung K., Wong Th.W.L. et al. Physical Activity and Health-Related Fitness Among Chinese Older Women: A Test of Self-Determination Theory, *Asian Journal of Sport and Exercise Psychology*, 2023, vol. 3. issue. 2, pp. 107–113. DOI: 10.1016/j.ajsep.2023.08.001.
22. Funghi G., Meli C., Cavagna A. et al. The Social and Cognitive Online Training (SCOT) Project: A Digital Randomized Controlled Trial to Promote Socio-Cognitive Well-Being in Older Adults, *Archives of Gerontology and Geriatrics*, 2024, vol. 122, art. 105405. DOI: 10.1016/j.archger.2024.105405.
23. Brinsley J., Singh B., Maher C.A. A Digital Lifestyle Program for Psychological Distress, Wellbeing and Return-to-Work: A Proof-of-Concept Study, *Archives of Physical Medicine and Rehabilitation*, 2023, vol. 104, issue. 11, pp. 1903–1912. DOI: 10.1016/j.apmr.2023.04.023.
24. Selivanova S.R., Stetsenko N.V. Digital Transformation of Communication Processes in Physical Education and Sports, *Fizicheskoe vospitanie i sportivnaya trenirovka* [Physical Education and Sports Training], 2023, no. 3 (45), pp. 193–200 (in Russ.).
25. Astafyeva O.V., Nikitina M.S. Analysis of Mobile Applications for Residents of a Megalopolis Leading an Active Lifestyle, *Ehkonomicheskie nauki* [Economic Sciences], 2022, no. 210, pp. 71–75. DOI: 10.14451/1.210.71 (in Russ.).
26. Tkach R.S., Tkach E.N., Zvyagina G.V. Development of the Startup "Sportlife" to Increase the Involvement of the Adults in Classes Physical Culture and Mass Sports, *Missiya konfessii* [Mission Confession], 2022, vol. 11, no. 5 (62), pp. 92–99 (in Russ.).
27. Krutko V.N., Deminov M.M., Briko N.I. et al. Problems of Health and Quality of Life Management: Intelligent Digital Platform "Health Heuristics", *Natsional'noe zdravookhranenie* [National Health Care], 2021, vol. 2, no. 2, pp. 55–63. DOI: 10.47093/2713-069X.2021.2.2.55-63 (in Russ.).
28. Mishon E.V., Kanapukhin A.A. Interim Results of the Healthcare System Digitalisation: Areas of Development and Main Threats, *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Ehkonomika i upravlenie* [Proceedings of Voronezh State University. Series: Economics and Management], 2022, no. 3, pp. 100–112. DOI: 10.17308/econ.2022.3/9987 (in Russ.).
29. Popova N.M., Shabardin A.M., Ivanova M.A. Assessment of Population's Awareness of the Prevention of Cardiovascular Diseases, *Sovremennye problemy zdravookhraneniya i meditsinskoj statistiki* [Current Problems of Health Care and Medical Statistics], 2021, no. 3, pp. 432–443. DOI: 10.24412/2312-2935-2021-3-432-443 (in Russ.).
30. Lopez-Alcalde J., Wieland L.S., Barth J. et al. Methodological Challenges in Systematic Reviews of mHealth Interventions: Survey and Consensus-Based Recommendations, *International Journal of Medical Informatics*, 2024, vol. 184, no. 4, art. 105345. DOI: 10.1016/j.ijmedinf.2024.105345.

31. Thornton L., Brown H.M., Osman B. et al. Factors Associated with Adolescents Engagement with a Healthy Life-styles App, *Procedia Computer Science*, 2022, vol. 206, pp. 56–67. DOI: 10.1016/j.procs.2022.09.085.
32. Krutko V.N., Dontsov V.I., Deminov M.M. Internet System of Automated Management of Personal Health, Work Capacity and Quality of Life: Method, Algorithm and Software Implementation, *Informatsionnye tekhnologii i vychislitel'nye sistemy* [Journal of Information Technologies and Computing Systems], 2023, no. 2, pp. 38–47. DOI: 10.14357/20718632230204 (in Russ.).
33. Faria de B.S.F., Carvalho S., Triches M.I. et al. Mobile Health Technologies for Workers' Health and Wellbeing: A Systematic Search of mHealth Applications in Brazil, *Journal of Bodywork and Movement Therapies*, 2024, vol. 38, pp. 54–59. DOI: 10.1016/j.jbmt.2024.01.023.
34. Aksenova E.I., Medvedeva E.I., Kroshilin S.V. Chatbots Is the Modern Reality of Consulting in Medicine, *Zdravookhranenie Rossiiskoi Federatsii* [Health Care of the Russian Federation], 2023, vol. 67, no. 5, pp. 403–410. DOI: 10.47470/0044-197X-2023-67-5-403-410 (in Russ.).
35. Esmonde K., Roth S., Walker A. A Social and Ethical Framework for Providing Health Information Obtained from Combining Genetics and Fitness Tracking Data, *Technology in Society*, 2023, vol. 74, no. 5, art. 102297. DOI: 10.1016/j.techsoc.2023.102297.

The article was submitted 18.05.2024; approved after reviewing 3.12.2024; accepted for publication 11.03.2025.

НОВИНКА



Утва С.П. Петр Александрович Румянцев-Задунайский : Два барельефных портрета работы И. Мартоса / С.П. Утва ; Российская государственная библиотека. Москва : Пашков дом, 2025. 99, [2] с. : ил.

Монографическая статья посвящена не изучавшейся ранее теме – истории создания барельефного портрета фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайского, находящегося в Российской государственной библиотеке и считающегося произведением И.П. Мартоса. Это первая научная атрибуция замечательного памятника русского монументального и мемориального искусства первой половины XIX века. Актуальность работы заключается не только в устранении еще одного «белого пятна» в истории отечественных памятников истории и культуры, но и в раскрытии темы значения личности в русской истории и сохранении памяти о великом русском полководце, чье 300-летие со дня рождения Россия отметила в январе 2025 года.

Подробная информация:

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

ВСЕРОССИЙСКИЙ БИБЛИОТЕЧНЫЙ КОНГРЕСС: XXIX ЕЖЕГОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ РОССИЙСКОЙ БИБЛИОТЕЧНОЙ АССОЦИАЦИИ

26–29 мая 2025 г.,
Ижевск, Удмуртская Республика

Организаторы: Российская библиотечная ассоциация (РБА), Российская государственная библиотека (Москва), Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург), Национальная библиотека Удмуртской Республики (Ижевск).

Общая тема: «ПОБЕДА. ВМЕСТЕ СИЛЬНЕЕ».

Всероссийский библиотечный конгресс будет посвящен 80-летию Победы в Великой Отечественной войне и приурочен к двум важным событиям – 30-летию учреждения Российской библиотечной ассоциации и 30-летию установления Общероссийского дня библиотек.



Деловая программа

Профессиональные мероприятия в формате тематических треков, базирующихся на актуальных направлениях деятельности библиотек:

- ◆ Современная востребованная библиотека как стратегический ресурс государства;
- ◆ Библиотечный фонд как национальное достояние: развитие и сохранение;
- ◆ Информационное обслуживание пользователей в цифровую эпоху: ресурсы, методы, инструменты;
- ◆ Цифровая перезагрузка: новая реальность библиотечной практики;
- ◆ Кадровая политика библиотек. Как вырастить хорошего специалиста;
- ◆ Научное и методическое обеспечение деятельности библиотек;
- ◆ Как вырастить поколение победителей: библиотека в системе патриотического и гражданского воспитания детей и юношества.

В деловую программу также войдут:

- ◆ Обучающие семинары: «Школа комплектатора», «Школа каталогизатора», «Школа реставратора», «Школа библиотечного блогера»;
- ◆ Выездная лаборатория «Изучаем чтение»;
- ◆ Специальные мероприятия: «Духовно-нравственные ценности российской культуры: национальный и международный уровни», круглый стол «Библиотека Победы», кейс-лаборатория «Культурное наследие и его освоение новыми поколениями: роль библиотек» и др.

В рамках конгресса планируется проведение:

- ◆ Саммита национальных библиотек России и стран Содружества Независимых Государств;
- ◆ I Российско-индийского библиотечного диалога.

Специальным событием Конгресса станет Сессия «30 вопросов президенту РБА и власти» с участием президента РБА В.В. Дуды и заместителя председателя Правительства Удмуртской Республики Н.В. Тойкиной.

Предусмотрены рабочие заседания постоянных комитетов секций и круглых столов РБА.

Подробная информация на сайте:
<https://www.rba.ru/activities/conference/conf-2025/index/>



УДК 002.2-053.2
ББК 76.176.1,62
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-2-150-157

О.В. ПОЗДНЯКОВА

ТЕНДЕНЦИИ ПЕРЕХОДА ОТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА К АРТ-ОБЪЕКТУ В ДЕТСКОМ КНИГОИЗДАНИИ

Ольга Витальевна Позднякова,
Воронежский государственный университет,
филологический факультет,
кафедра издательского дела,
преподаватель
Университетская пл., д. 1, Воронеж, 394018, Россия

кандидат культурологии, доцент
ORCID 0009-0008-2352-9229; SPIN 7812-1428
olgapozd130374@yandex.ru

Реферат. Статья посвящена актуальному вопросу эволюции детской книги: переходу от традиционной печатной формы к цифровому аналогу, а также от произведения искусства к формату арт-объекта. Автор заимствует этот термин из постмодернистских культурных практик, в рамках которых были переосмыслены принципы создания объектов искусства, что закономерно привело к разрушению стилевых и жанровых канонов. Так, арт-объект, будучи продуктом современных творческих экспериментов, кардинально отличается от классического произведения искусства. Его создатель осознанно выходит за границы традиционных художественных практик, сам же объект творчества получает незавершенные вариативные формы, при этом допускается активное взаимодействие зрителя

с арт-объектом. Книга, в большей степени именно детская, в качестве арт-объекта приобретает инновационные характеристики в дизайне, иллюстрировании, литературном материале, меняя привычное представление читателя о себе как о каноничном объекте печатного искусства.

В ходе сравнительного анализа зарубежной и отечественной детской книжной культуры XX–XXI вв. отмечены тенденции как бережного сохранения традиций искусства книги, так и развития инноваций, позволяющих обеспечить актуальность печатной книжной формы в современных условиях. Автор предлагает понимать инновации как кардинальные изменения в формах и способах подачи содержания детской книги, соответствующие нынешним технологическим реалиям, а также как смену статуса книги в процессе глобальной цифровизации общества. В детском книгоиздании инновации становятся инструментом, помогающим печатной форме адаптироваться к принципиально новым обстоятельствам существования книги в информационном пространстве ребенка в XXI веке.

Детская книга в формате арт-объекта — это интерактивное поле, побуждающее юного читателя к активному взаимодействию, в рамках которого нивелируются границы между чтением, диалогом, фантазией, игрой; приоритетными становятся соавторство и сотворчество.

Ключевые слова: детская книга, произведение искусства, арт-объект, искусство книги, интерактив, инновация, современный ребенок, цифровое поколение, цифровые аборигены, теория и история культуры.

Для цитирования: Позднякова О.В. Тенденции перехода от произведения искусства к арт-объекту в детском книгоиздании // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 150–157. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-150-157.

Бытование современной печатной книги, ее жизнь в информационном поле и роль в культурном пространстве, напрямую зависят от изменения технологических процессов и запросов общества. Книга становится менее востребованной, так как многие функции печатных изданий теперь доступны и электронным носителям. Представители различных профессиональных сообществ в ходе дискуссий все чаще высказывают мысль об актуальности электронных книг в сфере специализированной, справочной, художественной, научно-популярной литературы. Одним из главных аргументов в полемике выступает тот факт, что несколько магнитных дисков могут вместить оцифрованный текст многотомных энциклопедических или справочных изданий, что для современного читателя может быть гораздо удобнее. «Полки, — замечает У. Эко, — заставленные сплошняком энциклопедиями, как у меня дома, скоро начнут освобождаться, я не вижу причин скорбеть об исчезновении всех этих томов» [1, с. 18].

Необходимо признать, что современные технологические процессы в книгоиздательской индустрии корректируют фундаментальные основы, на которых долгое время создавалась печатная форма книги. Специалисты замечают, что электронные издания меняют сам тип читателя, который постепенно становится пользователем [2, с. 75]. Стоит отметить, что замену бумажной детской книги на электронные аналоги нельзя оценивать так же оптимистично в силу специфики детской аудитории.

Сегодня интеллектуальное и психоэмоциональное развитие ребенка напрямую зависит от воздействия информационной среды, в которой приоритетными становятся цифровые технологии. Становление ребенка происходит в новой системе ценностей, он является активным пользователем высокотехнологичных гаджетов, которые появляются в предметном окружении в раннем возрасте и способны оказывать значительное воздействие на мировосприятие. Отечественные и зарубежные исследователи, обозначая принципиальные изменения, которые происходят с человеком в период детства, вводят в профессиональную терминологию

новые понятия: «цифровые аборигены», «цифровое поколение», «цифровые дети» [3–5]. Для детской аудитории цифровая среда становится привычной, традиционная же печатная книга в своей канонической форме теряет актуальность.

Важно понимать, что в современном культурном пространстве одной из главных задач является сохранение традиционной книжной формы и ее осовременивание посредством инновационных технологий, а также креативных художественных приемов иллюстрирования и дизайна. Это определяет необходимость всестороннего изучения, анализа актуальных направлений в развитии современного детского книгоиздания, выявления и систематизации современных тенденций, позволяющих определять новый статус детской книги как арт-объекта.

КНИГА КАК ИСКУССТВО

Возникновение детского книгоиздания как социально значимого направления и этапы его эволюционного развития соответствовали общекультурным тенденциям. Как важное достижение можно обозначить обретение книгой статуса произведения искусства, для которого определяющими характеристиками становятся художественная и эстетическая ценности. В отечественной книгоиздательской практике расцвет книжного искусства датируется рубежом XIX–XX веков. Именно представители общества «Мир искусства» (1890–1920) в своей работе считали «украшение книги самым современным из всех искусств» [6, с. 6]. Главными константами в их творчестве стали эстетика, изысканность графики и выразительная декоративность элементов дизайна, «...в иллюстрациях графический рассказ строился так, чтобы ввести читателя не только в действие книги, в ее сюжет, но и в тщательно воссозданную атмосферу соответствующего времени, в стиль изображаемой эпохи» [6, с. 7].

По мнению художников, «...книга должна была стать произведением искусства, исключаящим субъективный вкусовой произвол и хаотичную эклектику» [6, с. 7]. Более того, один из основателей художественного движения и журнала «Мир искусства» А.Н. Бенуа считал, что книгу необходимо воспринимать как гармоничную художественную конструкцию, «...в которой работа художника специфична и зависима, она подчинена тексту, общей конструкции и пластическому языку...» [7, с. 44–45]. В профессиональную терминологию было введено понятие «искусство книги».

Приобретая в ходе эволюционных процессов черты произведения искусства, печатная детская книга постепенно стала соответствовать следующим характеристикам: эстетичности, соответствию иллюстративной и текстовой информации возрастным

особенностям детской читательской аудитории, сохранению жанровых особенностей классических видов изобразительного искусства, формированию книги как единой художественной структуры, авторству и, как следствие, ответственности за конечный результат творческого процесса, завершенности материальной формы и ее статичности [8, с. 52–53].

Печатная книга, являющаяся произведением искусства, побуждает к бережному отношению к себе. Она становится источником традиций и культурного наследия, передаваемого от поколения к поколению, а также доступным каналом знакомства детской аудитории с классическими образцами литературного и изобразительного искусств, способствует формированию художественного вкуса. Режиссер А. Тарковский считал, что книга «не только атрибут культуры, но и ее символ», «...через ее прямое посредство осуществляется контакт с древнейшей корневой культурой человечества» [цит. по: 9, с. 35]. Национальные книжные традиции помогают разнообразить книгоиздательские практики и «...показать зарождение местных художественных школ и направлений (в том числе каллиграфии)» [10, с. 24–25].

Необходимо подчеркнуть, что формирование книги в качестве произведения искусства происходило в условиях, при которых художественная культура считалась высшим достижением человечества и имела безусловную ценность. Во второй половине XX в. многочисленные творческие эксперименты, ставшие основой постмодернистских культурных практик, привели к переосмыслению принципов создания предметов искусства. Арт-объект как новый продукт творческой деятельности с иными характеристиками стал кардинально отличаться от классического произведения искусства. Данную тенденцию можно проследить и в книгоиздательстве.

В ходе сравнительного анализа отечественных и зарубежных детских книжных изданий автором были определены тенденции развития и систематизированы направления эволюции современной детской книги, позволяющие констатировать, что она находится в переходном состоянии от произведения искусства к арт-объекту [8, с. 90–117], приобретая ряд новых ведущих характеристик. Так, художники-иллюстраторы, экспериментируя с выразительными средствами, активно развивают нетрадиционные художественные приемы.

ПРИКЛАДНЫЕ ТЕХНИКИ

Соединение возможностей живописи и современного материала (цветного пластилина) послужило основой для создания необычной художественной техники иллюстрирования — *пластилиновой живописи*, которая сегодня пользуется популярностью у отечественных и зарубежных

художников. В качестве примера может служить книга «Птицезверь» в оформлении С. Минковой, барельефные иллюстрации, заголовки, форзац, обложка которой выполнены из разноцветного пластилина в детской небрежной манере.

Иллюстрации художницы Н.С. Синегинной для издания «Пластилиновая книга: кругосветное путешествие с Ольгой Кувыкиной и Натальей Снегиной» [11] отличаются тщательностью проработки пластилиновых барельефов с максимально достоверной передачей различных фактур (чешуи, перьев, шерсти животных, камней, травы, волн), что придает элементам тематических композиций эффект осязаемости и реалистичности.

Канадская художница Б. Рид, автор более пяти сот иллюстраций для детских книг, при создании рисунков к сказкам и историям «В ночь перед Рождеством», «Первый снег», «Мое небо», «Мое дерево», «Лис находит счастье» и др. в качестве изобразительного материала также выбрала цветной пластилин с его специфическими возможностями. Ее полосные и разворотные иллюстрации наполнены многофигурными композициями с обилием деталей и тщательной проработкой фактур, сложными ракурсами и перспективами, неожиданными сочетаниями.

В сказке «Мышонок из метро» [12] Б. Рид гармонично скомбинировала барельефные изображения главных персонажей и окружающего их предметного мира с коллажем из перьев, бусин, пуговиц, обрывков газет и других материалов, что позволило разнообразить и усложнить пластилиновую живопись. В интервью сотруднику интернет-магазина «Лабиринт» художница объясняет успех своих книг у детской аудитории в том числе и тем, что именно пластилин как выразительное средство позволяет плодам ее воображения «оживать», обретая объем, цвет, характер, детали¹. Данная техника схожа с прикладным детским творчеством, доступным и понятным ребенку.

Иллюстраторы используют и другие прикладные техники, такие как *коллаж или аппликация*. Многочисленными примерами тому могут служить авторские книги американского писателя и дизайнера Э. Карла «Трудный день у паучка», «Очень голодная гусеница», «Морской конек», «От головы до ног» и ряд других произведений. На свернутой в несколько слоев папиросной бумаге Э. Карл акварельными красками рисовал простые сюжетные композиции, иногда комбинируя их с прозрачными вставками-рисунками. Он подчеркивал, рассуждая о доступности и простоте такого художественного приема, что «придумать собственную историю и со-

¹ Пластилиновое волшебство. Интервью с Барбарой Рид / Лабиринт : сайт. URL: <https://www.labyrinth.ru/child-now/rid/> (дата обращения: 20.01.2025).

здать книгу в данной технике может любой ребенок», независимо от его художественных навыков².

Современные молодые российские художники также увлечены коллажированием и аппликацией. В качестве выразительных средств для визуального ряда они используют, например, различные продукты питания (иллюстрации О. Соломатиной к стихотворениям А. Тимофеевского «Лучший повар — это я!» [13]), грубый рельефный картон в сочетании с элементами из черной, белой и серой бумаги (иллюстрации И. Александрова к поэтическому сборнику для семейного чтения А. Гиваргизова «Мы так похожи» [14]), тонированную бумагу с детализировкой тушью, акварелью и гуашью (иллюстрации Н. Яскиной к книге А. Гиваргизова «Как-то я летел с рябины»), природные материалы и предметы быта (авторские детские книги С. Минковой «Счастье для Алевтины», «Секретики», «Гагосин, Лаппа и синий-синий чай», «Считалка»), ручную вышивку на холсте в сочетании с лоскутами различной по фактуре ткани, кружевами, тесьмой, пуговицами (иллюстрации В. Гараниной к сборнику сказок А. Гиваргизова «В честь короля» [15]).

В дизайне и иллюстрировании детской книги активно используются *фототехнологии*. В книгоиздательской практике в начале XIX в. был опыт создания фотоиллюстраций к сказке Ш. Перро «Красная Шапочка» художником-фотографом Г.П. Робинсоном. Для постановочных фотографий данного проекта позировали профессиональные актеры. В начале следующего столетия русские конструктивисты А.М. Родченко и В.Ф. Степанова совместно спроектировали детскую книгу «Самозвери» на стихи поэта-футуриста С.М. Третьякова, основу изобразительного ряда которой составили фотографии бумажных макетов различных животных³.

В отечественной детской книге 1920–1930 гг., как отмечает художник и писатель М.С. Карасик, часто можно было увидеть фотоиллюстрации, поскольку в качестве нового выразительного средства для своего творчества художники-иллюстраторы стали использовать фотоаппарат⁴. Так, в 1937 г. в Детгиздате⁵ вышла научно-практическая приключенческая повесть П. Лопатина и Н. Булатова «Пу-

тешество по электролампе» с фотоиллюстрациями М. Михайлова [16] в технике фотомонтажа.

Сегодня эта технология получила свое развитие в работах современных иллюстраторов. Уникальной коллективной работой по созданию детской книги можно назвать сотрудничество издательства «СЛОВО/SLOVO» в 2010 г. с одним из самых известных отечественных фотохудожников В. Клавихо-Телепнёвым, оформившим в технике монохромной фотографии обложку и иллюстрации к книге Л. Кэрролла «Приключения Алисы в Стране чудес» [17]. В основу атмосферного изобразительного ряда легли постановочные фотографии в стилистике викторианской эпохи, запечатлевшие главную героиню и сказочных персонажей, выполненных в виде ростовых кукол Д. Кургановым, А. Дроздовым и Т. Бавевой. Посредством выразительных возможностей фотоматериала мастер постарался передать реальные эмоции, настроение и душевные переживания маленькой героини, сотворить волшебный мир ее страны чудес. Необходимо отметить, что и сам Л. Кэрролл, увлекавшийся фотографией, в середине XIX в. сделал несколько постановочных фотоэтюдов с изображением девочки в образе Алисы, однако творческий эксперимент автора книги не был реализован в качестве полноценных иллюстраций.

Чаще всего в современных отечественных и зарубежных детских книгах для основы иллюстративного фоторяда создаются персонажи в виде вязаных игрушек (авторские сказки С. Слижен «Цыпленок, утенок и беспорядок», «Мышонок и капризы», «Лошадка и расческа»), мягких игрушек из войлока, ткани, подручных материалов, которых помещают в природную среду (авторская сказка А. и Р. Богатыревых «Лисички из Ежевичкино») или «человеческую»: домашнюю и окружающую обстановку (авторские книги голландской художницы К. Схапман «Мышкин дом. Самми и Юлия в театре», «Мышкин дом. Самми и Юлия в парке развлечения»). Художницей О. Уорнер и английскими мастерами-миниатюристами в обучающей серии книг Р. Рэнделла «Умная семейка. Все мышата знают... слова/цвета/цифры/время» выстроен целый мышинный мир, в котором есть дома с мебелью, улицы, транспорт, парки, сады, лужайки, пляжи, а главные персонажи — мышинное семейство из белого войлока. В таких многофигурных реалистичных фотоиллюстрациях достигается эффект детской игры, побуждающей ребенка к прикладному творчеству, развитию фантазии и воображения.

ТЕХНОЛОГИИ POP-UP

Технологии pop-up в детском книгоиздании позволяют разнообразить возможности двухмерного пространства страницы (разворота, книжного блока), а также создают эффект трехмерной

² Герасимова Д.С. Очерки о художниках-иллюстраторах: Карл Эрик. Искусство свободы и игры // Библиогид: сайт / Российская государственная детская библиотека. 2004. 17 октября. URL: <http://bibliogid.ru/khudozhniki/762-karl-erik> (дата обращения: 20.01.2025).

³ Родченко А.М. Фотомультипликационные иллюстрации к детской книжке «Самозвери» С. Третьякова. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_4022/ (дата обращения: 20.01.2025).

⁴ Карасик М. Сказки про электричество и про план ГОЭЛРО // Папмамбук: интернет-журнал. 14 января 2014 г. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/834/> (дата обращения: 20.01.2025).

⁵ Название издательства в 1936–1941 гг., с 1963 г. — «Детская литература».

театральной сцены. Книги рор-уп⁶ с оригинальной версткой, нестандартным форматом и креативным дизайном сочетают в себе элементы интерактива, игры и способствуют развитию пространственного мышления у ребенка. Психолог В. Стерн выделял «...в процессе созерцания картинок сенсомоторные (чувственно-двигательные) и интеллектуальные условия» [18, с. 140]. Непосредственное взаимодействие с видоизменяющимися визуальными элементами книг рор-уп формирует у ребенка практический опыт и развивает мелкую моторику.

Американцы Р. Сабуда, М. Рейнхарт и француз Б. Лакомб считаются одними из лучших зарубежных инженеров-дизайнеров объемных книжных изображений. Ими проиллюстрировано большое количество сказок и детских энциклопедий: «Русалочка», «Питер Пэн», «Энциклопедия древностей», «Красавица и чудовище», «Волшебник страны Оз», «Гербарий фей», «Дюймовочка», «Алиса в Стране чудес», «Красная Шапочка», «Пиноккио». В 2003 г. в американской прессе (The New York Times) Р. Сабуда был назван «королем всплывающих окон»⁷. Сам дизайнер, рассуждая об искусстве конструирования и моделирования в иллюстрациях, говорит следующее: «Я думаю о рор-уп книге как о своего рода фильме, игре или представлении. Страницы выходят на сцену, и моя работа — заполнить каждую сцену так, чтобы на ней происходило что-то интересное и увлекательное» [19, с. 58].

В отечественной практике использования технологий рор-уп в детских изданиях можно привести пример подарочной серии с объемными конструкциями «Книга-представление» издательства «Лабиринт», в которую входят сказки «Снежная королева» (иллюстратор А. Хопта), «Щелкунчик и мышиный король» (иллюстратор В. Бритвин), «Аленький цветочек. Сказка ключницы Пелагеи» и «Золушка» (иллюстратор С. Гаврилов). Первой книгой этой серии стала пьеса С. Маршака «Двенадцать месяцев» в оформлении художника М. Митрофанова с иллюстрациями в виде 3D-декораций.

ИНТЕРАКТИВ В ДЕТСКОЙ КНИГЕ

В качестве примера *интерактива* в детской книге назовем авторскую «Живую книгу» французского художника и писателя Э. Тюлле, в которой нет персонажей и практиче-

ски нет текстовой информации. Автор предлагает ребенку сделать несколько последовательных действий и понаблюдать за их результатом: «Нажми пять раз на красный кружок слева и переверни страницу» — и на следующей странице появляются пять красных кружков. «А если закрыть книгу и немного встряхнуть...» — на странице происходит хаотичное движение разноцветных кружков [20].

Подобная невидимая игра автора с маленьким читателем создает эффект управления событиями на книжных страницах. Продолжением успешного интерактивного проекта стала «Живая книга — 2», в которой ребенку предлагается изучить различные способы смешения цветов. В «Книжке без названия», «Книжке с дыркой», «Турнире на карандашах» и «Каляках-маляках» Э. Тюлле нарисовал иллюстрации с незаконченными фрагментами, предлагая малышам придумать недостающие элементы, дорисовать их, сочинить различные игровые сюжеты и т. д. Подобный прием использует в своих авторских книгах Д. Дюран. В одной из них — «Мой дом» — ребенку предлагается в свободных ячейках нарисовать собственных персонажей, придумать им характеры и имена, отвечая на вопросы, продолжить развитие историй.

Выявляя инновационные черты в современном детском книгоиздании, мы можем отметить *тенденцию перехода от линейного печатного текста к гипертексту с гиперссылками*. В новой структуре текстовой информации ребенок получает возможность выбирать последовательность разворачивающихся событий. Так, в популярных детских книгах из серии «Гравити Фолз» «Дневник Диппера и Мэйбл Сокровища Пиратов Времени», «Тайны, приколы и веселье нон-стоп!» и др. повествование идет от лица Всеведущего Безымянного Рассказчика. При этом читатель самостоятельно может выстраивать сюжеты, выбирать персонажей, с которыми пройдет испытания, корректировать окружающую обстановку и принимать решения за героев.

Проблемные ситуации и рефлексия (пожадничать — поделиться, позволить полицейским забрать Дэви или встать на сторону Дэви и защитить его, сдаться — сбежать и т. д.) встречаются читателю на протяжении всех историй. В данной серии при чтении текста можно использовать одновременно несколько закладок. Появляется возможность многократного возвращения к начальной смысловой точке, перемещения по сюжету в разных направлениях, обращения к гиперссылкам, представляющим собой тесты, рисунки, задания, заметки, шифры, схемы. Авторство становится условным, юный читатель и автор меняются местами.

⁶ Рор-уп book (книга-панорама) — это объемная книга, которая совмещает в себе 3D-страницы, выдвигаемые, вращающиеся, самораскрывающиеся детали, «секретники» и многое другое.

⁷ Hedges Ch. PUBLIC LIVES; In Him, Storyteller Meets Architect // The New York Times. 9 декабря 2003 г. URL: <https://www.nytimes.com/2003/12/09/nyregion/public-lives-in-him-storyteller-meets-architect.html> (дата обращения: 20.01.2025).

КНИГА КАК АРТ-ОБЪЕКТ: ИТОГИ

Обобщая отечественный и зарубежный опыт применения инновационных приемов подачи текстового и изобразительного материалов в современном детском книгоиздании, мы можем систематизировать характеристики, которые дают основание рассматривать книгу в статусе арт-объекта. А именно в иллюстрировании и дизайне детской книги можно наблюдать тенденцию перехода от использования традиционных художественных приемов (графика, живопись) к синтезу разных видов изобразительных искусств, таких как фотоискусство, театрално-декорационное искусство в формате технологий рор-ап, прикладное искусство (пластилиновая живопись, аппликация, техника коллажа).

При этом в детской книге заметно усиливается значение визуального ряда за счет большей зрелищности и креативности. Происходит видоизменение традиционной книжной формы от статичности (каноничности) к интерактивности посредством современных технологических приемов (перевод визуального ряда из двухмерной плоскости в объем и конструирование 3D-страниц, моделирование трансформирующегося внутреннего пространства книжного блока, прорезных и подвижных элементов, клапанов, вращающихся деталей и т. д.).

Меняется и структура линейного печатного текста, который приобретает свойства, характерные для электронных текстов. Ребенок становится активным читателем: он может корректировать очередность происходящих событий, менять сюжетные линии и влиять на развязки, принимать собственные решения и видеть их результаты, перемещаться по тексту при помощи гиперссылок. Осознанная незавершенность текста, иллюстраций и элементов дизайна позволяют говорить о нивелировании авторства как такового. Например, в иллюстрациях остаются недорисованными персонажи или их предметное окружение; в ходе повествования возникают вопросы, обращенные непосредственно к маленькому читателю и требующие вариативных ответов и т. д. Таким образом, речь идет о процессе соавторства и сотворчества, в который активно включен современный ребенок.

Необходимо подчеркнуть, что современная детская книга аккумулирует в себе различные виды визуальных искусств. Вбирая общекультурные тенденции, детская книга приобретает как в содержании, так и в форме новые характеристики, ранее ей не свойственные. Это позволяет говорить об актуальности и востребованности книги у современной детской аудитории, которая принципиально отличается от предыдущих поколений. В статусе арт-объекта

книга побуждает к активному взаимодействию с ней и становится интересной ребенку, для которого интерактивное восприятие мира является естественным процессом. Современные тенденции в детском книгоиздании обусловлены инновационными изменениями, которые способствуют адаптации книги к условиям цифровой культуры. Как показывает опыт новейших публикаций, посвященных этой проблеме, отдельным направлением дальнейших перспективных исследований является изучение технологий искусственного интеллекта и применения нейросетей (в частности для генерации иллюстраций и обложек) [21].

Список источников

1. Эко У. От Интернета к Гутенбергу : текст и гипертекст : отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 г. URL: <https://studfile.net/preview/9502504/page:11> (дата обращения: 20.01.2025).
2. Агеева Г.М. Проблемы чтения в информационном обществе // Наука о книге. Традиции и инновации (Москва, 28–30 апреля 2009 г.) : материалы XII международной научной конференции по проблемам книговедения: к 50-летию сборника «Книга. Исследования и материалы» : в 4 ч. / [редкол.: В.И. Васильев (сопред.) и др.]. Москва : Наука, 2009. Ч. 2. С. 74–76.
3. Bennett S., Maton K., Kervin L. The “Digital Natives” Debate: A Critical Review of the Evidence // British Journal of Educational Technology. 2008. Vol. 39, № 5. P. 775–786. DOI: 10.1111/j.1467-8535.2007.00793.x.
4. Koutropoulos A. Digital Natives : Ten Years After // MERLOT : Journal of Online Learning and Teaching. 2011. Vol. 7, № 4 (December). P. 525–538.
5. Prensky M. Digital Natives, Digital Immigrants : Part 1 // On the Horizon, 2001. Vol. 9, № 5 (September/October). P. 1–6.
6. Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. Москва : Знание, 1986. 124 с.
7. Бенуа А.Н. Задачи графики // Искусство и печатное дело. 1910. № 2–3. С. 44–55.
8. Позднякова О.В. Эволюция детской книги : от традиций к инновациям (XIX–XXI вв.) : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Саранск, 2018. 194 с.
9. Корытов О.В. Иллюстрированная книга. Конструкция и композиция. Москва : Галарт, 2015. 217 с.
10. Ваганова Ф.Г. Становление искусства татарской рукописной и печатной книги XVII — начала XX вв. : стилистика и символика : дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2015. 553 с.
11. Кувыкина О.В. Пластилиновая книга : кругосветное путешествие с Ольгой Кувыкиной и Натальей Снегиной. Москва : Издательский дом Мещерякова, 2010. [18 с.]
12. Рид Б. Мышонок из метро : трогательная сказка о мышонке-мечтателе. Москва : Хоббитека, 2019. 40 с.
13. Тимофеевский А.П. Лучший повар — это Я! : [сбор-

- ник рецептов в стихах для начинающих поварят : для среднего школьного возраста] / худ. О. Соломатина. Москва : Самокат, 2011. 59 с.
14. Гиваргизов А. Мы так похожи : [поэтический сборник : для семейного чтения] / худ. И. Александров. Москва : Самокат, 2008. 80 с.
15. Гиваргизов А. В честь короля : [сказки] / илл. В. Гариной. Москва : Мелик-Пашаев, 2016. 61 с.
16. Булатов Н.П. Путешествие по электролампе / Н. Булатов и П. Лопатин ; фото и монтаж худ. М. Михайлова. [Москва] : Детиздат, 1937. 23 с.
17. Кэррол Л. Приключения Алисы в Стране Чудес / фотограф В. Клавихо-Телепнёв. Москва : СЛОВО/SLOVO, 2010. 128 с.
18. Стерн В. Психология раннего детства. Минск : Харвест, 2003. 399 с.
19. Сабуда Р. Искусство Pop-up книг // Книжная индустрия. 2009. № 6. С. 56–64.
20. Тюлле Э. Живая книга. Москва : CLEVER, 2022. 56 с.
21. Зими́на Л.В. Нейросети в книгоиздательской индустрии // Библиография и книговедение. 2023. № 2. С. 48–66. DOI: 10.25281/2411-2305-2023-2-48-66.

Статья поступила в редакцию 09.04.2024; одобрена после рецензирования 15.01.2025; принята к публикации 11.03.2025.

Trends in Transition from a Work of Art to an Art Object in Children's Book Publishing

Olga V. Pozdnyakova

Voronezh State University, 1 Universitetskaya Sq.,
Voronezh, 394018, Russia
ORCID 0009-0008-2352-9229; SPIN 7812-1428;
olgapozd130374@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the current issue of children's book evolution: the transition from the traditional printed form to a digital analogue, as well as from a work of art to the form of an "art object". The author borrows this term from postmodernist cultural practices, in the framework of which the principles of creating art objects were rethought, which naturally led to the destruction of style and genre canons. Thus, an art object, being a product of modern creative experiments, is radically different from a classical work of art. Its creator consciously goes beyond the boundaries of traditional artistic practices, the object of creativity itself receives unfinished variant forms, while the viewer's active interaction with the art object is allowed. As an art object, the book, to a greater extent a children's book, acquires innovative characteristics in design, illustration, and literary material, changing the reader's usual idea of itself as a canonical object of printed art.*

In the course of comparative analysis of foreign and domestic children's book culture of the 20–21 centuries the tendencies of both careful preservation of the traditions of the art of the book and the development of innovations that allow to ensure the relevance of the printed book form in modern conditions are noted. The author proposes to understand innovation as radical changes in the forms and ways of presenting the content of children's books, corresponding to the current technological realities, as well as a

change in the status of the book in the process of global digitalization of society. In children's book publishing, innovation becomes a tool that helps the printed form adapt to the fundamentally new circumstances of the book's existence in the information space of the child in the 21st century. A children's book in the format of an art-object is an interactive field that encourages young readers to active interaction, within which the boundaries between reading, dialogue, fantasy, and play are leveled; co-authorship and co-creation become a priority.

Key words: children's book, work of art, art object, art of the book, interactive, innovation, modern child, digital generation, digital natives, theory and history of culture.

Citation: Pozdnyakova O.V. Trends in Transition from a Work of Art to an Art Object in Children's Book Publishing, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 150–157. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-150-157.

References

1. Eco U. *Ot Interneta k Gutenbergu: tekst i gipertekst: otryvki iz publichnoi lektsii Umberto Ehko na ehkonomicheskom fakul'tete MGU 20 maya 1998 g.* [From Internet to Gutenberg: Text and Hypertext: Excerpts from a Public Lecture Presented by Umberto Eco at the Faculty of Economics, Moscow State University, May 20, 1998]. Available at: <https://studfile.net/preview/9502504/page:11> (accessed 20.01.2025) (in Russ.).
2. Ageeva G.M. Problems of Reading in the Information Society, *Nauka o knige. Traditsii i innovatsii (Moskva, 28–30 aprelya 2009 g.): materialy XII mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii po problemam knigovedeniya: k 50-letiyu sbornika "Kniga. Issledovaniya i materialy": v 4 ch.* [The Science of the Book. Traditions and Innovations (Moscow, April 28–30, 2009): Proceedings of the 12th International Scientific Conference on the Problems of Bibliology: To the 50th Anniversary of the Collection "Book.

- Studies and Materials”: in 4 parts]. Moscow, Nauka Publ., 2009, part 2, pp. 74–76 (in Russ.).
3. Bennett S., Maton K., Kervin L. The “Digital Natives” Debate: A Critical Review of the Evidence, *British Journal of Educational Technology*, 2008, vol. 39, no. 5, pp. 775–786. DOI: 10.1111/j.1467-8535.2007.00793.x.
 4. Koutropoulos A. Digital Natives: Ten Years After, *MERLOT: Journal of Online Learning and Teaching*, 2011, vol. 7, no. 4 (December), pp. 525–538.
 5. Prensky M. Digital Natives, Digital Immigrants: Part 1, *On the Horizon*, 2001, vol. 9, no. 5 (September/October), pp. 1–6.
 6. Gerchuk Yu.Ya. *Sovetskaya knizhnaya grafika* [Soviet Book Graphics]. Moscow, Znanie Publ., 1986, 124 p.
 7. Benois A.N. The Tasks of Graphics, *Iskusstvo i pechatnoe delo* [Art and Printing], 1910, no. 2–3, pp. 44–55 (in Russ.).
 8. Pozdnyakova O.V. *Ehvolutsiya detskoi knigi: ot traditsii k innovatsiyam (XIX–XXI vv.)* [Evolution of Children's Book: From Tradition to Innovation (19th–21st Centuries)], Cand. cult. sci. diss. Saransk, 2018, 194 p.
 9. Korytov O.V. *Illyustrirovannaya kniga. Konstruktsiya i kompozitsiya* [Illustrated Book. Design and Composition]. Moscow, Galart Publ., 2015, 217 p.
 10. Vagapova F.G. *Stanovlenie iskusstva tatarskoi rukopisnoi i pechatnoi knigi XVII – nachala XX vv.: stilistika i simbolika* [Formation of the Tatar Manuscript and Printed Book Art of the 17th – Early 20th Centuries: Stylistics and Symbolism], Cand. art sci. diss. Kazan, 2015, 553 p.
 11. Kuvykina O.V. *Plastilinovaya kniga: krugosvetnoe putestvie s Ol'gai Kuvykinoi i Natal'ei Sneginoi* [Plasticine Book: Around the World Journey with Olga Kuvykina and Natalia Snegina]. Moscow, Izdatel'skii Dom Meshcheryakova Publ., 2010, 18 p.
 12. Reid B. *Myshonok iz metro: trogatel'naya skazka o myshonke-mechtatele* [The Subway Mouse: A Touching Fairy Tale About a Mouse-Dreamer]. Moscow, Khobbiteka Publ., 2019, 40 p.
 13. Timofeevsky A.P. *Luchshii povar – eto Ya!* [I Am the Best Cook!]. Moscow, Samokat Publ., 2011, 59 p.
 14. Givargizov A. *My tak pokhozhi* [We Are So Similar]. Moscow, Samokat Publ., 2008, 80 p.
 15. Givargizov A. *V chest' korolya* [In Honor of the King]. Moscow, Melik-Pashaev Publ., 2016, 61 p.
 16. Bulatov N.P. *Puteshestvie po ehlektrolampe* [The Journey Inside the Electric Lamp]. Moscow, Detizdat Publ., 1937, 23 p.
 17. Carroll L. *Alice's Adventures in Wonderland*. Moscow, SLOVO/SLOVO Publ., 2010, 128 p. (in Russ.).
 18. Stern W. *Psychology of Early Childhood*. Minsk, Kharvest Publ., 2003, 399 p. (in Russ.).
 19. Sabuda R. The Art of Pop-up Books, *Knizhnaya industriya* [Book Industry], 2009, no. 6, pp. 56–64 (in Russ.).
 20. Tullet H. *Press Here*. Moscow, CLEVER Publ., 2022, 56 p. (in Russ.).
 21. Zimina L.V. Neural Networks in the Book Publishing Industry, *Bibliografiya i knigovedenie* [Bibliography and Bibliology], 2023, no. 2, pp. 48–66. DOI: 10.25281/2411-2305-2023-2-48-66 (in Russ.).

The article was submitted 09.04.2024; approved after reviewing 15.01.2025; accepted for publication 11.03.2025.

НОВИНКА



Музей книги : путеводитель / М.Ю. Борисов, С.К. Харитонов; ответственные редакторы: Д.Н. Рамазанова, М.Б. Золотова ; Российская государственная библиотека, научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги). Москва : Пашков дом, 2025. 71 с. : ил.

Музей книги Российской государственной библиотеки является одним из старейших подобных музеев в России. Путеводитель познакомит посетителей с основными разделами и экспонатами Музея книги, которые относятся к числу сокровищ нашей страны и иллюстрируют историю развития книгопечатания и эволюцию книги.

Подробная информация:

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

УДК 75(091)(47+57)"190/191"
ББК 85.143(2=411.2)53л5
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-2-158-169

А.В. САМОХИН

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ И ОБРАЗНЫЙ СИНТЕЗ В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Александр Вячеславович Самохин,

Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств,
отдел русского искусства,
старший научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21,
Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-1475-6867; SPIN 1712-9665
alsamokhin@mail.ru

Реферат. В статье рассматриваются особенности такого значительного объединения мастеров живописи начала XX в., как Союз русских художников. Основное внимание уделяется аспектам организационного и творческого порядка, которые можно определить понятием «синтез». Это определение является ключевым для истории Союза по целому ряду причин. В первую очередь синтез творческих сил образовывался в повседневной и выставочной деятельности Союза, который объединял живописцев с различными воззрениями на смысл своей профессии, а также с различными

стилевыми и образными предпочтениями. Термином «синтез» можно описать и реальные взаимоотношения мастеров, и их стремление найти свой путь в живописи в условиях резкой перестройки основных понятий изобразительного искусства 1900–1910-х годов. Личные и творческие связи между художниками, входившими в объединение, нашли свое выражение в том, что касается сюжета, композиции, колорита и манеры письма. Мастера совместно создали пейзажными средствами целостный образ Родины, пройти мимо которого русские художники XX в. уже не могли. На их картинах представлены топографически конкретные, но внутренне обобщенные виды русских городов и деревень. Союз также затронул тему русской усадьбы. Отказавшись от распространённого в те годы элегического образа умирающей усадьбы, художники прославили в своих произведениях усадьбу-дачу как место отдыха и общения горожанина с природой. Это повлекло за собой возрождение жанра интерьера, которому русское искусство уже отдало дань в свое время (первая половина XIX в.). Члены Союза добились единства облика своих выставок без однообразия, так как опасность «повторения пройденного» исчезла благодаря все той же идее синтеза старого

и нового, демократического и элитарного, города и деревни. Мастера совмещали свою уникальность со включенностью в контекст художественной жизни 1900–1910-х годов. При этом отдельный аспект настоящего исследования заключается в более точном разграничении черт реализма и импрессионизма в живописи Союза русских художников.

Ключевые слова: Союз русских художников, реализм, младореализм, импрессионизм, русское искусство первой четверти XX века, Мир искусства, национальная школа в искусстве, пейзажная живопись, бытовой жанр, городской пейзаж, теория и история искусства, искусствоведение.

Для цитирования: Самохин А.В. Стилистический и образный синтез в творчестве мастеров Союза русских художников // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 158–169. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-158-169.

Союз русских художников (СРХ, 1903–1923) принадлежит к наиболее значительным творческим объединениям России XX столетия. В его состав входила целая плеяда мастеров московского и петербургского происхождения. История создания СРХ неразрывно связана с историей другой художественной организации — «Мир искусства». В 1903–1910 гг. СРХ, по существу, заменил это петербургское объединение на время между двумя периодами его выставочного существования. Часть мастеров, нашедших себя в Союзе, имела за спиной опыт передвижнического искусства (А.Е. Архипов, В.Н. Бакшеев, В.В. Переплетчиков и др.) [1, с. 57; 2, с. 13–14]. Проведя за 20 лет 17 выставок, СРХ оставался одним из активнейших и стилистически многосторонних участников экспозиционной деятельности первой четверти XX века. Симптоматично, что в постсоветской России в 2008 г. снова возникло творческое объединение мастеров изобразительного искусства под названием «Союз русских художников». Этот второй СРХ заимствовал эмблему (художник М.А. Врубель) прежнего Союза и, как подчеркивают его основатели, успешно продолжает старые традиции.

История СРХ не была обойдена специалистами по русскому искусству. Объемной монографией является книга В.П. Лапшина [3], удачное дополнение к ней — каталог выставки «Пути русского импрессионизма», включающий обзорную статью О.Д. Атрощенко [4]. Кроме того, существует небольшой популярный очерк о Союзе авторства В.А. Филиппова [2], написавшего также книгу «Импрессионизм в русской живописи» [5], в которой, в частности, анализируется творчество членов СРХ. Ту же тематику затрагивал

Г.Г. Пospelов [6] и в особенности Г.Ю. Стернин [1; 7]. До сих пор вызывает интерес принадлежащая Р.С. Кауфману глава об СРХ для «Истории русского искусства» [8]. Остальной историографический массив представляют собой монографии об отдельных мастерах объединения: например, о С.А. Виноградове [9; 10], С.Ю. Жуковском [11; 12], К.Ф. Юоне [13; 14], причем специальные работы посвящены пока далеко не всем видным живописцам Союза.

Бесспорно, история СРХ по-прежнему требует серьезного фактологического изучения и открытия новых источников личного происхождения, однако, на наш взгляд, не менее важен несколько иной аспект — не анализ избранного ряда произведений (это остается первоначальной ступенью исследования), а комплексный ответ на вопросы о роли того или иного объединения, мастера или отдельных «программных» работ в художественной культуре своего времени и более поздних лет. В сравнении с «Миром искусства», «Голубой розой» и «Бубновым валетом» как важными вехами на «столбовой дороге» русского искусства начала XX в. СРХ меньше привлекал внимание исследователей. В специальной и популярной литературе о деятельности Союза он до опасной степени теряет свое уникальное лицо, и не вполне выявленной остается его культуртрегерская историческая миссия, которая очерчена совершенно отчетливо в случае с другими перечисленными художественными объединениями в России. Из историков искусства наших дней данный аспект темы разрабатывает Е.В. Ленкова [15; 16].

На чем сфокусирован взгляд мастеров Союза, учитывая то, что они глубоко разнились по идейным интенциям и предпочтительной живописной манере? Что их объединяет, кроме членства в СРХ? В качестве «гипотезы исследования» предложим следующее: понятием, приоткрывающим, по нашему мнению, основное содержание творчества входивших в СРХ мастеров, причем понятием, которое просматривается сквозь образы, стилистику, семантику и все остальные инстанции художественного целого, является *синтез*. Существующая под знаком этого синтеза историческая функция, которую обязано взять на себя искусство в своем социуме (на примере СРХ), станет предметом изучения в последующей части данной статьи.

Чтобы наполнить понятие «синтез» конкретным содержанием, обратимся к расстановке сил на русской художественной сцене, на которой должен был выступить СРХ. Изобразительное искусство конца XIX — начала XX в. не переставало изумлять количеством новшеств в духе набирающей обороты нон-классики, разные тенденции которой описываются понятиями модернизма и авангарда. В условиях многоукладности художественной жизни России и соседних стран в указанное время, а также из-за увеличившегося числа произ-

ведений, требовавших от критиков и ученых хотя бы первичной систематизации результатов творчества, мастерам желательно было выбрать удобную позицию — такую, чтобы не оставаться «во вчерашнем дне», но и не устремляться вслед за новейшими течениями в искусстве. Эту нишу чрезвычайно удачно занял СРХ, в чем и заключалось его собственно внутреннее функционирование. Но, конечно, у него существовали и другие функции, выходящие за рамки творческой лаборатории художника и направленные на общественную жизнь, на зрителя и коллекционера.

Панорама изобразительного искусства конца XIX — первой четверти XX в., при всей неохватности тенденций своего развития, в первом приближении может быть разделена на несколько художественных течений, соответствующих различным творческим кредо мастеров:

- ◆ поздний реализм;
- ◆ импрессионизм;
- ◆ символизм и модерн;
- ◆ неоклассическое направление;
- ◆ искусство авангарда и модернизма.

Как и всякая схема, этот краткий перечень неизбежно упрощает положение дел, однако львиная доля созданного в искусстве в то время достаточно точно атрибутируется одному из перечисленных течений или же сразу двум-трем из них. Особенно легко и с хорошим результатом сочетались реализм и импрессионизм — их альянс был особенно важен для творческой деятельности СРХ.

ЭПИЗОДЫ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СРХ

Историческая канва событий, касавшихся Союза, описана в литературе достаточно подробно [3]; напомним только основные факты. Две выставки объединения «36 художников» стали ответом художников Москвы и провинциальных городов на уже сложившийся петербургский «Мир искусства», участники которого беспокоились не зря: в 1903 г. его выставочная деятельность приостанавливается до 1910 г. (правда, в 1907 г. одна выставка «Мира искусства» состоялась), а примкнувшие к ядру «Мира искусства» стали экспонировать новые работы на выставках СРХ. Москвичи объединились с петербуржцами и снова разошлись, когда восстановился «Мир искусства» и его выставочная деятельность. Дипломатическая борьба между двумя объединениями шла в течение всего периода их существования: силы притяжения и отталкивания оказались примерно равны. После 1910 г. СРХ и «Мир искусства» начали вести каждый свою размеренную жизнь до первых советских лет, но это были по сути уже другие объединения,

с размытыми границами стиля и интеллектуального наполнения.

У других творческих объединений того же времени с самого начала имелась достаточно оформленная изобразительная программа и свое неповторимое «я» («Голубая роза», «Бубновый валет», Петербургское общество художников и др.). Менее ясными были идейные установки Московского товарищества художников (МТХ), более гибкой — выставочная политика Московского общества любителей художеств (МОЛХ). Что касается СРХ, то его члены-учредители были относительно едины в своем творческом кредо. Вообще говоря, вопрос о разнице в художественном мировоззрении отдельно взятых мастеров Союза остается дискуссионным. Без всякого сомнения, требования к их произведениям для экспонирования были не столь жесткими, как у «Мира искусства», что особенно ценили те, кто не хотел или не мог выставляться вместе с передвижниками или в салонно-академическом Петербургском обществе художников.

Важно подчеркнуть следующее: «Мир искусства» сложился сам собою из юношеской компании, лидером которой явился Александр Бенуа. Члены-учредители этого объединения образовали тесную, сплоченную группу давних знакомых, и когда «Мир искусства» стал расширять круг участников выставок, он отчасти потерял свою первоначальную уникальность. Напротив, москвичи из СРХ с самого начала заявили о своей «всеядности» и радушно встретили художников самого разного мировоззрения и несхожей стилистики. В 1900-е гг. в СРХ влились члены «Мира искусства». Данный факт яснее всего доказывает широту взглядов в СРХ, хотя история взаимодействия этих двух объединений была наполнена постоянными конфликтами и конкурентной борьбой, когда за выдающихся художников шла буквально охота ради улучшения качества выставок.

Здесь снова появляется центральное понятие синтеза, «работающего» в данном случае на уровне состава выставок. Процитируем два документа в подтверждение сказанного. С.П. Дягилев пишет письмо В.А. Серову 15 октября 1902 г.:

«На тебе лежат хлопоты о москвичах, т. е. ты, во-первых, дорогой друг, во что бы то ни стало должен съездить к Малявину... Убеди его выставить что-нибудь новое — это обязательно... Затем на тебе лежит переговорить с 1) Виноградовым, 2) Пастернаком, 3) М. Мамонтовым. Необходимо вырвать их из когтей “36”! Затем на твоей ответственности молодежь: Петровичев, Кузнецов, Сапунов — они должны быть “наши”. Затем я чрезвычайно стою на приглашении Жуковского и Чиркова...» [цит. по: 3, с. 32].

Переплетчиков вспоминает тот же 1902 г. и организацию второй выставки «36 художников» с большим волнением:

«Казалось, выставка “36” была убита. Переплетчиков, Виноградов, Архипов, [С.В.] Иванов отказались выставить на “Мир искусства” и смиренно дожидались открытия “36”. Надежды были плохие. К. Коровин ушел. Сомов, Малявин не наши.

Что делать?

Приближалось открытие нашей выставки, сердце замирало. Казалось, что провал неминуем, но мы решили провалиться с честью. Однако провала не случилось, сверх всякого ожидания получился полный успех.

К. Коровин выставлялся у нас...

Дягилев увидел, что мы сила...

Мы отвоевали Москву. Победа была на нашей стороне» [цит. по: 3, с. 34].

Конечно, широкий охват стилистически разнящихся художественных явлений, приемлемых мастерами СРХ, не был безграничным. Передвижников старались не замечать, «Мир искусства» откровенно раздражал «союзников», отвергался опыт новейшего западного искусства, в чем, например, невероятно преуспел А.М. Васнецов как художник и как педагог [17, с. 150–151].

С.А. Виноградов в своих мемуарах живо описал появление одиозной книжечки А. Васнецова «Художество» [18].

«Аполлинарий жил, работал, был ценен, да вдруг и выкинул штуку: взял да и выпустил книгу “О французском искусстве”, в которой замечательнейшее гениальное откровение в искусстве, начиная с Эдуарда Мане, Клода Моне, Дега, Ренуара, Писсарро, Сислея и др., всю блестящую плеяду свалил в кучу и уж ругал, ругал и кончил тем, что назвал это “французской болезнью” в том смысле, как это принято в просторечии.

И чего рассвирепел на французоз Аполлинарий? Ведь он сам в некоторых вещах близок к ним был. Так, одна из первых его картин, чудесная вещь “Дубки”, приобретенная тогда же Третьяковым для галереи, была невиданно ново-модернистична, что многие рты разинули, руками разводили и дивились, как это Третьяков такую картину для галереи покупает» [19, с. 40].

Конечно, Союз не мог творчески отразить три русских революции, Первую мировую войну, и сейчас это не повод критиковать членов Союза, опиравшихся на совершенно иные темы и представ-

ления в сфере искусства. Мастера СРХ находились посреди смутных (как говорилось в то время, декадентских, упаднических) мыслей и чувствований, которые не подходили для заимствования «союзниками». Понятие синтеза в данном случае снова приложимо: участники и экспоненты СРХ, пришедшие из разных профессиональных групп и объединений, стремились найти для себя идиллический уголок, где нет места конфликтам, где царят мир и согласие. Ведь картины мастеров СРХ «рассказывали зрителю об очаровании природы, о гармоничном мире человека, о безмятежной жизни» [4, с. 14].

Творческая и повседневная жизнь мастеров СРХ, ныне известная по письменным источникам, стала мишенью для бесконечных критических нападков «справа» и «слева». Современники относились к тому, что выходило из мастерских Союза, с большой долей скепсиса. В наши дни нельзя ни понять, ни почувствовать суть претензий к художникам Союза. Особенно резко проявлялась негативная позиция пишущих об искусстве в пору революции 1905–1907 гг. и судьбоносных событий 1917 г. [3, с. 60–61, 140–141, 165, 180]. Как уже говорилось выше, СРХ никак не реагировал на политические эксцессы, не менял сюжетику своих картин. В целом авторы оставались в глазах ранних комментаторов безыдейными художниками-декоративистами, годными только для того, чтобы изгнать из искусства правду и устроить пир во время чумы [3, с. 147–148]. В этих категоричных высказываниях есть крупинка истины, но не более того: очевидно, что успокоительные картины ведущих «союзников» созданы не просто для любования, а как самое настоящее средство психологической разрядки. В СРХ протестовали против происходящего не изображением ужасов реальности, подобно передвижникам, а придерживаясь другого, чисто живописного пути к «умягчению злых сердец». И все же к концу своего существования Союз оказался консервативным явлением и в значительной мере повторял прежние находки русских мастеров, хотя, без сомнения, делал это профессионально, обладая большим опытом и хорошим вкусом.

СРХ И РУССКАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Снова синтез как эстетическое понятие показал свои результаты, ибо мы знаем и пережитии ранних лет существования СРХ, и поиск собственного пути в поздние годы. Здесь находили прибежище и, конечно, помещение для экспозиции художники различного склада: более реалистические и приближающиеся к новейшим течениям,

отстаивавшие «демократические» и «элитарные» идеалы, малоизвестные мастера и признанные корифеи. Функционал СРХ в русском искусстве был необычным. Когда существование Союза подходило к концу, а ранний отечественный авангард стремился к монополии своих разработок, идеалы и жизненная философия участников СРХ заложили прочный фундамент для творчества художников-традиционалистов, которые переживут трудные времена не с такими потерями, как можно было бы подумать. Ориентация на СРХ понадобится тем, кто сторонился и советского официоза, и нонконформизма. В этом плане Союз вновь оказался востребованным, так как обладал центристской художественной программой, которая доказывала свою жизнеспособность в любые времена и занимает достаточно просторную нишу сегодня.

Степень изученности жизни и творчества многих участников СРХ оставляет желать лучшего. К счастью, благие перемены дали о себе знать, когда вышла книга В.А. Лапшина с большим научным аппаратом [3], а вслед за тем — справочник Д.Я. Северюхина и О.Л. Лейкина [20, с. 282–285]. Меньше повезло самим произведениям в отсутствие чисто искусствоведческой аналитики, которую авторы немногочисленных работ по истории СРХ нередко подменяют описанием свода основных мотивов, с которыми работали члены объединения.

В 1910-е гг. популярность Союза и посещаемость его выставок росли, но их состав утерял былое единство. Как отмечает О.Д. Атрощенко, «на VII выставке в Петербурге в 1909 году состав участников увеличился в полтора раза (с 49 до 72 участников). Были приглашены М.Ф. Ларионов, П.В. Кузнецов, Г.Б. Якулов, К.С. Петров-Водкин и другие. В итоге “союзная” выставка потеряла характерный облик, больше соответствуя фрагментарному собранию различных выставочных объединений тех лет» [4, с. 12].

Эти факты можно оценивать по-разному, но, как мы видели, Союз действительно должен был сохранить свою творческую платформу в непростых исторических условиях Серебряного века, с его мечтами о запредельном и невозможном, с быстрой сменой эстетических предпочтений и жанровых «конструкций». Под внешней болезненностью типичных произведений интересующей нас эпохи таился истинный расцвет всего утонченного и небывалого, давший русскому искусству невероятный по интенсивности импульс, сказавшийся на формообразовании и сюжетике живописи, графики и скульптуры. Схема «кризис = расцвет» явилась вопреки всякой логике из мира художественной многозначности, порывающегося стать абсурдом. Предполагаем и более приземленное толкование смысла этого слияния, обусловленного тем, что искусство XIX–XXI вв. (то, что в англоязычной практике зо-

вется Modern and Contemporary Art) обладает умением превратить эстетически безобразное в часть прекрасного.

Идеи синтеза в реальной истории СРХ пригодились как минимум дважды: сначала в первые годы его существования, когда приходилось бороться за лучших художников с «Миром искусства» и мечталось о том, что Союз охватит львиную долю мастеров искусств из Петербурга и Москвы и станет едва ли не монополистом в области изящного. Второй случай того же рода заключался в большем сплочении наиболее активных участников СРХ и в выработке образа современного художника-традиционалиста в условиях артистического соперничества между Россией и зарубежными странами. Идея синтеза в разных аспектах творчества оказала должный эффект и в золотую пору существования СРХ, и на исходе его исторической миссии.

В состав Союза на разных этапах существования объединения входили крупнейшие мастера русского искусства, но были и звезды меньшей величины. В соответствии с традициями устройства таких творческих групп выделялись члены-учредители, основная масса «союзников» и немалое число экспонентов. Среди имеющих влияние в сфере истории и теории искусства корифеев из СРХ следует назвать И.Э. Грабаря — сильную и неутомимую фигуру: в его созидательных усилиях сначала на поприще реставрации, а потом в научно-исследовательских учреждениях был виден не просто кабинетный ученый, а настоящий энциклопедист Новейшего времени. В состав СРХ входили В.А. Серов и К.А. Коровин, тогда уже признанные мастера. Интересно, что одним из членов-учредителей Союза оказался М.А. Врубель. Отдельные громкие имена принесли с собой в СРХ профессионализм и рациональность мышления, кто-то требовал от выставок побольше символистских грез и таинств, кто-то стремился отразить жизнь народа в ее праздничном, оптимистическом ключе. Как правило, такие запросы не оставались без внимания мастеров Союза. Решать административные вопросы они, видимо, тоже умели неплохо, хотя по опубликованным фрагментам источников видно, что повседневная жизнь «союзников» состояла лишь, как бы мы сейчас сказали, из информационной войны [13, с. 33–34]. Да и как могло быть иначе в художественном объединении, отважившемся на попытку синтеза почти передвижнических реалистических тенденций и творчества утонченных эстетов, знатоков всего изящного — «мирискусников»? Был и другой общеизвестный камень преткновения: в рядах СРХ 1900-х гг. «москвичи настаивали на примате живописи, а петербуржцы ратовали за картину, гравюру, театр, книгу» [13, с. 21].

Одной из целей, которую преследовал Союз, являлся отрыв немалого числа художников-тради-

ционалистов от Товарищества передвижных художественных выставок. К 1920-м гг. созидательная направленность обеих организаций стала фактически одинаковой, даже более того, она академизировалась, но в 1900-е гг. острота взаимоотношений между мастерами с уже сложившимся творческим почерком достигла апогея. Соединение столь ярких индивидуальностей, как в самом начале века, грозило постоянными «бумажными» стычками, и они действительно происходили, но обратить обычные потасовки в плодотворный синтез творческих кредо — это была самая подкупающая черта деятельности Союза.

Сейчас трудно уловить былую радикальность ряда мастеров, отвернувшихся от передвижников ради открытого новаторства. Теперь нелегко понять, чем существенно различалась типичная живопись реализма 1860–1890-х гг. и произведения таких участников и членов-организаторов СРХ, как В.В. Переплетчикова, наиболее активного в административной деятельности Союза, а также А.И. Чиркова, Н.В. Досекина, К.К. Первухина и других мастеров. Были и такие, кто занимал центристское положение внутри СРХ и становился типичным, наглядным примером для других членов Союза: А.С. Виноградов, С.Ю. Жуковский, А.В. Средин, Л.В. Туржанский, П.И. Петровичев. Именно они стали мастерами, чьи творческие биографии закономерно рассматриваются на фоне СРХ.

СРХ НА ФОНЕ СОБЫТИЙ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

Подытожим сказанное. Очевидно, что идея синтеза применительно к СРХ принадлежит к ключевым творческим и чисто человеческим проблемам, связанным с состоянием художественной жизни в России первой четверти XX века. Трудно назвать художника-«союзника» или какую-либо его масштабную инвенцию, на которой не сказалось бы стремление к аккумуляции в одном произведении сразу нескольких профессиональных задач.

Если использовать предложенную выше схему стилей и направлений в русском искусстве 1890–1910-х гг., то открывающаяся панорама будет выглядеть как несколько плотных «ядер», омываемых аморфной массой периферических областей. Эти «ядра» представляют собой пять перечисленных выше основных художественных течений: если часть произведений, принадлежащих мастерам Серебряного века, с полным правом можно отнести к одному из «ядер», то более значительное число работ по стилистическим признакам нужно будет поместить в периферическую зону между плотными «ядрами». Перед глазами зрителя, тогдашнего

или нынешнего, проходят различные произведения (на выставке или «виртуально» в альбоме), сочетающие в себе реализм и импрессионизм, импрессионизм и символизм, неоклассику с реализмом и т. д.

Объединяющую функцию в этой головокружительной комбинаторике как раз и выполняли такие творческие группы, как «36 художников» и наследовавший ей СРХ. В Союзе стилевое и сюжетное новаторство приветствовалось. Некоторые из малоизвестных экспонентов стали ощущать свою, хоть и небольшую, причастность к высокому искусству. Не относясь ни к одному из «ядер», ряд мастеров вдруг почувствовал свободу от морализаторства, от ретроспективизма, от жестких требований в области тематики и технической «законченности» произведения. Начиная с того периода, когда СРХ и «Мир искусства» во второй раз стали вести раздельное существование и к обеим группировкам присоединились несхожие между собой мастера, жанровая и стилевая принадлежность экспонатов на выставках объединений утерала былую определенность и замкнутость. В этом была их сила и их слабость. На фоне авангардных бурь СРХ выглядел вполне респектабельным и не столь консервативным, чтобы полностью отсечь живописцев-новаторов. Устойчивость объединения в 1910-е гг. обеспечивалась именно такой позицией. В начале 1920-х гг. Союз уже не мог по-прежнему играть привычную роль по двум очевидным причинам: выдвижение авангарда в ранг революционного искусства и ассоциативная связь СРХ с салонными направлениями, о чем могло свидетельствовать предпочтение пейзажа и интерьера, отсутствие сюжета, бесконфликтность содержания работ.

Образный синтез в процессе создания произведения и в его окончательном облике, что мы и пытались показать, обуславливался цепочкой предпосылок, восходящих к организационной стороне дела. Однако был и другой, собственно живописный аспект работы «союзников». Баланс реалистических и импрессионистических черт вызывал творческие вопросы о пленэризме, о натуральности и декоративности колорита, о замкнутой и открытой композиции. Синтетический подход повсюду преобладает над аналитическим. Даже пуантилизм Грабаря, по определению предусматривающий растворение формы в структуре мазка, провоцирует, скорее, зрительно собирать цветочные точки в поверхности и объемы, нежели, наоборот, рассыпать большие массы в живописную мозаику мазков. Таким оказался на русской почве французский неоимпрессионизм, который первоначально обладал строгой рациональностью и не предусматривал ни лиризма, ни восхищения природой.

Импрессионистам *par excellence* в СРХ был создан режим наибольшего благоприятствования. Это художественное направление в России, как

и в других странах, за исключением Франции, видоизменялось любыми способами и путями. Само существование образцового, «беспримесного» импрессионизма за пределами Франции ставится под вопрос. С целью избежать большой дискуссии о терминах условно назовем аутентичный французский импрессионизм «малым», а все то схожее, что развивалось в искусстве снаружи французской границы — «большим» импрессионизмом. Именно большой импрессионизм делил российское доавангардное культурное пространство с символизмом. При этом как символизм заимствовал черты академизма, так импрессионизм не мог избежать слияния с приметами реализма. Идея бессмертия этого «стиля», как и других знаменательных направлений в искусстве, имеющих дату появления, но не имеющих даты исчезновения, буквально витала над экспозициями СРХ. Синтез двух течений — реализма и импрессионизма — закономерно отражался на технике исполнения картин, не говоря уже о воплощаемых темах и мотивах.

Неудивительно, что «верховный» русский импрессионист Константин Коровин являлся одним из самых ярких членов объединения, но Союз несколько не влиял на его творческое развитие — художник не нуждался в оглядке на своих коллег по СРХ. Другие представители большого импрессионизма находили себя уже как участники выставок Союза. Обычно тот или иной живописец, находившийся между реализмом и импрессионизмом, отводил для себя желаемое место на этой шкале и, соответственно, выбирал для себя ключевые образы и их психологическое наполнение. Еще важнее была задача найти свой мазок. Вдохновенная беглость исполнения большинству художников и критиков представлялась главной особенностью новейшей живописи, ее вызовом своему времени. Русское искусство привыкало к импрессионизму относительно долго, если сравнивать с аналогичным процессом в западных странах, и, кроме того, отнюдь не всегда реформа живописного мастерства приводила русского художника к тем же результатам, что и французских импрессионистов. Под проявлениями импрессионизма обычно понималась этюдная свежесть письма, активный колорит, возрождение декоративного «антистанковизма», пленэрные эксперименты, на деле уводившие русских мастеров от пленэрности в сторону условного, несколько неестественного, но художественно убедительного цветового решения.

Указанные творческие проблемы требовали от художника много сил и готовности открыться на встречу метаморфозам, которые претерпевало образительное искусство. Как мастера СРХ реагировали на этот вызов и насколько их ответ был нов и оригинален? Мы остановимся лишь на тех немногих живописцах, которые составляли ядро Со-

юза и были обязаны ему удачными поисками своей манеры.

Для начала — выдержка из воспоминаний А.А. Рылова об одной из выставок СРХ (вероятнее всего, о VII по счету):

«Наконец, выставка готова. Щиты затянуты материей, картины висят на местах по авторам. Вот широко раскинулись гирляндами ярких цветов картины Константина Коровина. Краски сверкают, радостно играют на солнце живыми цветами, щедро разбросанными смелой кистью мастера. Сам Коровин в распахнутой шубе сидит точно боярин, что-то говорит Виноградову о развеске.

Дальше — Жуковский бодрит и манит весной, обыкновенной русской весной, с почерневшим снегом, с фиалками, подснежниками, холодной речкой.

Юон показывает настоящую подмосковную деревню с веселой гармошкой, с хороводами, играющими ребятишками, лошадками. Он любит изображать толпы людей на базаре, московскую азиатчину, волжский быт с пристанями и пароходами...

У Туржанского каждый раз его любимые молодые лошади на солнце, обдуваемые осенним ветерком, или весной, среди белеющих остатков снега. Живопись его сильная, в густых сочных мазках.

Петровичев всегда пишет в одних скромных весенних или осенних красках, с густой и матовой живописью» [21, с. 163–164].

О НЕСКОЛЬКИХ МАСТЕРАХ СРХ

Позволим себе продолжить серию метких характеристик, данных мемуаристом. Переплетчиков, один из самых деятельных членов-учредителей Союза, вышел из передвижнического реализма. Мастер никогда сознательно не ставил цели изжить в себе его черты, но изменения в творчестве Переплетчикова все же заметны. Идея синтеза воплотилась в его картинах словно сама собой: характерно изображение бескрайних пространств, тонально объединенный зеленый и пепельный колорит, приблизительность границ в передаче основных форм и фигур. По лаконичным словам исследователя русского импрессионизма В.А. Филиппова, Переплетчиков «писал пейзажи Подмоскovie и Севера в широкой живописной манере, а с начала XX века перешел к пуантилизму. Не без влияния живописи Грабаря художник использовал кадрированные композиции. Простые и непритязательные мотивы северных деревень

с домишками, церквушками, дорогами оживлены вибрирующей фактурой параллельных мазков чистого цвета» [5, с. 192].

Аналогичное сочетание угасающего реализма с импрессионизмом и отдельными натуралистическими деталями находим в работах еще одного учредителя СРХ — Н.В. Досекина, порвавшего с Товариществом передвижных художественных выставок вместе с А. Васнецовым, Виноградовым и Переплетчиковым. Живопись Досекина необычна и для передвижников, и для «союзников». Путешествовавший художник нашел свои главные темы — прибрежный пейзаж и виды западноевропейских городов. Иногда Досекин выглядит чистым импрессионистом, что особенно интересно, если вспомнить начало его карьеры, принадлежавшее передвижничеству, которое, несмотря ни на что, продолжало улавливаться в работах мастера. Синтез, образующий суть творчества Досекина, заключается в соединении неоимпрессионистического, зернистого мазка с монументализацией основных объемов композиции и тонкостью в мелочах, которые можно расценивать как следствие реалистической выучки. Однако важнее всего то, что Досекин в поисках синтетической сущности образов постоянно упражняется в живописной передаче воды, плавучих судов, рассеянного освещения, а также перерабатывает увиденное в городском пространстве под знаком пейзажно-бытовой картины.

«Европеец» Досекин едва ли не один относится к числу тех представителей Союза, которые увлеклись зарубежной жизнью. Множество других участников СРХ посвятило себя русскому пейзажу и русским городам, по возможности избегая психологической уникальности изображенных персонажей. Они интересны художнику как порождение окружающего их мира, но не как заезженные «типы», напоминавшие о передвижниках и академистах.

К.Ф. Юон принадлежал к тем художникам, кто охотно вводил человеческие фигуры в картины с преобладающим пейзажем, но делал это так, чтобы они не превращались в полноценных персонажей. Однако у Юона они содержат в себе нечто большее, чем традиционный стаффаж, — они создают общее настроение праздника, в котором христианские памятные даты соприкасаются с обычными календарными, связанными с временами года. Симптоматично, что художник слегка примитивизирует изображение архитектурного сооружения и человека, желая передать нераздельную связь между природным и историческим бытием народа. Юон опирается на собственную синтетическую идею природы, общества, человека и времени, и заслуга мастера состоит в том, что он избегает ученых концепций, а только предлагает приятное зрелище, на котором можно отдохнуть от «типов» и остатков былого народничества. Действие у Юона «не гла-

венствует, оно живет в природе, являясь ее частью», у него нигде нет «отражения какого-то частного случая» [13, с. 39].

Если требуется назвать членов СРХ, которые стали максимально полными олицетворениями духа этого пестрого по составу объединения, то на ум приходят прежде всего С.А. Виноградов и С.Ю. Жуковский. Они искали и нашли себя в весьма запутанном клубке художественных течений своего времени. Оба не увлекались ни бытописательством передвижников (хотя Виноградов начинал с реалистической бытовой живописи), ни отдельным мазком импрессионистов, ни фантастикой символизма. Два упомянутых художника-«союзника» всю жизнь осуществляли свой образный синтез посредством легкости мазка и динамичного претворения пейзажного вида. Виноградов и Жуковский не находятся на воображаемой шкале «реализм — импрессионизм»: ведь из слияния некоторых черт обоих направлений у живописцев получается не эклектическая смесь первого и второго компонента, а нечто третье, чего ни в одном исходном компоненте не содержалось. Мастера СРХ если и не натолкнулись сами на эту мысль, то успешно воплотили ее в своем творчестве.

Виноградов и Жуковский стали вестниками того, что человеку пришла пора радоваться жизни, спокойно отринув все пессимистические прогнозы. Их работы трудны для профессионального анализа в силу своей простоты, внутренней свободы, непередаваемых ощущений даже не единства, а братства всего, что ни есть на свете, — природы, искусства и человека как такового. Жуковский продолжил линию лирического пейзажа, но придал ему больше красок и чувства пространства. За каждой картиной мастера стоит и строгость понимания натуры, и артистический темперамент, и образ художника-творца, работающего до изнурения ради таких понятных, общедоступных образов и их сцеплений [11, с. 55].

Виноградов и Жуковский неоднократно обращались к теме усадьбы, с тем чтобы попытаться передать связь природного и человеческого, соединить архитектурные и флоральные усадебные мотивы в едином визуальном и художественно-культурном пространстве [11, с. 128]. Задача была выполнена безукоризненно. «Союзники» в целом отвергли исполненные тоской по прошлому «дворянские гнезда». Даже если изображаются сумерки, пасмурное небо, обветшавшие стены, невыметенные дорожки, они не несут никаких «упадочных» ассоциаций. Барский дом готовится к освежающему сну, а не к смерти, что уж говорить о пейзажах, в которых особняк, оживающий в лучах солнца, явно обитаем. Возможно, в связи с этим следует говорить не об усадьбе: перед нами уютная дача, символ отдыха и немудреных человеческих радостей. По поводу Жуковского Александр Бенуа восхищенно пишет об ощущениях «первого дня на

даче», словесно рисуя «пахнущий сыростью дом», вливающиеся через открытое окно «потoki душистых, пьянящих запахов». Жуковским, продолжает критик, «передано особое настроение оттаивающего, оживающего после зимней стужи, после долгого затвора дома» [цит. по: 8, с. 54].

В чем заключается и как достигается сплав реализма и импрессионизма в творчестве Виноградова и близких к нему художников, можно обсуждать долго. Ограничимся цитатой из монографии о Виноградове в силу типичности данного текста:

«Сосредоточив внимание на воспроизведении трепетного, быстро меняющегося состояния природы, Виноградов снова, как и в других полотнах тех лет, старается подчеркнуть “мгновенность” увиденного мотива. Оттого картина “Весна” так фрагментарна и асимметрична по композиции: необычно повернута стена старого дома и наверху показаны ветви деревьев, не попавших в поле зрения художника. Но в этом, будто случайно замеченном кусочке природы, несмотря на кажущуюся незатейливость изображенного, виден накопленный годами опыт наблюдения натуры — в холсте все продумано до мельчайших подробностей и каждая деталь выверена» [9, с. 74–75].

Некоторые мастера из тех, кто составлял ядро «союзников», ныне относятся к категории «малоизвестный художник». Входящий в число «союзников» М.Х. Аладжалов не так темпераментен, как Виноградов или Жуковский, но его почти ученическая осторожность в обращении с современным искусством препятствовала резким изменениям в его творческой биографии. Аладжалов всю жизнь опирался на наследие Левитана [21, с. 163], правда, отринув его драматизацию природы и прибавив открытые цветы.

Виноградов вспоминал о художнике и его послужном списке:

«Аладжалов... ушедший весь в свое искусство и природу, он был так неординарен и так трогателен в бескорыстной любви к ценностям не внешним.

...До “Союза” иногда вещи Аладжалова бывали на Передвижной выставке. Ценители истинного искусства охотно приобретали его картины. Одна вещь есть и в Третьяковской галерее. Снимки с его картин помещал такой взыскательный ценитель, как С.П. Дягилев, в своем журнале “Мир искусства”» [19, с. 48–49].

К числу недооцененных участников СРХ принадлежит работавший в жанре интерьера А.В. Средин. Художественный критик и журна-

лист нашего времени Е.В. Кончин создал в одной из своих книг апологию Средин-живописца. Эту словесную зарисовку хотелось бы процитировать достаточно полно, чтобы уделить хоть немного внимания талантливому мастеру, который на практике нашел собственную четырехчастную формулу для достижения синтетичности в излюбленном жанре: «материалы — ансамбль — интерьер — синтез». Кончин пишет о художнике, что «главная его тема — интерьеры дворцов, старинных усадеб и церквей. Александр Средин находил истинное наслаждение в изображении ампирических залов с их блеском мраморных колонн, глянец натертых паркетов, стильной мебелью красного дерева, матовыми отсветами бронзовых подсвечников с дрожащими огоньками свечей, серебром фамильной посуды, фарфором, хрусталем, тяжелым бархатом портьер. И, конечно, в изображении старинных портретов, как бы возникающих “из тьмы былого”, полумрака анфилад комнат» [22, с. 214].

Все же Средин никогда не впускает в свое творчество драматические ноты и, в частности, избегает запечатления человека. Вообще говоря, все участники СРХ (кроме мастера-трагика в области бытовой и исторической живописи С.В. Иванова) отвергали острые сюжеты, конфликтные сцены, чересчур монументальные пейзажные образы. Отсюда давнишнее и не совсем справедливое представление о том, что СРХ всегда находился в своего рода вакууме, куда не проникали внешние влияния общественного-политического характера.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СУДЬБА СРХ

Художники Союза хорошо дополняли друг друга в своих предпочтениях в области жизненного материала, в наборе отдельных тем, мотивов, образов. Это обуславливало их творческие взаимоотношения, обогащало опыт и, в конце концов, выводило каждого мастера на собственный путь в искусстве. Без Средин остался бы на периферии интерьерный жанр, сонные старорусские городки с соборами и монастырями, живописную тему брал на себя Петровичев, а Туржанский исследовал границы импрессионизма в том, что касается беглости мазка и композиционного динамизма. Так формировалась общая система зависящих друг от друга «союзников» — система устойчивая, которая брала на себя создание синтетического образа художника на фоне его родины, в природном и человеческом аспекте.

Интересно отметить, что к творчеству СРХ по-разному искали теоретический подход два выдающихся историка русского искусства — Г.Ю. Стернин и Г.Г. Пospelов. Г.Ю. Стернин в заключение

своей статьи об СРХ провозглашает единство всех сторон художественной жизни эпохи, которую изучает тот или иной исследователь. Увидеть нечто общее и целостное среди случайного и отрывочно-го — это задача настоящего ученого. Г.Ю. Стернин утверждает, что «усматривать в истории искусства на каждом шагу “борьбу противоположностей” — занятие малопродуктивное, способное разрушить, расчленив на части целостное здание духовной культуры эпохи. Но сопоставлять различные художественные направления, сосуществующие внутри той или иной культуры, — прямая обязанность исследователя» [7, с. 14]. Таким образом, и здесь, по мысли автора цитаты, применяется понятие синтеза как научного метода.

В свою очередь, Г.Г. Поспелов видит в поиске синтеза достойную цель как для художника, так и для критика или историка. В связи с творчеством Жуковского и Юона он отмечает, что у них «как в калейдоскопе, чередовались то виды, то фрагменты видов страны, изображенные под разными углами или в разных природных состояниях», но рано или поздно для них «возникла потребность в обобщенном лике России», который будет просматриваться «не только в пейзажах, но и в жанрах» [6, с. 27].

Нет сомнения, что понятие синтеза в живописи членов СРХ и экспонентов его выставок составляет самую суть большинства их работ, причем синтез как творческий метод можно обнаружить на разных уровнях бытования СРХ и в облике весьма многих произведений его участников. Вот, на наш взгляд, опорные точки «синтезирующей» деятельности Союза:

- ◆ административно-организационная гибкость руководящего «ядра» СРХ;
- ◆ смесь стилистических особенностей эпохи в творчестве единой художественной группировки;
- ◆ ответ на запросы времени, когда передвижнический реализм утерял оригинальность, а новые художественные объединения морально не устраивали тех мастеров, кто оставался верен концепции реализма;
- ◆ тщательная работа над цветом и формой, продолжающая реалистическую традицию, но допускающая эксперимент, направленный на выработку собственной манеры, т. е. предусматривающий знакомство с импрессионизмом, модерном, неоклассическими тенденциями;
- ◆ отказ от изображения исторических событий, от реакций на политическую жизнь России, снижение роли портрета с его психологизмом и требованием раскрыть социальный статус и ментальность модели;
- ◆ отсутствие драматизации тем и мотивов, оптимизм при встрече с окружающим миром, изображение предметов, говорящих о беззаботной загородной жизни, в результате чего образы картин

теряют прежнюю напряженность, связанную с затканием усадебной культуры.

Место, занятое СРХ в художественной жизни России, соответствовало возможностям, открывавшимся перед его мастерами в связи с выработкой и упрочением перечисленных «опорных точек». Они позволили мастерам СРХ сохранять центристскую ориентацию в условиях все более жесткого размежевания течений и направлений искусства. Это был не просто компромисс, который попросту лишил бы творчество членов СРХ художественной ценности, — это была сознательно или бессознательно сложившаяся программа сохранения живописной культуры при постоянных ударах с флангов как со стороны крайне «правого», так и авангардного, «левого» крыла. Именно синтез, понимаемый здесь в нескольких смыслах (административном, организационном, собственно живописном, стилистическом, жанровом, эмоционально-образном), предоставил СРХ историческую возможность найти себя в сложнейшей ситуации на художественной сцене в первой четверти XX века. Понятие синтеза применительно к СРХ, рассматриваемое нами так, как сказано выше, означало наличие большого творческого потенциала этого объединения. Синтез на всех перечисленных «этажах» деятельности СРХ обеспечил ему не только респектабельный центризм, но и необходимую степень уникальности каждого художника. Синтез удерживал СРХ как целое, обосновывал его «нужность» своему времени и в контексте исторической судьбы СРХ стал тем, что дало возможность его членам создать художественную «вселенную» добра и света, без стремления к которой нельзя представить русское искусство XX, а теперь и XXI века.

Список источников

1. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. Москва : Искусство, 1976. 222 с.
2. Филиппов В.А. Союз русских художников. История творческого объединения. Москва : БуксМАрт, 2016. 96 с.
3. Лапшин В.П. Союз русских художников. Ленинград : Художник РСФСР, 1974. 424 с.
4. Атрощенко О.Д. История создания и деятельности Союза русских художников // Пути русского импрессионизма : к 100-летию Союза русских художников : альбом / [авт.-сост.: Н.А. Александрова и др.] Москва : Сканрус, 2003. С. 8—16.
5. Филиппов В.А. Импрессионизм в русской живописи. Москва : Белый город, 2003. 320 с.
6. Поспелов Г.Г. Россия в картинах «Союза русских художников» // Русское искусство. 2011. № 4. С. 18—29.
7. Стернин Г.Ю. По поводу одного юбилея. К столетию «Союза русских художников» // Русское искусство. 2004. № 1. С. 8—15.
8. Кауфман Р.С. Союз русских художников // Исто-

- рия русского искусства / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, В.С. Кеменова. Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 2. С. 27–86.
9. Станкевич Н.И. Сергей Арсеньевич Виноградов. Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1971. 151 с.
 10. Сергей Виноградов : [альбом] / авт. текста Н. Лапидус. Москва : Белый город, 2005. 48 с.
 11. Горелов М.И. Станислав Юлианович Жуковский : жизнь и творчество, 1875–1944. Москва : Искусство, 1982. 271 с.
 12. Станислав Жуковский : [альбом] / авт. текста Л. Бобровская. Москва : Белый город, 2003. 48 с.
 13. Осмоловский Ю.Э. Константин Федорович Юон : [альбом]. Москва : Советский художник, 1982. 248 с.
 14. Константин Юон / авт. текста Н. Мамонтова. Москва : Белый город, 2001. 64 с.
 15. Ленкова Е.В. Место Союза русских художников среди художественных объединений Серебряного века // Известия Уральского государственного университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2010. № 6 (85), ч. 1. С. 171–177.
 16. Ленкова Е.В. Пейзаж как отражение эстетического принципа Союза русских художников // Русское искусство. 2009. Приложение к № 1 (21). «Академическая тетрадь». С. 40–45.
 17. Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Москва : Искусство, 1951. 167 с.
 18. Васнецов А.М. Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. Москва : 1908. 133 с.
 19. Виноградов С.А. Прежняя Москва : воспоминания / авт.-сост. Н. Лапидус. Рига : MultiCentrs, 2001. 215 с.
 20. Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) : справочник. Санкт-Петербург : Чернышев, 1992. 400 с.
 21. Рылов А.А. Воспоминания. Ленинград : Художник РСФСР, 1977. 287 с.
 22. Кончин Е.В. Собрание М.П.К. : этюды о художниках. Москва : Лернер, 2007. 258 с.од

Статья поступила в редакцию 13.06.2024; одобрена после рецензирования 29.01.2025; принята к публикации 11.03.2025.

Stylistic and Figurative Synthesis in the Work of Masters of the Union of Russian Artists

Aleksandr V. Samokhin

Research Institute of the Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
21 Prechistenka Str., Moscow 119034, Russia
ORCID 0000-0002-1475-6867; SPIN 1712-9665;
alsamokhin@mail.ru

Abstract. *The article deals with the peculiarities of the Union of Russian Artists, a significant association of early 20th century painters. The main attention is paid to the aspects of organizational and creative order, which can be defined by the concept of “synthesis”. This definition is key to the history of the Union for a number of reasons. First of all, the synthesis of creative forces was formed in the daily and exhibition activities of the Union, which united painters with different views on the meaning of their profession, as well as with different style and image preferences. The term “synthesis” can describe both the real relationships between the masters and their desire to find their way in painting in the conditions of a sharp restructuring of the basic concepts of fine art in the 1900–1910s. Personal and creative ties between the artists who were members of the association found their expression in terms of subject, composition, colour and man-*

ner of painting. The masters jointly created by landscape means a holistic image of the Motherland, which Russian artists of the 20th century could not pass by. Their paintings show topographically concrete but internally generalized views of Russian towns and villages. The Union also touched upon the theme of the Russian manor. Abandoning the elegiac image of the dying manor, which was common in those years, the artists glorified it in their works as a place of recreation and communication between the city dweller and nature. This entailed the revival of the interior genre, to which Russian art had already paid tribute in its time (the first half of the 19th century). The members of the Union achieved unity in the appearance of their exhibitions without monotony, as the danger of “repeating the past” disappeared thanks to the same idea of synthesizing the old and the new, the democratic and the elitist, the city and the countryside. The masters combined their uniqueness with their inclusion in the context of artistic life of the 1900–1910s. At the same time, a separate aspect of this study is to distinguish more precisely the features of realism and impressionism in the painting of the Union of Russian Artists.

Key words: Union of Russian Artists, Realism, Young Realism, Impressionism, Russian art of the first quarter of the 20th century, World of Art, national school in art, landscape painting, genre art, urban landscape, theory and history of art, art history.

Citation: Samokhin A.V. Stylistic and Figurative Synthesis in the Work of Masters of the Union of Russian

Artists, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 158–169. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-158-169.

References

1. Sternin G.Yu. *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii nachala XX veka* [Art Life in Russia at the Beginning of the 20th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, 222 p.
2. Filippov V.A. *Soyuz russkikh khudozhnikov. Istoriya tvorcheskogo ob"edineniya* [Union of Russian Artists. History of the Creative Association]. Moscow, BukSMart Publ., 2016, 96 p.
3. Lapshin V.P. *Soyuz russkikh khudozhnikov* [Union of Russian Artists]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1974, 424 p.
4. Atroshchenko O.D. History of Foundation and Activity of the Union of Russian Artists, *Puti russkogo impressionizma: k 100-letiyu Soyuza russkikh khudozhnikov: al'bom* [The Paths of Russian Impressionism: To the 100th Anniversary of the Union of Russian Artists: album] Moscow, Skanrus Publ., 2003, pp. 8–16 (in Russ.).
5. Filippov V.A. *Impressionizm v russkoi zhivopisi* [Impressionism in Russian Painting]. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2003, 320 p.
6. Pospelov G.G. Russia in the Paintings of the “Union of Russian Artists”, *Russkoe iskusstvo* [Russian Art], 2011, no. 4, pp. 18–29 (in Russ.).
7. Sternin G.Yu. On the Occasion of an Anniversary. To the Centenary of the “Union of Russian Artists”, *Russkoe iskusstvo* [Russian Art], 2004, no. 1, pp. 8–15 (in Russ.).
8. Kaufman R.S. Union of Russian Artists, *Istoriya russkogo iskusstva* [The History of Russian Art]. Moscow, Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1954, vol. 2, pp. 27–86 (in Russ.).
9. Stankevich N.I. *Sergei Arsenyevich Vinogradov*. Leningrad, Iskusstvo Publ., Leningradskoe Otdelenie, 1971, 151 p. (in Russ.).
10. *Sergei Vinogradov: album*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2005, 48 p. (in Russ.).
11. Gorelov M.I. *Stanislav Yulianovich Zhukovskii: zhizn' i tvorchestvo, 1875–1944* [Stanislav Yulianovich Zhukovsky: Life and Work, 1875–1944]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, 271 p.
12. *Stanislav Zhukovsky: album*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2003, 48 p. (in Russ.).
13. Osmolovsky Yu.E. *Konstantin Fedorovich Yuon: album*. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1982, 248 p. (in Russ.).
14. *Konstantin Yuon*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2001, 64 p. (in Russ.).
15. Lenkova E.V. Place of the Union of Russian Artists Among the Artistic Associations of the Silver Age, *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury* [Izvestia Ural Federal University Journal. Series 1. Issues in Education, Science and Culture], 2010, no. 6 (85), part 1, pp. 171–177 (in Russ.).
16. Lenkova E.V. Landscape as a Reflection of the Aesthetic Principle of the Union of Russian Artists, *Russkoe iskusstvo* [Russian Art], 2009, app. to no. 1 (21). “Academic Notebook”, pp. 40–45 (in Russ.).
17. Dmitrieva N.A. *Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva* [Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1951, 167 p.
18. Vasnetsov A.M. *Khudozhestvo. Opyt analiza ponyatii, opredelyayushchikh iskusstvo zhivopisi* [Art. Experience of Analyzing the Concepts Defining the Art of Painting]. Moscow, 1908, 133 p.
19. Vinogradov S.A. *Prezhnyaya Moscow, vospominaniya* [The Old Moscow: Memoirs]. Riga, MultiCentrs Publ., 2001, 215 p.
20. Severyukhin D.Ya., Leikind O.L. *Zolotoi vek khudozhestvennykh ob"edinenii v Rossii i SSSR (1820–1932): spravochnik* [The Golden Age of Art Associations in Russia and the USSR (1820–1932): guidebook]. St. Petersburg, Chernyshev Publ., 1992, 400 p.
21. Rylov A.A. *Vospominaniya* [Memoirs]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1977, 287 p.
22. Konchin E.V. *Sobranie M.P.K.: ehtyudy o khudozhnikakh* [M.P.K. Collection. Etudes on Artists]. Moscow, Lerner Publ., 2007, 258 p.

The article was submitted 13.06.2024; approved after reviewing 29.01.2025; accepted for publication 11.03.2025.

УДК 748.5(092)Тоде Э.
ББК 85.145.43(2)53-8Тоде Э.
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-2-170-181

А.С. ЛИСИЦЫНА

ВИТРАЖИ ЭРНСТА ТОДЕ ДЛЯ НЕМЕЦКОЙ РЕФОРМАТСКОЙ ЦЕРКВИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ИКОНОГРАФИЯ

Анна Сергеевна Лисицына,
независимый исследователь,
член региональной общественной
просветительской организации
«Институт Петербурга»
Чкаловский проспект, д. 25А,
Санкт-Петербург, 197136, Россия

ORCID 0009-0002-6761-3859; SPIN 2774-7370
foxy9760@yandex.ru

Реферат. Предлагаемая статья является первой специальной работой о витражном ансамбле, созданном в 1898–1901 гг. в мастерской Эрнста (Эрнста) Тоде (1858–1932) для Немецкой реформатской церкви в Санкт-Петербурге. Эти витражи украшали молитвенный зал храма, стоявшего у слияния Большой Морской улицы с набережной реки Мойки. В 1930-х гг. церковное здание было радикально перестроено для Дворца культуры работников связи, а стеклянные полотна пропали. Утраченные оконные панно правомерно считать крупнейшим заказом, выполненным знаменитой рижской мастерской для рос-

сийской столицы, однако до сих пор исследователи не предпринимали попыток прояснить обстоятельства создания, иконографические и художественные особенности этого памятника витражного искусства. Настоящее исследование основано главным образом на немецкоязычных источниках, часть из которых вводится в научный оборот впервые. Благодаря обращению к печатным отчетам церковного совета удалось реконструировать историю и хронологию сотрудничества Э. Тоде с петербургской реформатской общиной, установить датировку витражей, описать их иконографическую программу, а также оценить композиционные и стилистические характеристики. Привлекаются ранее неизвестные иллюстративные материалы. Статья расширяет представления о наиболее продуктивном периоде деятельности Э. Тоде как крупного художника-витражиста, позволяет уточнить данные об ассортименте его мастерской и сопоставить памятник с сохранившимися образцами его творческого наследия. Исследование восполняет существенный пробел в искусствоведческой литературе по истории витражей в России и их использованию в петербургской культовой архитектуре рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: петербургские витражи, история искусства, Э. Тоде, реформатская церковь в Петербурге, производство витражей, витражная мастерская, дизайн, эскиз, проект, теория и история искусства, архитектура, историко-культурное наследие.

Для цитирования: Лисицына А.С. Витражи Эрнста Тоде для Немецкой реформатской церкви в Санкт-Петербурге: история создания и иконография // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 170–181. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-170-181.

Рубеж XIX–XX вв. справедливо признается периодом, когда витражи получили невиданное распространение в архитектуре Санкт-Петербурга [1, с. 345, 349]. Полихромные окна стали почти неприменимой принадлежностью инославных, а отчасти и православных храмов города [2, с. 63, 67]. Многие из стеклянных картин, украшавших культовые сооружения российской столицы, вышли из знаменитой рижской мастерской Эрнста (Эрнеста) Тоде (1858–1932)¹, причем самый обширный цикл такого рода фирма создала для Немецкой реформатской церкви. Этот ныне утраченный ансамбль до сих пор был обойден вниманием исследователей. Настоящая статья призвана пролить свет на обстоятельства создания и иконографические особенности этой уникальной витражной сюиты, что достигается за счет введения в научный оборот ряда неизвестных и малоизвестных изобразительных и письменных источников.

Немецкоязычные реформаты появились в Санкт-Петербурге уже в первые годы существования города, но отдельной общины длительное время не имели, входя в объединенный француско-немецкий приход и пользуясь храмом на Большой Конюшенной улице [3, S. 15]. В 1858 г. общины разошлись, и сквозное земельное владение между Мойкой и Большой Конюшенной было разделено надвое: за немецкой общиной осталась западная половина (с приходским училищем), за французской — восточная (с храмом) [4, S. 113].

Для возведения собственной церкви немецкой общине был безвозмездно выделен участок, ограниченный Большой Морской улицей, Почтамтским переулком и набережной Мойки. Строительство велось в 1862–1865 гг. под руководством Д.И. Гримма [5, с. 439; 6, с. 321]. Автор проекта архитектор Г.А. Боссе остановился на романском стиле как на наиболее соответствующем духу реформатского

учения. Здание, отличаясь пропорциональностью частей и благородством стиля, считалось одним из красивейших в Санкт-Петербурге [7, с. 16; 8, с. 831]. Неоштукатуренные фасады, строгая простота форм, минимум орнаментов — все было одновременно практично и созвучно «серьезному назначению постройки» [9, с. 46]. Молитвенный зал, рассчитанный на 1200 человек, находился на втором этаже и производил тот же эффект величия и строгости [10, л. 29]. «Красивая и удобная лестница ведет в самую церковь, светлую и обширную, с хорами. По обеим сторонам от входа расположены дубовые скамьи, с клеенчатыми подушками для сиденья; напротив высокая резная из дуба кафедра, и под нею стол с развернутым Евангелием; в этом заключается все убранство реформатского храма», — отмечалось в городской печати [11, с. 3].

В архивном деле, относящемся к строительству церкви, сохранился эскиз витража, выполненный в рижской мастерской Э. Байермана (Ed. Beyermann) [12, л. 70 об. — 72], однако анализ печатных отчетов прихода за 1864–1872 гг. показал, что в эти годы на повестке дня стояли другие вопросы и до украшения интерьера витражами дело не дошло.

В декабре 1872 г. здание храма серьезно пострадало от пожара, и в 1872–1874 гг. архитектором К.К. Рахау была проведена реконструкция, предполагавшая возобновление церкви в первоначальном виде, но с некоторыми улучшениями [7, с. 16]. В частности, была увеличена высота колокольни [13, S. 337] и изменена конструкция перекрытий [14, S. 23–25]. Визуально облик храма изменился мало. Из переделок в интерьере обращали на себя внимание разве что перестроенная органная галерея и иная форма потолка, а также новый оттенок стен (какой именно — неизвестно; до пожара стены были выдержаны в коричневатых тонах, а своды апсиды имели небесно-голубой цвет [15, S. 373]).

В остальном все осталось по-прежнему: те же хоры на чугунных колоннах, те же ряды деревянных скамей и кафедра проповедника по центру алтарной части. Фотографий внутреннего убранства церкви в восстановленном виде не сохранилось, однако приводимая здесь иллюстрация, представляющая ее интерьер до реконструкции (рис. 1), позволяет составить вполне точное представление об оформлении помещения (с поправкой на высоту и форму потолка). Сходство подтверждается не только словесными описаниями, но и опубликованными в 1874 г. планами и разрезами здания [16, л. 21–24]².

Современники отмечали простоту и изящество интерьера, великолепно удовлетворявшего как

¹ Даты жизни приведены согласно большинству источников. Реже встречается информация о рождении Э. Тоде в 1859 году.

² Полный комплект материалов см.: Зодчий. 1874. № 4 (л. 16–17), № 5 (л. 21–24), № 6 (л. 26), № 8–9 (л. 38–40).



Рис. 1. Интерьер Немецкой реформатской церкви до пожара 1872 года. Источник: [10, л. 29]

культовым, так и эстетическим требованиям [14, S. 337]. А.Н. Бенуа, регулярно посещавший храм в середине 1880-х гг., вспоминал, как ему нравилось «лишенное всяких украшений, картин и образов, высокое голое и светлое залo» и служба, «сведенная к самым простым формам» [17, с. 549–550].

Реформаты-кальвинисты вообще известны скромным образом жизни. И все-таки, как считал тогдашний пастор, известный религиозный и общественный деятель Г. Дальтон (H. Dalton), одного украшения в храме не хватало — витражей. Проповедник втайне мечтал, чтобы его церковь украсилась «цветными окнами» [18, S. 119], но об исполнении этой мечты нечего было и думать: приходская касса была слишком обременена долгами, связанными с восстановлением здания.

Э. Гельдерблом (E. Gelderblom), занявший должность после отъезда Г. Дальтона в 1888 г., знал об этой идее и мысленно возвращался к ней всякий раз, когда смотрел на оголенные церковные окна. По словам Э. Гельдерблома, эти проемы «производили холодное, неуютное впечатление и не вязались с простыми, но теплыми тонами храма» [18, S. 119–120].

В конце 1890-х гг., когда долги удалось погасить и финансовое положение общины выровнялось, пастор позволил себе поднять вопрос о витражах. Церковный совет предложение поддержал, но с оговоркой: расходы не должны покрываться за счет текущих доходов общины и регулярных пожертвований на приходские нужды. Требовалось найти состоятельных дарителей. Применительно к церковным витражам — украшениям, строго говоря, не обязательным и вместе с тем дорогостоящим — такой подход соответствовал устоявшейся западноевропейской практике. Церковное руководство ориентировалось на обычай, существовавший в немецких городах еще в Средневековье, когда представители крупных дворянских и купеческих фамилий заказывали витражи и тем самым вписывали свои имена в историю храма, прихожанами которого являлись [19, S. 123].

Вопрос о фирме-изготовителе решился довольно быстро: выбор остановили на мастерской живописи на стекле Э. Тоде, открывшейся за несколько лет до этого в Риге, но уже успевшей завоевать широкое признание. Ее владелец — художник и дизай-

нер интерьеров Эрнст Фридрих Тоде (Ernst Friedrich Tode) происходил из семьи балтийских немцев [22, S. 161–162]. Родился он в Парголове, под Петербургом [20, Sp. 124], и получил прекрасное образование: изучал архитектуру в Рижском политехникуме (с 1896 г. — политехнический институт, ныне Рижский технический университет), осваивал живописное ремесло в Мюнхенской академии художеств, постигал прикладное искусство и историческую живопись в Дюссельдорфской академии художеств [21, S. 60; 23, S. 235].

В 1890-е гг. Э. Тоде поселился в Риге, где работал художником и преподавал в ремесленном училище, а в 1895 г. организовал витражную мастерскую³ [24, с. 41], которая в феноменально короткий срок стала одним из авторитетнейших предприятий отрасли [25, S. 142–143]. Уже в 1896 г. работы фирмы были удостоены большой серебряной медали на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде, а в 1898 г. получили золотую медаль на художественно-ремесленной выставке в Санкт-Петербурге. Тогда же фирма Э. Тоде переехала в собственное просторное здание на Александровской улице в Риге [26, с. 6]⁴. Вскоре ателье уже имело представительство в российской столице и принимало заказы на «стеклянную живопись, оригинальные рисунки орнаментных и фигурных мотивов», исполнение плафонов и стенных картин, цветных стекол и на «художественные расписывания всякого рода» [27].

Продукция фирмы отличалась высокими художественными и техническими достоинствами [26, с. 8, 11]. В отличие от многих своих конкурентов Э. Тоде не исполнял чисто мозаичных композиций, а искусно применял традиционную расписную технику в сочетании с наборной [1, с. 353]. Среди других предприятий аналогичного профиля «артистическое заведение» Э. Тоде выделялось еще и тем, что здесь создавались преимущественно оригинальные произведения, причем эскизы для них часто выполнял сам художник [28, p. 42; 29, p. 66].

Приверженец классического стиля, он не чуждался творческих экспериментов и проявлял богатую фантазию. На рубеже XIX и XX вв. в мастерской Э. Тоде были изготовлены витражи для многих публичных зданий, частных домов и храмов остзейских губерний, в том числе для церквей Св. Иоанна, Св. Петра и Домского собора в Риге и костела Св. Иоанна в Вильне [26, с. 2–3; 30, с. 246; 31, с. 232]. Витражные композиции Э. Тоде пользовались большим спросом и за пределами балтийского региона. Они украшали здания в Санкт-Пе-

тербурге и Москве, Одессе и Киеве, Тбилиси, Владивостоке, Саратове, Варшаве и других городах [28, p. 40–41; 32, с. 11; 33, с. 64].

Лидирующее место по количеству заказов занимал Санкт-Петербург. Хотя в конце XIX столетия в российской столице начинает успешно развиваться местное художественное стеклоделие, но многое в этой области перенималось у представителей германской школы: у этих мастеров учатся, их опыту доверяют, им по-прежнему поручают многие ответственные заказы. Как отмечал в 1899 г. петербургский архитектор А.И. фон Гоген, «у нас нет тех стекол: там получается не просто цветное желтое или зеленое стекло, но... чудные стекла, живые. А у нас получают цветные стекла такие, какие можно получить в мелочной лавке» [1, с. 350].

Неудивительно, что самые значительные произведения витражного искусства Санкт-Петербурга того времени созданы именно в мастерской Э. Тоде [30, с. 255; 34, с. 114]. По свидетельству специалистов, он был ведущим мастером в этой области в балтийском регионе и вообще во всей царской России [25, S. 142–143; 32, с. 8, 11]. Э. Тоде не только сам учился в Германии, но и привлекал художников из Мюнхена и Дюссельдорфа к работе в своей мастерской [28, p. 41] и в результате явился настоящим проводником западноевропейской традиции витражного искусства на петербургской почве.

Из большого количества частных заказов, выполненных фирмой Э. Тоде в Санкт-Петербурге, можно назвать витражи для особняков Е.И. Набоковой и А.Ф. Кельха, которые дошли до наших дней [35, с. 56–58, 159]. Что же касается работ для петербургских храмов, то все они ушли в небытие, хотя и относились к числу наиболее важных в наследии Э. Тоде. В любом перечне⁵ творений рижского мастера непременно упоминаются окна для двух крупных храмов в центре Петербурга: католической церкви Св. Екатерины и Немецкой реформатской церкви.

Показателен в этом смысле и фирменный каталог Э. Тоде [26]. Список работ, созданных для церковных зданий, охватывает более двух десятков населенных пунктов на территории Российской империи, но лидируют в нем Петербург и Рига: к началу 1903 г.⁶ фирмой были изготовлены витражи для оформления шести рижских и шести петербургских храмов. По количеству же церковных окон, вышедших из мастерской Э. Тоде, Санкт-Петербург заметно опережает столицу Лифляндии, причем именно за счет реформатского храма. Разумеется, заказы были неоднородны по сложности рисунка и по объ-

³ Первоначально ателье именовалось «Тоде и Байерман», после прекращения сотрудничества с Э. Байерманом стало носить имя одного Тоде.

⁴ Здание сохранилось до наших дней.

⁵ См., напр.: [22, S. 161–162; 31, с. 244–258].

⁶ Каталог дозволен к печати в марте 1903 года.

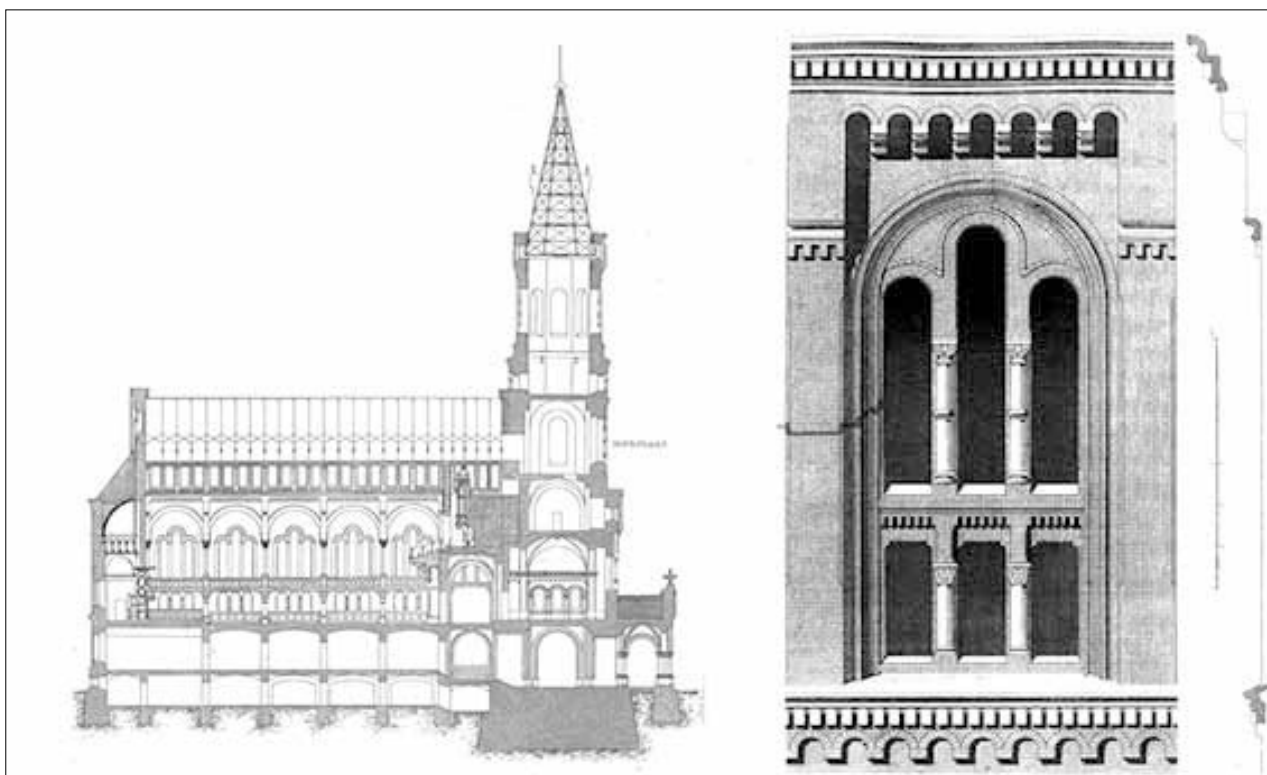


Рис. 2. Немецкая реформатская церковь после реконструкции 1872–1874 годов. Разрез и оконный проем. Источник: [16, л. 23–24]

емам, однако общее число витражных окон, исполненных для церквей Риги, на тот момент составляло 27, тогда как для петербургских храмов — 84, из них 60 — для Немецкой реформатской церкви [26, с. 3].

Если о витражах, украшавших костел Св. Екатерины на Невском проспекте, можно судить по историческим справкам и архивным иконографическим материалам, то об оконных панно, находившихся в реформатской церкви, до настоящего времени не было ничего известно, кроме их общего количества. В специальной литературе лишь отмечается неординарный масштаб этого витражного цикла. Очевидно, это был самый крупный заказ, полученный Э. Тоде не только в Петербурге, но и вообще в стране (с ним мог поспорить разве что большой ансамбль витражей в здании товарищества «Братья Елисеевы» на Невском проспекте⁷ [36, с. 106; 37, S. 2]). В остальном же исследователи сходятся на том, что сюжетики композиций, история их создания и последующая судьба остаются загадкой [35, с. 153, 160; 38, с. 27]. Точные даты изготовления

тоже не были ранее установлены, указывался просто рубеж XIX—XX вв. [5, с. 439]⁸.

Обращение к отчетам церковного совета позволило прояснить многие из этих аспектов. Так, из отчетов следует, что руководство реформатского прихода одобрило идею об оформлении интерьера витражами и обратилось с соответствующим запросом к Э. Тоде в 1898 году. При создании эскиза и составлении сметы рижским мастером учитывались следующие параметры: стиль церкви, для которой предназначались стеклянные картины, в том числе стиль внутренней отделки; расположение, число, размеры и форма окон; характер рисунка. Кроме того, принимались во внимание особые пожелания заказчика. Стоимость витражей зависела от сложности выполнения и определялась индивидуально, хотя и существовал примерный прейскурант с дифференциацией по типам рисунка — от простого коврового до многофигурной сцены исторического и религиозного содержания [26, с. 4–5]. При условии оформления заказа плата за проект не взималась. Доставка по железной дороге осуществлялась за счет заказчика.

Художник прислал выполненный в цвете эскиз, который был утвержден церковным советом [18,

⁷ Витражи украшали высокие окна, выходящие на Невский проспект и Малую Садовую улицу. Это были сложные многофигурные композиции аллегорического содержания. То, что витражи для дома Елисеевых являлись произведениями мастерской Э. Тоде, подтверждается источником [37, S. 2]. Сведения любезно предоставлены автору рижским краеведом Кириллом Соклаковым.

⁸ Стоит отметить, что книге [5, с. 439] ошибочно помещена иллюстрация «Интерьер немецкой реформатской церкви», которая в действительности относится к Домскому собору в Таллине.

S. 120]. Община рассчитывала по возможности заполнить цветными стеклами все оконные проемы молитвенного зала. Боковые стены двусветного помещения были прорезаны высокими шестичастными окнами с полуциркульным завершением — по пять с каждой стороны (рис. 2). Таким образом, требовалось изготовить в общей сложности 60 витражных секций. Отсюда становится понятной почти фантастическая цифра, приведенная в фирменном каталоге.

Замысел получил поддержку прихожан, благо реформатская община состояла «почти исключительно из людей очень зажиточных, а то и богатейших» [17, с. 550]. Едва были одобрены эскизы и согласована стоимость — 500 руб. за каждый шестисекционный витраж [18, S. 122], — как нашлись щедрые донаторы. Первый витраж был изготовлен на средства баронессы В. Зедделер, следующие четыре приходу подарил Р. Хаммершмидт — известный предприниматель и личный друг пастора Э. Гельдерблома. Уже в сентябре 1898 г. красочным стеклянным убранством обогатилась вся южная (выходящая на Мойку) сторона церковного зала [18, S. 119].

В том же году Э. Тоде было выплачено 2000 руб., в 1899 г. — оставшиеся 500 руб. за первую половину ансамбля [18, S. 165; 19, S. 159].

В ноябре 1899 г. в церкви был установлен шестой витраж — первый со стороны Большой Морской улицы [19, S. 121]. Средства на его изготовление пожертвовали врач Э. Пандер и его супруга — бывшие прихожане реформатской церкви, эмигрировавшие в Германию, но заезжавшие в Санкт-Петербург погостить [18, S. 122]. В ноябре 1900 г. появился седьмой витраж, который был подарен дочерью недавно скончавшейся Н. Масс (урожденной Боненблуст) и посвящен ее памяти [39, S. 114]. В феврале 1901 г. в церкви побывал пастор Г. Дальтон, посетивший город в связи с 25-летним юбилеем своего детища — Общества религиозного и нравственного попечения протестантов в Санкт-Петербурге. Особой радостью для проповедника стала возможность увидеть, как сбывается его мечта о витражном убранстве храма, службе в котором он отдал 30 лет [40, S. 132–134].

Оставалось оформить еще три окна, и вскоре вопрос решился. Деньги на восьмой витраж выделила дама, пожелавшая остаться неизвестной, а баронесса Зедделер изъявила желание подарить девятый [40, S. 134]. Затем пришла еще одна хорошая новость: на международной художественно-промышленной выставке керамических изделий, проходившей в Санкт-Петербурге в конце 1900 — начале 1901 г., мастерская Э. Тоде получила гран-при за «живопись по стеклу и эскизы» [26, с. 4; 41, с. 11]. По случаю такого успе-

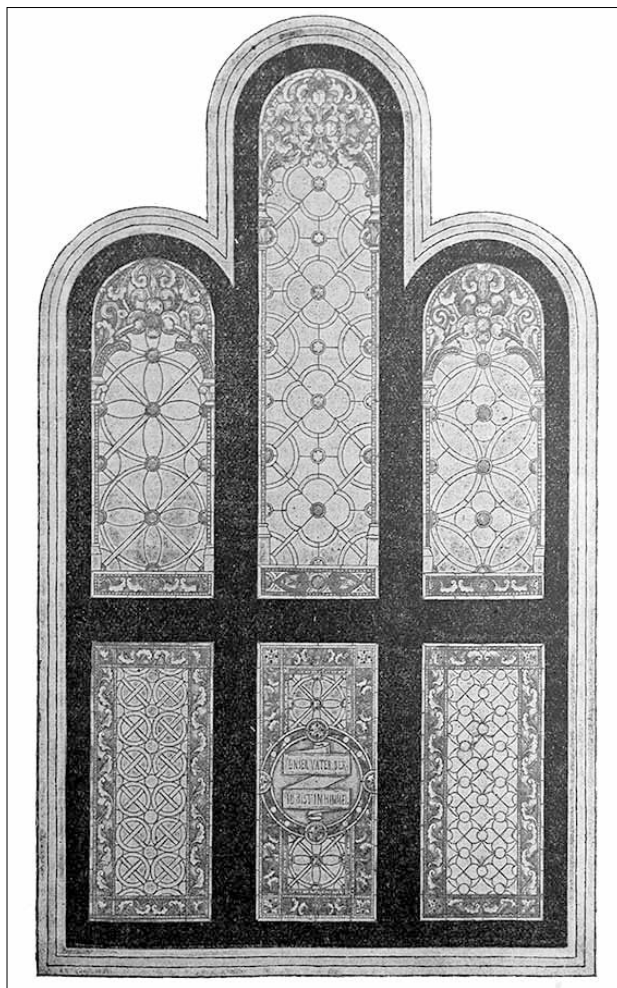


Рис. 3. Э. Тоде. Эскиз витражей для молитвенного зала Немецкой реформатской церкви. 1898 г.
Источник: [18, S. 121; 19, S. 122]

ха⁹ художник сообщил, что предоставит церкви последнюю, десятую, композицию бесплатно [39, S. 114]. Как показывает анализ финансовых отчетов прихода, расчет с Э. Тоде за остальные витражи, установленные с северной стороны, производился в 1900 и 1901 гг. [18, S. 165; 19, S. 159; 39, S. 169; 40, S. 169].

Украшение молитвенного зала витражами было окончательно завершено в конце 1901 или начале 1902 г. [40, S. 134].

Вопрос об иконографических и композиционных особенностях этих десяти шестисекционных витражей удалось прояснить благодаря черно-белому воспроизведению проекта Э. Тоде, опубликованному в отчетах церковного совета (рис. 3). Особенность эскиза заключается в том, что на одной иллюстрации представлен дизайн

⁹ В том же 1901 г. на юбилейной выставке в Риге, посвященной 700-летию города, витражи Э. Тоде были удостоены высшей награды — почетного приза города Риги [26, с. 4].

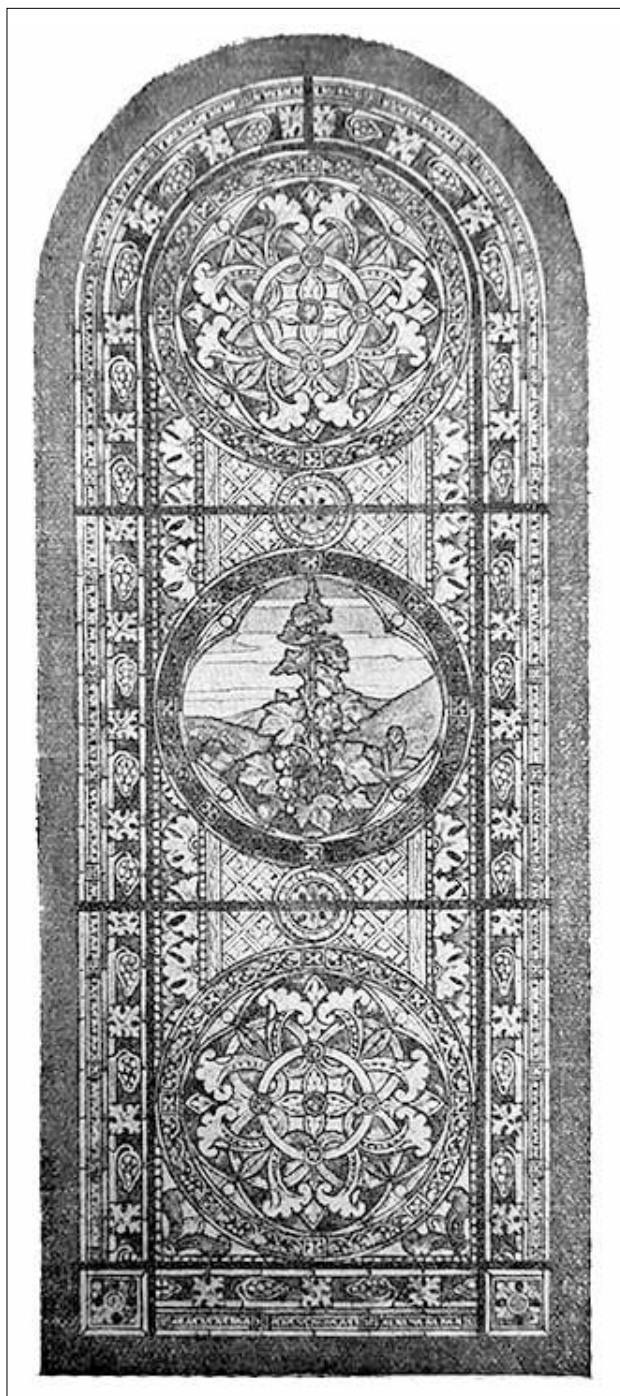


Рис. 4. Э. Тоде. Эскиз витража для конференц-зала Немецкой реформатской церкви. 1900. Источник: [39, S. 116]

сразу нескольких окон. По технике исполнения витражи были комбинированными, сочетая мозаичный набор с живописной росписью, что вообще характерно для произведений мастерской. С точки зрения иконографии эти работы отличаются от большинства произведений Э. Тоде, исполненных для церквей: они представляют собой не сюжетные фигуративные произведения, а достаточно скромные орнаментальные по-

лотна с преобладанием геометрических мотивов¹⁰.

Рассмотрим композицию трех верхних арочных секций, которые предназначались для проемов с полуциркульным завершением, расположенных над хорами. Венчающая и цокольная часть насыщены живописным стилизованным орнаментом в виде листьев аканта, а для основного поля использован повторяющийся рисунок центрического типа — по-видимому, чисто мозаичный и не дополнявшийся росписью¹¹. На проектом листе представлено сразу три варианта дизайна. В пределах одного витража рисунок совпадал. Края окон оформлены архитектурными колонками с капителями, перерастающими в растительные элементы арочного навершия. О колористической гамме витражей известно только то, что живописное обрамление выделялось более интенсивным цветом, а для основной поверхности использовалось светлое стекло с преобладанием желтых оттенков — согласно пожеланию архитектора Д.И. Гримма, который участвовал в согласовании проекта [18, S. 120].

Что касается окон нижнего яруса, состоявшего из прямоугольных секций, то при меньших размерах они имели и более мелкий рисунок. Основные формы орнамента, как и распределение светлых и темных тонов, повторяют схему декора верхних окон. Два боковых панно имеют идентичный орнамент (на проектом листе представлено два варианта дизайна) и решены наподобие мозаичного ковра в обрамлении бордюра с росписью в виде стилизованных листьев. В центральном панно главным элементом композиции служит круг, в который вписана лента-бандероль с цитатой, соответствующей одной из частей молитвы *Unser Vater* («Отче наш»). Всего таких частей десять: обращение, семь прошений, славословие и заключительное *Amen*. Таким образом, десять фрагментов немецкого текста распределялись по периметру храма и складывались в полный текст молитвы, словно опоясывая зал и всех присутствующих.

Можно себе представить, как эффектно выглядели эти композиции, будучи воплощены в материале. По оценке тогдашних специалистов, витражи были исполнены великолепно [18, S. 122]. Понравились они и рядовым членам общины. Внутреннее пространство церкви преобразилось благодаря сиянию цветных стекол. Первоначальные опасения, что ради этого чарующего сияния придется пожертвовать освещенностью зала, не оправдались.

¹⁰ Из чисто орнаментальных работ Э. Тоде можно назвать витражи для Старой церкви Св. Гертруды в Риге и церкви Св. Симеона в Вольмаре (Валмиере).

¹¹ Аналогичное решение использовано в боковых секциях парных витражей с изображением Иоанна Крестителя и евангелиста Иоанна в рижской Иоанновской церкви.

Пастор Э. Гельдерблом писал: «Трудно даже сказать, стала ли церковь в результате этого новшества менее светлой — или приток света, напротив, усилился. Во всяком случае... краски в храме сделались более живыми и теплыми, и солнечные лучи перестали назойливо слепить глаза» [18, S. 122–123].

Важным достоинством витражей явилось их стилевое единство с остальным убранством. Э. Тоде, хорошо знавший историю витражного искусства и обладавший отменным профессиональным чутьем, всегда создавал свои композиции в расчете на определенный архитектурно-пространственный и стилистический контекст [28, p. 42; 30, с. 257]. В данном случае он, несомненно, ориентировался на эпоху романского стиля, когда преобладающее значение имели не фигуративные, а орнаментальные витражи [42, с. 206], отчего «живопись на стекле... производила впечатление рисунка ткани» [26, с. 1]. Узорчатые окна несложного рисунка стали органичным дополнением архитектуры, усилив «средневековое» звучание храмового интерьера.

Сотрудничество реформатского прихода с Э. Тоде на этом не закончилось. Возникла идея украсить витражами также конференц-зал — небольшое помещение, находившееся на уровне второго этажа под башней [9, с. 46–47] и служившее местом для собраний церковного совета, обучения confirмуемых, подготовки детских богослужений, а периодически и для церемоний венчания, крещения и погребения [39, S. 114]. Витражи планировалось установить в трех полуциркульных проемах западной (фасадной) стены.

Дизайн этих стеклянных панно был задуман как гораздо более нарядный и сложный по сравнению с витражным циклом в молитвенном зале. Уже к началу 1901 г. была разработана иконографическая программа. Предполагалось два боковых витража посвятить теме Евхаристии. В левом окне должно было помещаться евангельское изречение *Ich bin das Brod des Lebens* («Я есмь хлеб жизни», Ин. 6:48) и небольшой символический пейзаж, изображающий поле со связанными снопами. Витраж с правой стороны должен был представлять виноградную лозу и сопровождаться надписью: *Ich bin der rechte Weinstock* («Я есмь истинная виноградная лоза», Ин. 15:1). Наконец, для центрального окна предназначались изображение скалы, из которой бьет родник, и цитата из Откровения Иоанна Богослова: *Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende. Ich will dem Durstigen geben von dem Brunnen des lebendigen Wassers umsonst* («Я есмь Альфа и Омега, начало и конец; жаждущему дам даром от источника воды живой», Апок. 21:6) [39, S. 114–115]. Тем самым вводилось напоминание о другом важнейшем христианском таинстве — крещении — и вечной жизни.

Черно-белая фотография проекта правого витражного окна с подписью художника (*E. Tode. Riga*) была опубликована в отчете церковного совета за 1900 г. (рис. 4). На густо орнаментированном поле выделяются три медальона, в том числе центральный с мотивом виноградной лозы. По периметру окна проходит широкая полоса, украшенная росписью в виде стилизованных виноградных листьев и гроздей. Обращает на себя внимание изысканность деталей, тщательная проработка и моделировка изображения. Место для евангельского текста не обозначено — возможно, эскиз составлялся еще до окончательного утверждения иконографической программы. Расписной узорчатый фон, занимающий пространство между медальонами, по-видимому, предполагалось выполнить в технике гризайль. По композиционному построению панно близко к двум витражам, созданным Э. Тоде для северной части Домского собора в Риге¹². Заметим, что в последних для орнаментального обрамления медальонов применена как раз гризайль.

Приведенная иллюстрация полностью совпадает с эскизом, который мы находим в каталоге «артистического заведения» Э. Тоде [26, с. 9]. Этот факт представляется весьма значимым, поскольку изображения в каталоге не подписаны и некоторые из них по сей день остаются неидентифицированными. Теперь у нас есть все основания, чтобы отнести этот проект к комплексу работ для Немецкой реформатской церкви и датировать его 1900 годом.

Были ли окна для конференц-зала исполнены в материале? Имеющиеся косвенные данные склоняют к отрицательному ответу. Из отчетов церковного совета за 1902–1904 гг. явствует, что денежных пожертвований в это время не поступало (остаток по «витражной» статье составляет 3 руб. и не меняется) и перечислений Э. Тоде не производилось [40, S. 134, 169; 43, S. 157; 44, S. 145; 45, S. 125]. Отчетов за следующие два года не обнаружено¹³, как и протоколов церковного совета, но не вызывает сомнений, что в этот сложный исторический период перед общиной стояли задачи иного порядка. Одним из главных приоритетов стал сбор средств на работу Евангелического полевого лазарета, действовавшего на полях Русско-японской войны [6, с. 322]. Отчеты за 1907 и 1909 гг. не показывают никакого движения по упомянутой статье [46, S. 121; 47, S. 125]¹⁴.

Отчетов за 1910–1912 гг., насколько известно, не сохранилось. В балансе реформатского прихода на конец ноября 1913 г. зафиксировано увеличение прежнего остатка по «витражной» статье на

¹² Витражи выполнены в 1902 г. и содержат сюжеты из жизни св. Мартина и св. Георгия.

¹³ Во всяком случае, они отсутствуют в фондах Российской национальной библиотеки, Библиотеки Российской академии наук и Российской государственной библиотеки.

¹⁴ Отчет за 1908 г., судя по всему, не сохранился.

незначительную сумму — 50 руб. [48, S. 107]. Таким образом, община не оставила затею украсить конференц-зал цветными стеклами, но, во-первых, в тогдашних обстоятельствах на это явно не хватало средств, а во-вторых, заказывать витражи теперь нужно было в другой мастерской¹⁵: предприятие Тоде к тому времени закрылось [28, р. 41; 32, с. 11]. В 1909 г. художник переехал в Баварию, посвятив себя геральдическим изысканиям и музыкально-поэтическому творчеству [49, S. 5–6; 50, S. 9; 51, S. I–II].

Первая мировая война и связанные с ней антинемецкие настроения резко изменили условия существования евангелической церкви в России. Роковым рубежом стала революция 1917 г., после которой многие члены реформатской общины, в том числе пастор Гельдерблом [52, S. 322], покинули страну. Здание церкви в 1930-е гг. было перестроено до неузнаваемости — в духе конструктивизма, для размещения Дворца культуры работников связи. Витражи молитвенного зала, вероятнее всего, погибли [35, с. 153, 160; 53, с. 76].

Список источников

1. Кириков Б.М. Петербургские витражи // Архитектура Петербурга конца XIX — начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. Санкт-Петербург : Коло, 2006. С. 345–368.
2. Княжицкая Т.В. Витражи в петербургском культовом зодчестве XIX — начала XX века // Краеведческие записки / сост. Б.М. Матвеев, В.А. Фролов. Санкт-Петербург : Акрополь, 2001. Вып. 8. С. 63–77.
3. Muralt E.v. Chronik der vereinigten französischen und deutschen reformirten Gemeinde in St. Petersburg. Dorpat : J.C. Schünmann's Wittwe, 1842. 70 S.
4. Dalton H. Geschichte der Reformirten Kirche in Russland. Gotha : R. Besser, 1865. 270 S.
5. Антонов В.В., Кобак А.В. Святые Санкт-Петербурга : энциклопедия христианских храмов. Санкт-Петербург : Лики России : Спас, 2010. 511 с.
6. Августин (Никитин Д.Е.), архимандрит. Немецкая реформатская община в Санкт-Петербурге // Немцы в Санкт-Петербурге. Санкт-Петербург : Музей антропологии и этнографии РАН, 2011. Вып. 6. С. 306–332.
7. [О пожаре в реформатской церкви] // Зодчий. 1873. № 1. С. 16.
8. Пожар Ново-Реформатской церкви в С.-Петербурге // Нива. 1872. № 52. С. 831.
9. Реформатская каменная церковь в С.-Петербурге // Зодчий. 1874. № 4. С. 46–47.
10. Внутренность Немецкой реформатской церкви в С.-Петербурге // Виды С.-Петербурга : [альбом фотографий] / фотогр. А.Э. Лоренса. Санкт-Петербург, [186-]. [46] л. фот.
11. [О торжественном освящении и открытии реформатской церкви] // Голос. 1865. № 296. С. 3.
12. О постройке реформатской церкви // Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 485. Оп. 1. Д. 40. 72 л.
13. Die Einweihung der wiederhergestellten deutsch-reformirten Kirche in St. Petersburg // St. Petersburgisches Evangelisches Sonntagsblatt. 1874. № 42. S. 337–338.
14. Bericht der Deutsch-reformirten Gemeinde 1894. St. Petersburg, 1895. 149 S.
15. Die Einweihung der reformirten Kirche in St. Petersburg // St. Petersburgisches Evangelisches Sonntagsblatt. 1865. № 42. S. 372–373.
16. Церковь немецко-реформатского прихода в С.-Петербурге [планы, фасады, разрезы] // Зодчий. 1874. № 5. Л. 21–24.
17. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Москва : Наука, 1993. Т. 1. 711 с.
18. Bericht der deutsch-reformirten Gemeinde 1898. St. Petersburg, 1899. 167 S.
19. Bericht der deutsch-reformirten Gemeinde 1899. St. Petersburg, 1900. 165 S.
20. Deutsches Literatur-Lexikon. Zürich ; München : K.G. Saur Verlag, 2003. Bd. 23. 360 S.
21. Album Academicum des Polytechnikums zu Riga, 1862–1912. Riga : Jonck & Poliewsky, 1912. 826 S.
22. Neumann W. Lexikon Baltischer Künstler. Riga : Jonck & Poliewsky, 1908. 169 S.
23. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von U. Thieme und F. Becker. Leipzig : E.A. Seemann, 1939. Bd. 33. 600 S.
24. Дом Набокова / под ред. А.А. Аствацатурова. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2023. 183 с.
25. Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts. Riga: Graphischen Kunstanstalten v. A. Grosset, 1902. 176 S.
26. Артистическое заведение для живописи на стекле Эрнеста Тоде. Рига, 1903. 14 с.
27. [Блок рекламных объявлений] // Зодчий. 1901. № 2.
28. Audere I. Vācu vitrāžu darbnīcas Latvijā 19.gs. beigās un 20.gs. pirmajā trešdaļā // Latvijas Vēsture. 2003. № 1. P. 40–47.
29. Grosa S. The Plastic and Pictorial Décor of the Art Nouveau Period in the Architecture of Riga at the Turn of the 19th and 20th Centuries. Summary of dissertation. Riga, 2008. 108 p.
30. Шульгина Т.М. Витражи Э. Тоде // Краеведческие записки: исследования и материалы. Санкт-Петербург, 1997. Вып. 5. С. 244–258.
31. Рига : энциклопедия. Рига : Главная редакция энциклопедий, 1989. 877 с.
32. Grasis T. (Grasus T.) Latviešu vitrāža / Латвийский ви-

¹⁵ Даже если допустить маловероятную версию, что часть проекта удалось реализовать (теоретически это могло произойти в один из не охваченных сохранившимися отчетами годов), не вызывает сомнений, что цикл не был завершен. К сожалению, даже самые качественные снимки начала XX в., на которых виден фасад церкви, не позволяют однозначно определить, установлен ли в окнах конференц-зала хотя бы один витраж.

- траж. Rīga : Liesma, 1979. 82 p.
33. Минухин Е.А. Витражи. Рига : Латгосиздат, 1959. 152 с.
 34. Красник А. Искусство витража в петербургском модерне // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 3 (25). С. 114–117.
 35. Иванов Е.Ю. Каталог-путеводитель по витражам Санкт-Петербурга (период до 1917 года). Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, 2001. 295 с.
 36. Иванов Е.Ю., Севастьянов К.К. Список утрат петербургских витражей (1997–1998). Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, 1998. 44 с.
 37. [Von der Kunstanstalt des Herrn E. Tode in Riga] // Düna Zeitung. 1903. № 244. S. 2.
 38. Басс Н.И., Княжицкая Т.В., Юров А.В., Тесакова А.А. Витражи Санкт-Петербурга : инвентаризация, 2019–2021. Адмиралтейский район. Санкт-Петербург : [Любавич], 2022. 286 с.
 39. Bericht der Deutsch-reformierten Gemeinde für das Jahr 1900. St. Petersburg, 1901. 171 S.
 40. Bericht der Deutsch-reformierten Gemeinde für das Jahr 1901. St. Petersburg, 1902. 180 S.
 41. Иванов Е.Ю., Севастьянов К.К. Немного о петербургских витражах // Северная столица. 1994. № 3. С. 11.
 42. Тодэ Э. Стекольная живопись. Краткий очерк ее истории и технического развития // Зодчий. 1908. № 23. С. 204–208.
 43. Bericht der Deutsch-reformierten Gemeinde für das Jahr 1902. St. Petersburg, 1903. 163 S.
 44. Bericht der Deutsch-reformierten Gemeinde für das Jahr 1903. St. Petersburg, 1904. 145 S.
 45. Bericht der Deutsch-reformierten Gemeinde für das Jahr 1904. St. Petersburg, 1905. 135 S.
 46. Bericht der Deutsch-reformierten Gemeinde für das Jahr 1907. St. Petersburg, 1907. 128 S.
 47. Bericht der Deutsch-reformierten Gemeinde für das Jahr 1909. St. Petersburg, 1910. 139 S.
 48. Bericht der Deutsch-reformierten Gemeinde für das Jahr 1913. St. Petersburg, 1914. 117 S.
 49. Ernst Tode [Nekr.] // Revalsche Zeitung. 1933. № 3. S. 5–6.
 50. Ernst Tode [Nekr.] // Rigasche Rundschau. 1932. № 285. S. 9.
 51. Ernst Tode [Nekr.] // Beilage der Baltischer Monatshefte. 1933. Heft 1. S. I–II.
 52. Amburger E. Die Pastoren der evangelischen Kirchen Russlands vom Ende des 16. Jahrhunderts bis 1937. Lüneburg : Inst. Nordostdt. Kulturwerk ; Erlangen : Martin-Luther-Verl., 1998. 557 S.
 53. Иванов Е.Ю. Витраж // Адреса Петербурга : журнал учета вечных ценностей. Санкт-Петербург : Маркет-Прес, 2003. № 7/19 : Пять юсуповских дворцов. С. 76–77.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 27.07.2024; одобрена после рецензирования 24.10.2024; принята к публикации 11.03.2025.

Stained Glass by Ernst Tode for the German Reformed Church in St. Petersburg: The History and Iconographic Features

Anna S. Lisitsyna

Regional Public Educational Organisation
“Petersburg Institute”, 25A Chkalovsky Ave.,
St. Petersburg, 197136, Russia
ORCID 0009-0002-6761-3859;
SPIN 2774-7370;
foxy9760@yandex.ru

Abstract. *The paper is the first to analyse the stained glass ensemble created in 1898–1901 by the workshop of Ernst Tode (1858–1932) for the German Reformed Church in St. Petersburg. The series decorated the interior of the church that was located at the confluence of Bolshaya Morskaya Street and Moika Ri-*

ver Embankment. In the 1930s the church was radically rebuilt for the Palace of Culture of Communication Workers, and the stained glass panels disappeared. The lost set can rightly be considered the largest commission completed by the famous Riga workshop for the then Russian capital, but so far researchers have made no attempts to clarify the circumstances of creation, iconographic and artistic features of this piece of stained glass art.

A number of rare and previously unknown images emerged during the project. The article provides new insights into the most prolific and creative period of Ernst Tode who was one of the leading North European glass designers and makers of the day. The findings contribute to our knowledge of the workshop's output and allow for the comparative analysis of the described panels and the surviving windows in the churches of the Baltic Sea region. Overall, the study fills an important gap in prior research on the history of stained glass in Russia and particularly the use of decorated windows in ecclesiastical buildings of St. Petersburg at the turn of the 20th century.

Key words: St. Petersburg stained glass windows, art history, E. Tode, Reformed Church in St. Petersburg, stained glass production, stained glass workshop, design, sketch, project, theory and history of art, architecture, historical and cultural heritage.

Citation: Lisitsyna A.S. Stained Glass by Ernst Tode for the German Reformed Church in St. Petersburg: The History and Iconographic Features, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 170–181. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-170-181.

References

- Kirikov B.M. St. Petersburg Stained Glass, *Arkhitektura Peterburga kontsa XIX — nachala XX v. Ehklektika. Modern. Neoklassitsizm* [Architecture of St. Petersburg Late 19th — Early 20th Century. Eclecticism. Art Nouveau. Neoclassicism]. St. Petersburg, Kolo Publ., 2006, pp. 345–368 (in Russ.).
- Knyazhitskaya T.V. Stained Glass in St. Petersburg Cult Architecture of the 19th — Early 20th Century, *Kraevedcheskie zapiski* [Local Lore Notes]. St. Petersburg, Akropol' Publ., 2001, issue 8, pp. 63–77 (in Russ.).
- Mural't E.V. *Chronik der Vereinigten Französischen und Deutschen Reformirten Gemeinde in St. Petersburg*. Dorpat, J.C. Schünmann's Wittwe Publ., 1842, 70 p.
- Dalton H. *Geschichte der Reformirten Kirche in Russland*. Gotha, R. Besser Publ., 1865, 270 p.
- Antonov V.V., Kobak A.V. *Svyatyni Sankt-Peterburga: ehntsiklopediya khristianskikh khramov* [Shrines of St. Petersburg: An Encyclopedia of Christian Temples]. St. Petersburg, Liki Rossii: Spas Publ., 2010, 511 p.
- Augustin (Nikitin D.E.), Archimandrite. German Reformed Community in St. Petersburg, *Nemtsy v Sankt-Peterburge* [The Germans in St. Petersburg]. St. Petersburg, Muzei Antropologii i Ehtnografii RAN Publ., 2011, issue 6, pp. 306–332 (in Russ.).
- On the Fire at the Reformed Church, *Zodchiy*, 1873, no. 1, p. 16 (in Russ.).
- Fire at the New Reformed Church in St. Petersburg, *Niva*, 1872, no. 52, p. 831 (in Russ.).
- Reformed Stone Church in St. Petersburg, *Zodchiy*, 1874, no. 4, pp. 46–47 (in Russ.).
- Interior of the German Reformed Church in St. Petersburg, *Vidy S.-Peterburga* [Pictures of St. Petersburg]. St. Petersburg, 186-, 46 p., photo.
- On the Solemn Consecration and Opening of the Reformed Church, *Golos*, 1865, no. 296, pp. 3 (in Russ.).
- On the Construction of the Reformed Church, *Tsentral'nyi gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv Sankt-Peterburga* [Central State Historical Archive of St. Petersburg], coll. 485, aids 1, fol. 40, 72 p. (in Russ.).
- Die Einweihung der Wiederhergestellten Deutsch-Reformirten Kirche in St. Petersburg, *St. Petersburgisches Evangelisches Sonntagsblatt*, 1874, no. 42, pp. 337–338.
- Bericht der Deutsch-Reformirten Gemeinde 1894*. St. Petersburg, 1895, 149 p.
- Die Einweihung der Reformirten Kirche in St. Petersburg, *St. Petersburgisches Evangelisches Sonntagsblatt*, 1865, no. 42, pp. 372–373.
- Church of the German-Reformed Parish in St. Petersburg, *Zodchiy*, 1874, no. 5, pp. 21–24 (in Russ.).
- Benois A.N. *Moi vospominaniya* [My Memoirs]. Moscow, Nauka Publ., 1993, vol. 1, 711 p.
- Bericht der Deutsch-Reformirten Gemeinde 1898*. St. Petersburg, 1899, 167 p.
- Bericht der Deutsch-Reformirten Gemeinde 1899*. St. Petersburg, 1900, 165 p.
- Deutsches Literatur-Lexikon*. Zürich, München, K.G. Saur Verlag, 2003, vol. 23, 360 p.
- Album Academicum des Polytechnikums zu Riga, 1862–1912*. Riga, Jonck & Poliewsky Publ., 1912, 826 p.
- Neumann W. *Lexikon Baltischer Künstler*. Riga, Jonck & Poliewsky Publ., 1908, 169 p.
- Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von U. Thieme und F. Becker*. Leipzig, E.A. Seemann Publ., 1939, vol. 33, 600 p.
- Astvatsaturov A.A. (ed.) *Dom Nabokova* [Nabokov's House]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Universiteta, 2023, 183 p.
- Neumann W. *Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts*. Riga, Graphischen Kunstanstalten v. A. Grosset Publ., 1902, 176 p.
- Artisticheskoe zavedenie dlya zhivopisi na stekle Ehrnesta Tode* [Ernst Tode's Art Institution for Painting on Glass]. Riga, 1903, 14 p.
- Zodchii* [Zodchiy], 1901, no. 2, ads.
- Audere I. Vācu Vitražu Darbnīcas Latvijā 19.gs. Beigās un 20.gs. Pirmajā Trešdaļā, *Latvijas Vēsture*, 2003, no. 1, pp. 40–47.
- Grosa S. *The Plastic and Pictorial Décor of the Art Nouveau Period in the Architecture of Riga at the Turn of the 19th and 20th Centuries. Summary of Dissertation*. Riga, 2008, 108 p.
- Shulgina T.M. Stained Glass Designed by E. Tode, *Kraevedcheskie zapiski: issledovaniya i materialy* [Local Lore Notes: Research and Materials]. St. Petersburg, 1997, issue 5, pp. 244–258 (in Russ.).
- Riga: Ehntsiklopediya* [Riga: Encyclopedia]. Riga, Glavnaya Redaktsiya Ehntsiklopedii Publ., 1989, 877 p.
- Grasis T. (Grasis T.) *Latviešu Vitražā*. Riga, Liesma Publ., 1979, 82 p.
- Minukhin E.A. *Vitrazhi* [Stained Glass]. Riga, Latgosizdat Publ., 1959, 152 p.
- Krasnik A. Stained Glass Art in St. Petersburg Art Nouveau, *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektcionirovaniya* [Antiques, Art and Collectibles], 2005, no. 3 (25), pp. 114–117 (in Russ.).
- Ivanov E.Yu. *Katalog-putevoditel' po vitrazham Sankt-Peterburga (period do 1917 goda)* [Catalogue-Guide to Stained Glass of St. Petersburg (up to 1917)]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Gosudarst-

- vennogo Politekhnikeskogo Universiteta Publ., 2001, 295 p.
36. Ivanov E.Yu., Sevastyanov K.K. *Spisok utrat peterburgskikh vitrazhei (1997–1998)* [List of Losses of St. Petersburg Stained Glass (1997–1998)]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Politekhnikeskogo Universiteta Publ., 1998, 44 p.
 37. Von der Kunstanstalt des Herrn E. Tode in Riga, *Düna Zeitung*, 1903, no. 244, p. 2.
 38. Bass N.I., Knyazhitskaya T.V., Yurov A.V., Tesakova A.A. *Vitrazhi Sankt-Peterburga: inventarizatsiya, 2019–2021. Admiralteiskii raion* [Stained Glass of St. Petersburg: An Inventory, 2019–2021. Admiralteysky District]. St. Petersburg, 2022, 286 p.
 39. *Bericht der Deutsch-reformirten Gemeinde für das Jahr 1900*. St. Petersburg, 1901, 171 p.
 40. *Bericht der Deutsch-Reformirten Gemeinde für das Jahr 1901*. St. Petersburg, 1902, 180 p.
 41. Ivanov E.Yu., Sevastyanov K.K. A Little About St. Petersburg Stained Glass, *Severnaya stolitsa* [The Northern Capital], 1994, no. 3, p. 11 (in Russ.).
 42. Tode E. Glass Painting. A Brief Sketch of Its History and Technical Development, *Zodchiy*, 1908, no. 23, pp. 204–208 (in Russ.).
 43. *Bericht der Deutsch-Reformirten Gemeinde für das Jahr 1902*. St. Petersburg, 1903, 163 p.
 44. *Bericht der Deutsch-Reformirten Gemeinde für das Jahr 1903*. St. Petersburg, 1904, 145 p.
 45. *Bericht der Deutsch-Reformirten Gemeinde für das Jahr 1904*. St. Petersburg, 1905, 135 p.
 46. *Bericht der Deutsch-Reformirten Gemeinde für das Jahr 1907*. St. Petersburg, 1907, 128 p.
 47. *Bericht der Deutsch-Reformirten Gemeinde für das Jahr 1909*. St. Petersburg, 1910, 139 p.
 48. *Bericht der Deutsch-Reformirten Gemeinde für das Jahr 1913*. St. Petersburg, 1914, 117 p.
 49. Ernst Tode, *Revalsche Zeitung*, 1933, no. 3, pp. 5–6.
 50. Ernst Tode, *Rigasche Rundschau*, 1932, no. 285, pp. 9.
 51. Ernst Tode, *Beilage der Baltischet Monatshefte*, 1933, book 1, pp. I–II.
 52. Amburger E. *Die Pastoren der Evangelischen Kirchen Russlands vom Ende des 16. Jahrhunderts bis 1937*. Lüneburg, Inst. Nordostdt. Kulturwerk Publ., Erlangen, Martin-Luther-Verl., 1998, 557 p.
 53. Ivanov E.Yu. Stained Glass, *Adresa Peterburga: zhurnal ucheta vechnykh tsennostei* [Addresses of St. Petersburg: a journal of eternal values]. St. Petersburg, Market-Pres Publ., 2003, no. 7/19, pp. 76–77 (in Russ.).

The article was submitted 27.04.2024; approved after reviewing 24.10.2025; accepted for publication 11.03.2025.

НОВИНКА



25 русских городов на старых планах (вторая половина XVIII – начало XX века) : альбом карт и планов / Российская гос. б-ка ; отдел картографических изданий ; [сост.: Н.В. Виноградова, Л.Н. Зинчук (науч. ред.) и др.]. Москва : Пашков дом, 2025. 122, [1] с. (Раритеты отдела картографии РГБ).

Иллюстрированный альбом старинных планов русских городов из фонда отдела картографических изданий Российской государственной библиотеки, дополненный видами названных городов из фонда отдела изобразительных материалов библиотеки. Даны библиографические описания и аннотации картографических произведений, созданных с середины XVIII до начала XX века. Настоящий альбом продолжает серию тематических иллюстрированных изданий, популяризирующих картографический фонд РГБ.

Подробная информация:

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

Л.А. МЕНЬШИКОВ, В.В. ВАСИЛЕНКО, Т.В.З. КАО

ПИСЬМА Я.Е. БРУНАК Ю.А. БАХРУШИНУ КАК ИСТОЧНИК ПО ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА ВО ВЬЕТНАМЕ

Леонид Александрович Меньшиков,

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова,
кафедра общественных и гуманитарных наук,
заведующий кафедрой
Глинки ул., д. 2, Санкт-Петербург, 190068, Россия

доктор искусствоведения, профессор
ORCID 0000-0001-6978-1325; SPIN 1692-2433
lmensch@mail.ru

Виктория Валерьевна Василенко,

Северо-Кавказский федеральный университет,
Высшая школа креативных индустрий,
кафедра дизайна,
профессор
Пушкина ул., д. 1, Ставрополь, 355017, Россия

Краснодарский университет Министерства
внутренних дел Российской Федерации,
Ставропольский филиал,
кафедра социально-экономических
и гуманитарных дисциплин,
профессор
Кулакова ул., д. 43, Ставрополь, 355035, Россия

доктор исторических наук, доцент
ORCID 0009-0007-8931-3650; SPIN 7193-7444
vasilvika@yandex.ru

Као Тхи Ван Зиен,

Вьетнамская академия танца,
преподаватель
Хо Тунг Мау ул., Ханой, 11309, Вьетнам

ORCID 0000-0001-8643-2151; SPIN 8568-2640
vandiemcao271991@gmail.com

Реферат. На основе анализа источников личного происхождения — писем советского балетмейстера-постановщика Я.Е. Брунак — освещается проблема становления национального балета во Вьетнаме. Письма из Вьетнама в адрес балетоведа Ю.А. Бахрушина носят характер личных сообщений, содержат информацию о начальном этапе деятельности Вьетнамской школы танца, создании экспериментальной хореографической студии и о первых ее гастролях. Особое внимание уделено характеристике личности автора и адресата писем, их образования и профессиональной принадлежности, личного отношения к описываемым событиям. Цель статьи — введение в научный оборот первоисточников и выявленных на их основе фактов, касающихся творческой биографии Я.Е. Брунак, ее роли в становлении профессионального хореографического искусства во Вьетнаме. Проведен сопоставительный анализ информации, содержащейся в текстах писем Я.Е. Брунак, со сведениями о тех же событиях из воспоминаний Н.П. Караченцова, Ю.А. Бахрушина, Х.Ф. Мустаева, Ву Вьет Куонга, Чыонг Ле Запа и др. Сделан вывод о существенном вкладе советских педагогов в становление вьетнамского национального балета в 1950–1960-е годы. Этот вклад выразился в участии в создании национальной хореографической школы на основе системы русского хореографического образования, во внедрении методики преподавания классического танца по русской школе, переносе ряда советских постановок на вьетнамскую балетную сцену, формировании репертуарной политики вьетнамского балетного театра. Деятельность отечественных хореографов сыграла существенную роль в инсти-

туализации вьетнамского балета. Эпистолярное наследие Я.Е. Брунак позволяет увидеть существенные стороны этого процесса.

Ключевые слова: хореографическое образование, хореографическое искусство, балет, театральное искусство, классический танец, классическое балетное наследие, народно-сценический танец, ГИТИС, Брунак, Бахрушин, Мустаев, Вьетнамская школа танца, культурная политика.

Для цитирования: Меньшиков Л.А., Василенко В.В., Као Т.В.З. Письма Я.Е. Брунак Ю.А. Бахрушину как источник по истории становления классического балета во Вьетнаме // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 182–193. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-182-193.

Взаимодействие России и Вьетнама в сфере культуры имеет богатую историю. В 2025 г. к 75-летию установления дипломатических отношений между нашими странами пройдут традиционные перекрестные Дни культуры. После многолетнего перерыва во Вьетнаме запланированы гастроли Большого театра. Сохраняет традиции и российско-вьетнамское сотрудничество в области хореографического искусства. Августовская революция освободила Вьетнам, и после провозглашения 2 сентября 1945 г. Демократической Республики Вьетнам (ДРВ)¹ Советский Союз всесторонне поддерживал и помогал государству, избравшему путь социалистического развития. Между СССР и ДРВ 30 января 1950 г. были установлены дипломатические отношения, в 1955 г. подписано соглашение об обучении граждан ДРВ в советских учебных заведениях, в 1957 г. — соглашение о культурном и научном сотрудничестве, предусматривающее обмен в культурной сфере и образовании.

Одной из форм международного культурного сотрудничества стала совместная работа над созданием произведений искусства, приуроченных к знаменательным датам. Балета как вида сценического искусства во Вьетнаме на тот момент не существовало, однако имелись богатые национальные танцевальные традиции вьетнамских театров тео и туонг, народной танцевальной культуры вьетов, киней, муонгов, тхайев, тайев, хмонгов и др.

Классический балет являлся визитной карточкой СССР, его достижения демонстрировались во всем мире. С одной стороны, советский балет символизировал преемственность лучших образцов русской дореволюционной культуры, с другой —

в его новых жанрах олицетворялся принцип народности искусства. Художественная выразительность и эмоциональное воздействие обусловили интерес к классическому балету в странах, ступивших на путь социалистического строительства.

Социалистический вектор развития требовал создания общедоступной национальной системы образования, подготовки профессиональных кадров для разных сфер жизни общества, отраслей искусства. Поэтому существенное значение придавалось межгосударственному сотрудничеству в области профессионального образования. С 1956 г. в ДРВ внедрялись основы советской системы образования. В СССР в 1950–1960-е гг. действовала интегрированная модель хореографического образования. Она основывалась на «интеграции профессиональной и общеобразовательной подготовки, включала несколько уровней и видов образования... основное общее, среднее профессиональное образование в области балетного искусства» [1, с. 74]. Из СССР на помощь вьетнамским коллегам были направлены балетмейстер-постановщик Янина Евгеньевна Брунак (1913–1991) и педагог-хореограф Хашим Фатыхович Мустаев² (1918–2015).

Сегодня имя Я.Е. Брунак упоминается редко, в основном как ученицы Л.М. Лавровского (1905–1967), поставившей в Татарском театре оперы и балета первый национальный балет «Шурале» (Казань, 1952). С точки зрения ее сына, актера театра «Ленком» Н.П. Караченцова³, причина забвения Я.Е. Брунак кроется в том, что, «с одной стороны, мама пережила взлет собственного творчества, с другой... она потеряла темп — ее не знала публика на родине» [2, с. 19–20]. После постановки дипломного спектакля «Шурале» Брунак много работала за рубежом — в Монголии, Вьетнаме, Сирии, Великобритании и других странах.

В российской литературе творческая биография Я.Е. Брунак пока не написана. В 2023 г. на русском языке вышла статья Л.Х. Миня и Т.В.З. Као, посвященная Вьетнамской академии танца, в которой затрагивались вопросы педагогической деятельности Я.Е. Брунак [3]. Вопрос личного вклада советских балетмейстеров-педагогов в становление вьетнамского хореографического искусства затрагивался в кратких очерках Т.В.З. Као по истории возникновения вьетнамского национального балета [4], В.В. Василенко и Т.В.З. Као об особенностях вьетнамского хореографического искусства [5]. Комплексных исследований по истории становления вьетнамского национального балета в россий-

¹ С 1945 г. — Демократическая Республика Вьетнам (ДРВ), после объединения Севера и Юга Вьетнама в 1976 г. — Социалистическая Республика Вьетнам (СРВ).

² Заслуженный работник культуры Башкирской АССР (1988), заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан (1999).

³ Народный артист РСФСР (1989), лауреат Государственной премии Российской Федерации (2003).

ской науке не проводилось, также не освещалась тема личного вклада советских балетмейстеров-педагогов в становление вьетнамского хореографического искусства. Кроме того, существует потребность в разработке проблем источниковедения как вспомогательной искусствоведческой дисциплины.

Настоящее исследование базируется на особом виде словесных источников — эпистолярном наследии. Обнаруженные в фондах Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина письма Я.Е. Брунак⁴ отражают продолжительный процесс ее общения с педагогом, театроведом, историком и теоретиком балета Юрием Алексеевичем Бахрушиным (1896–1973). Некоторая часть эпистолярного наследия — это письма, отправленные из Ханоя в Москву в период с 1959 по 1964 год. Об этих письмах нигде не упоминалось, хотя они содержат ценную информацию, факты творческой биографии и этапные события из истории хореографического искусства двух стран, очевидцем и непосредственным участником которых была Брунак.

В работе помимо общенаучных методов применялись специальные методы и приемы источниковедческого анализа. Особое внимание уделено личностям автора и адресата писем, их образованию, профессиональной принадлежности, интересам и мотивам деятельности, а также личному отношению к описываемым событиям. Проводилось сопоставление информации, полученной на основе писем, со сведениями об этих же событиях из других источников.

Проверка степени достоверности информации и фактов, изложенных в письмах Брунак, строилась на соотнесении с результатами исследования архивных документов из фондов Архива внешней политики Российской Федерации, опубликованными Е.Н. Мотренко [6], и выводами В.М. Пасютинской, сделанными на основе изучения делопроизводственных документов Государственного института театрального искусства им. А.В. Луначарского (ГИТИС) [7]. Полученные сведения сопоставлялись с информацией из опубликованных на русском языке воспоминаний Н.П. Караченцова [2], Ю.А. Бахрушина [8], Х.Ф. Мустаева [9], с воспоминаниями на вьетнамском языке Ву Вьет Куонга [10] и др. Использовались устные свидетельства, рассказы учеников Брунак. В 2021 г. состоялась онлайн-беседа Као Тхи Ван Зиен с педагогом по методике обучения европейскому классическому танцу из Университета театра и кино Чьонг Ле Запом, в июне 2023 г. — с педагогом европейского классического танца Вьетнамского колледжа танца Нгуен Шонг Тхуи. Р.З. Валиахметов, директор Музея социалистического быта, рассказал о воспоминаниях заслуженной артистки Российской Федерации Л.А. Поргиной, которыми она поделилась

в марте 2021 г. в Казани, когда передавала в фонд музея сценические костюмы и личные вещи своего супруга, народного артиста РСФСР Н.П. Караченцова (1944–2018).

Цель статьи — введение в научный оборот первоисточников и выявленных на их основе фактов, касающихся не только творческой биографии Я.Е. Брунак, ее личного вклада в становление хореографического искусства во Вьетнаме, но и этапных событий истории вьетнамского хореографического искусства, связанных с зарождением национального балета.

Как предмет внешней критики, письма Брунак обладают всеми необходимыми абсолютными признаками. В них имеется авторская датировка, указано место написания и отправления. Их атрибуция не вызывает сложности. Внутренняя критика затруднена тем, что, к сожалению, полная переписка с Ю.А. Бахрушиным, то есть весь эпистолярный комплекс, пока не обнаружена. Проследить «весь коммуникативный процесс обмена информацией между корреспондентами» [11, с. 9] пока не представляется возможным. Тем не менее даже тот незначительный объем информации, который содержат письма, позволяет проследить начальный этап становления Вьетнамской школы танца⁵, особенности внедрения системы и методики русской школы классического танца, формирования балетного репертуара Ханойского театра.

Анализ источников позволил установить, что вьетнамский период деятельности Я.Е. Брунак с некоторыми перерывами длился с 1959 по 1964 год. Сравнительно-историческое исследование источников личного происхождения требует не только хронологического упорядочивания, но и систематизации на основе имеющейся в них информации, ее содержания и формы подачи. В части формы рассматриваемых источников их корпус составляют рукописные записки на пожелтевшей от времени бумаге и несколько почтовых открыток с художественным оформлением во вьетнамском традиционном стиле. По содержанию — это частная переписка, письменные обращения, содержащие повествование о событиях, в основном касающихся вьетнамского периода профессиональной деятельности Брунак. Все без исключения тексты написаны разборчивым почерком с соблюдением правил русской орфографии и пунктуации, речевых норм, эпистолярного этикета.

Высшее балетмейстерское образование Я.Е. Брунак получала на балетмейстерском отделении, открытом в 1946 г. на режиссерском факультете ГИТИСа, это отделение было «новым не только в системе института, но и в искусстве мировой хореографии» [7, с. 79]. По сведениям В.М. Пасютинской, изучившей официальные делопроизводственные материалы ГИТИСа, в 1953 г. диплом об окончании

⁴ Письма в музей поступили в 1973 г. от Л.В. Сокольской.

⁵ С 2019 г. — Вьетнамская академия танца.

ГИТИСа получили семь выпускников, в числе которых значится имя Брунак-Караченцовой [7, с. 85].

Судя по документам, «для занятий со студентами... институт выделил лучших профессоров и преподавателей из числа работающих в нем» [7, с. 80]. Художественное руководство балетмейстерским отделением осуществлял артист балета, балетмейстер, оперный режиссер Р.В. Захаров (1907–1984). Он преподавал дисциплину «Искусство балетмейстера». Классическому танцу обучал Н.И. Тарасов, народно-характерному танцу — И.А. Моисеев и А.В. Кузнецов, историческому — М.В. Васильева и Э.Д. Васильева. В учебные планы была включена дисциплина «Новое в искусстве мировой хореографии» [7, с. 82].

После завершения четырехлетнего периода обучения в институте выпускникам предоставлялась возможность в течение последующих пяти лет поставить свой дипломный спектакль и после этого получить диплом о соответствующей квалификации. В 1951 г. Брунак по распределению была направлена в Татарский театр оперы и балета для постановки дипломного спектакля «Шурале». Сразу же по приезде в Казань она отправила письмо педагогу Ю.А. Бахрушину. Оно датировано 23 декабря 1951 г. и содержит информацию о том, что ее «встретили здесь приветливо, и со стороны дирекции сразу было выражено стремление зачислить... в штат» [12].

Адресат рассматриваемых писем — Ю.А. Бахрушин, представитель известного рода Бахрушиных, выпускник Лазаревского института [13], автор труда по истории русского балета [14], попечитель Театрального музея А.А. Бахрушина, педагог хореографического училища Большого театра, ГИТИСа, музыкальной студии К.С. Станиславского. В предисловии к воспоминаниям Ю.А. Бахрушина Н.И. Сочинская отмечала: «Жизнестроительство, созидание было у Бахрушиных в крови. Это были люди, на которых держалось русское общество, от которых зависело его процветание и процветание всей России» [8, с. 5]. Н.И. Сочинская упомянула и о том, как по отзывам очевидцев этого «светлого» человека «обожали» его многочисленные ученики [8, с. 6]. О безусловном почтении можно судить по тексту одного из писем Я.Е. Брунак в адрес Ю.А. Бахрушина, в котором она выражала искренние слова признательности в адрес учителя в связи с его 70-летием: «Чувствую себя очень счастливой, что частица Вашего сердечного тепла распространяется и на меня! Радостно осознавать, что в любую минуту и горя, и радости я всегда встречу в Вас друга, найдю поддержку, помощь, добрый совет и главное — жизнеутверждающее подбадривание! Прошу Вас — никогда не выбрасывайте меня из сердца! Вы мне необходимы. Да, наверное, не только мне» [15].

Начало творческой деятельности Я.Е. Брунак связано с казанским периодом жизни и постановкой балета «Шурале». История создания балета широко

освещена (см., например, работы Ю.А. Благова [16], А.А. Алмазовой [17], Л.Н. Дониной [18]). Идея создания балета по мотивам поэмы-сказки Г. Тукая принадлежит Ф. Яруллину (1939)⁶. Написанием либретто занимались сначала драматург А. Файзи, позже (в декабре 1940 — феврале 1941 г.) первый и третий акты переделаны Л.В. Якобсоном⁷. Спектакль готовили к Дням татарской литературы и искусства в Москве, премьеру назначили на август 1941 года. Главным балетмейстером был назначен П.А. Гусев, постановщиком — Л.В. Якобсон. К постановке приступили 21 января 1941 г., и после начала Великой Отечественной войны работа над спектаклем не прерывалась. Генеральная репетиция спектакля состоялась 3 июля 1941 года. Премьера в версии Г.Х. Тагирова и Л. Жукова прошла на сцене Татарского театра оперы и балета 12 марта 1945 года. Это был первый татарский балет, явивший собой замечательное начало развития национального балетного искусства. Его называли татарским вариантом шедевра русской балетной классики — балета «Лебединое озеро» [17, с. 31]. В 1950 г. балет «Шурале» был переработан Л.В. Якобсоном, в Ленинграде на сцене Государственного академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова состоялась премьера балета «Али-Батыр».

Приступая к постановке балета в Казани, Брунак консультировалась по вопросу особенностей традиционной татарской культуры с фольклористом, литературоведом Х.Я. Ярмухамедовым из Татарского научно-исследовательского института языка, литературы и истории. Балетмейстер исходила из того, что национальные пляски в балете не должны быть этнографическими, а должны решаться хореографической лексикой, языком танца [17]; опираясь «на музыкальную драматургию и лексику классического танца, Брунак использовала ряд движений, свойственных татарским народным играм и танцам», «создала цельный и яркий спектакль... ввела классические элементы в национальную основу татарских танцев» [18, с. 260]. Как отмечал Ю.А. Благов, достижением балетмейстера стало то, что удалось, не разрушая стиля классической хореографии, привнести «национальный колорит, дух народной сказки» [16, с. 85]. Этот подход лег в основу ее творческого метода, реализованного в последующие периоды творчества.

⁶ Во время обучения в Московской консерватории он получил задание от профессора Г. Литинского сочинить первые сцены балета. В 1939–1940 гг. Ф. Ярулин с Н. Жигановым сочиняли музыку к балету.

⁷ Постановщиком «Шурале» первоначально был назначен В. Варковицкий, который позже отказался от участия в постановке. А. Файзи заболел и не смог продолжать работу. Новый вариант либретто и режиссерская экспозиция были зарегистрированы 15 февраля 1941 г. в Управлении по делам искусства. Инструментовку завершал Ф.В. Витачек.

В 1952 г. премьера балета «Шурале» была принята неоднозначно. В архивных документах сохранились записи с высказанными замечаниями: «...балетмейстер забывает автора либретто Д. Файзи... в спектакле нет ни стиля, ни быта, ни... фольклора... необходимо пересмотреть постановку в свете максимального приближения к первоисточнику... ликвидировать втиснутую в него разностильность: смешение сказочного, бытового и условно-романтического...»⁸ [18, с. 262]. Вместе с тем в советской прессе писали: «Брунак создала цельный и яркий спектакль... танцы лешего, ведьм и лесной нечисти построены динамично и разнообразны по рисунку... Брунак ввела классические элементы в национальную основу татарских танцев, сумев при этом сохранить в них единый стиль» [18, с. 260]. По мнению Л.Н. Дониной, «балет в хореографической редакции Я.Е. Брунак был поставлен для танцующих артистов, для танца и в честь танца» [18, с. 262].

В рамках культурного сотрудничества между СССР и ДРВ к 30-летию основания Компартии Республики Вьетнам и 15-летию независимости Вьетнама было запланировано создание сразу двух балетных спектаклей народно-героической направленности «Пламя Нгетиня» и «Там и Кам». Премьеры состоялись в 1960 г., став отправной точкой для становления вьетнамского национального балета [5].

Полноценная реализация творческого замысла без профессиональных артистов-исполнителей была невозможной. Сначала необходимо было создать национальную хореографическую школу. В октябре 1959 г. по решению правительства ДРВ открыли Вьетнамскую школу танца⁹. Главными целями ее деятельности стали повышение художественного уровня исполнительства танцовщиков профессиональных ансамблей страны, профессиональная подготовка кадров в области хореографического искусства для различных государственных нужд. Возглавлял школу первый в истории Вьетнама профессиональный хореограф Хоанг Чау (1925–2001).

Из СССР во Вьетнамскую школу танца командировали Я.Е. Брунак и Х.Ф. Мустаева. К тому моменту Брунак уже имела опыт работы балетмейстером за рубежом. В 1958 г. на сцену Улан-Баторского театра оперы и балета она перенесла балет «Шурале», успех которого превзошел все ожидания [16]. В 1959 г. Брунак приехала в Ханой и пробыла там с некоторыми перерывами до 1964 г., вела класс европейского классического танца во Вьетнамской школе танца и Ханойском театре оперы и балета. Нгуен Шонг Тхуи поделился воспоминаниями о том, что в 1963 г. наиболее талантливых студентов

по окончании первого курса пригласили на работу в экспериментальную студию при школе, которой руководила Брунак. Сведения о том, что некоторые студенты были приняты на работу в состав экспериментальной группы балета и училище «переехало в новое прекрасное помещение», содержатся в письме от 25 января 1962 г. [19].

Во Вьетнамской школе танца постепенно внедрялась советская система хореографического образования. Х.Ф. Мустаев, выпускник Ленинградского хореографического училища, артист балета, педагог-балетмейстер, работавший в школе в 1962–1963 гг., вспоминал, что целью его командировки была подготовка педагогов по классическому танцу для только что открывшегося хореографического училища в Ханое. Нужно было оказать «помощь в создании вьетнамского народного танца для обучения в училище наряду с классикой» [9, с. 217]. О том, насколько важную государственную задачу выполняли советские педагоги-хореографы, свидетельствует упомянутый Х.Ф. Мустаевым факт приезда президента Вьетнама Хо Ши Мина (1890–1969) в дипломатический городок, где они проживали. Х.Ф. Мустаев вспоминал, как «показывал ему класс-концерт» [9, с. 216].

На начальном этапе педагоги ездили по разным регионам страны, отбирая детей на обучение и записывая уникальный танцевальный материал народностей Вьет, Кинь, Тхай, Мыонг, Кхмер, Чамп и др. О том, что Брунак разыскивала одаренных детей в отдаленных провинциях Северного Вьетнама, вспоминал ее сын: «Она сама ездила по селам, отбирала для учебы мальчишек и девчонок» [2, с. 20]. Один из выпускников первых лет, народный артист Вьетнама Ву Вьет Куонг, рассказывал, что, поступив в 1959 г. на обучение в хореографическую школу, сразу же заинтересовался классическими европейскими танцами, преподаваемыми русскими педагогами, его непосредственно обучали учителя из Советского Союза — Я. Брунак и Х. Мустаев [10].

Национальную систему профессионального обучения строили на основе достижений советской хореографической школы, уделяя большое внимание учебно-методической и практической стороне. Учебно-методическое направление включало разработку учебных планов и рабочих программ, которых, по свидетельствам вьетнамских коллег, на начальном этапе не было. Позже на вьетнамский язык были переведены советские учебные издания, в том числе труды Н.И. Тарасова [20], В.С. Костровицкой и А.А. Писарева [21], Ю.А. Бахрушина [22].

Со временем во Вьетнамской танцевальной школе установилась система семилетней профессиональной подготовки артистов балета. На первую ступень набирали детей в возрасте 10–12 лет, окончивших 4-й класс начальной школы. На народном отделении действовала четырехлетняя образовательная программа, на нее поступали после

⁸ Национальный архив Республики Татарстан. Ф. Р-6663. Оп. 2. Д. 16. Л. 89.

⁹ В 2001 г. преобразована во Вьетнамский колледж танца, в 2019 г. — во Вьетнамскую академию танца.

окончания 8-го класса общеобразовательной школы. Европейский классический танец и этнические танцы вьетнамских народностей были введены в качестве обязательных дисциплин во все программы профессионального образования.

Практико-ориентированное обучение предполагало развитие не только технических умений и навыков, но и воспитание актерского мастерства учащихся. Брунак ориентировалась на опыт действующей в 1922–1930 гг. при ГИТИСе экспериментальной хореографической секции-лаборатории [7, с. 76]. Она организовала экспериментальную группу артистов классического балета Вьетнама, в которую вошли учащиеся, впоследствии ставшие первыми артистами балета в стране, с ними Брунак создавала репертуар национального балетного театра [23; 24]. В мемуарах Н.П. Караченцова есть подтверждение этому: он вспоминал о том, как Брунак беспокоилась о своем детище — «первом национальном ансамбле танца Вьетнама», с которым она приезжала в Москву [2, с. 20]. По свидетельствам ученика Брунак Ву Вьет Куонга, руководившего с 1963 г. этой экспериментальной группой, участники студии составили костяк национальной балетной труппы [10].

Большое внимание со стороны Я.Е. Брунак уделялось репертуару. Так, в письме, датированном 16 марта 1961 г., она благодарила Ю.А. Бахрушину за полученные от него «ценные материалы» и делилась радостной новостью о состоявшейся премьере. Речь шла о концертной программе, подготовленной с экспериментальной группой. В письме были подробно описаны все номера. В первом отделении «концерт советских и вьетнамских номеров... “суворовец” и большой классический вальс из “Спящей”», во втором отделении «второй акт и финал балета “Шурале”» [24]. Премьера, по мнению Брунак, прошла хорошо, на ней присутствовало все правительство ДРВ во главе с премьер-министром Фам Ван Донгом, он вручил ей цветы и поблагодарил.

Правительство ДРВ было заинтересовано в институционализации нового для Вьетнама вида сценического искусства, оказывало всестороннюю поддержку. В одном из писем сообщалось о подготовке с учащимися сцен из балета «Щелкунчик» к самому «большому вьетнамскому празднику — Новому году по лунному календарю» [19]. Из классического репертуара Брунак ставила «четверку лебедей, испанский из “Лебединого”, пастушки из “Щелкунчика”, большой вальс Глиера» [25].

Из переписки известно, что в 1960 г. Брунак выступала с лекциями «по истории и значению балетно-танцевального искусства перед большой аудиторией вьетнамских кадровых работников по вопросам культуры» [26]. В октябре обращалась к учителю с просьбой выслать в Ханой книги для подготовки к лекциям и делилась соображениями по поводу со-

держания лекций: «...главное, надо все излагать простым, доступным и понятным языком. И конечно, только общие черты, не углубляясь в подробности. Немного истории танца, балета (русский и советский балет и мастера современного балета... И надо мне немножко сказать о чертах современности в балетном искусстве: тематика, идейность, реализм и другие течения, рост танцевальной техники и может быть еще что-либо» [26]. Готовясь к одной из лекций, в письме от 25 октября 1960 г. она обращалась к Бахрушину за консультацией и просила выслать в Ханой необходимую ей литературу. Писала о том, что стремится, как и ее учитель, «все излагать простым, доступным и понятным языком... только общие черты, не углубляясь в подробности» [26].

Из небольшого эпистолярного комплекса, имеющегося в распоряжении, понятно, что в 1963 г. после завершения срока командировки Х.Ф. Муштаева и его возвращения в Ленинград Я.Е. Брунак вынуждена была вернуться во Вьетнам. Н.П. Караченцов вспоминал, что «вьетнамцы стали просить, чтобы маму опять к ним прислали, объясняя, что она должна довести до выпуска единственный курс молодого балетного училища» [2, с. 20]. В письме Ю.А. Бахрушину из Ханоя, датированном 28 октября 1963 г., Брунак сообщала: «Судьба опять забросила меня во Вьетнам. Это было для меня несколько неожиданно, т. к. меня в июле оформляли в другую страну. Но обстоятельства так сложились, и вот я опять здесь», вьетнамцы ее встречали «приветливо и сердечно, как старого друга» [23]. Упоминается о том, что ученики ее «остались при училище: часть... педагогами, часть в экспериментальной группе артистов балета», она пишет: «Это первые артисты балета Вьетнама (классического)» [23]. С ними Я.Е. Брунак создавала балетный репертуар для Ханойского театра.

По содержанию писем 1964 г. можно судить о большом объеме работы, порученной Брунак. На старших курсах она вела класс европейского классического танца, руководила подготовкой экзаменационных и выпускных программ, ставила хореографические номера для большой концертной программы, с которой они отправились на гастроли по стране. Подготовка экзаменационных и выпускных программ, а также большой концертной программы с экспериментальной группой и гастрольный тур по стране. Как и в предыдущих письмах, главной темой оставалась педагогическая и сценическая деятельность. В письме от 18 февраля 1964 г. Брунак подробно описывала составленную ей концертную программу, которую оценивала как «интересную»: в ней «много национальных танцев, но в классически-сценическом решении... помимо танцев народностей Вьетнама, танцы китайские, камбоджийские, уйгурские, индуистские и др.» [25]. Вероятно, постановку индийских танцев могла осу-

ществлять Чу Тхуи Куинь: в 1962 г. после обучения во Вьетнамской школе танца она продолжила обучение в Индии. Письмо интересно еще и тем, что в нем содержатся размышления о перспективах, сомнения в отношении выбора материала для следующих постановок. Брунак писала Бахрушину о том, что находится в затруднительном положении, так как все «зависит от музыки, а с нотами здесь хуже, чем плохо» [25]. Обращалась к нему с просьбой прислать во Вьетнам ноты. Позже, в 1971–1972 гг., подготовкой первых вьетнамских композиторов занимался А.Ф. Муров [27].

В письмах 1964 г. Брунак рассказывает о значительном повышении требований в школе к уровню подготовки итоговых и выпускных экзаменов, о концертной программе, с которой выезжали на гастроли в другой город, о подготовке новых концертных номеров.

Письма Брунак помогают составить представление о том, каким образом во вьетнамскую танцевальную культуру внедрялся европейский классический танец. Из письма от 5 июня 1960 г. известно о повышении требований к уровню профессиональной подготовки будущих артистов балета. Брунак упоминала, что в школе «проходили экзамены», что «готовились к итоговым и выпускным концертам... основательно». Она готовила с учениками «цыганочку, польский и венгерский танцы» [28].

Пребывание во Вьетнаме значительно расширило мировоззрение балетмейстера, «очень обогатило впечатление о жизни и увеличило... творческий опыт», а письма, которые она получала от Бахрушина, сообщали о театральной жизни Москвы [29].

Частная переписка отличается от официальных документов или делопроизводственной корреспонденции субъективным характером: авторы писем чаще рассказывают о своих успехах и умалчивают о неудачах. Вместе с тем письма позволяют составить представление о чувственно-эмоциональной стороне восприятия описываемых событий авторами текстов. Брунак крайне редко касалась личных переживаний. В одном из писем, написанном 25 января 1962 г. после возвращения в Ханой из очередного отпуска, чувствуется некоторая грусть автора. Она писала: «Почему-то в этот раз путь показался мне безумно долгим. И пока я ехала, зима сменялась то весной, то осенью, а сейчас почти лето... и в помещении... холодно и сыро... скоро должен наступить период весенних дождей, вот тогда будет совсем плохо. И холодно, и сыро» [19]. О том, что путь из СССР во Вьетнам был нелегким, вспоминал Х.Ф. Мустаев: «Неделями пришлось ехать в поезде по Транссибирской дороге через Внутреннюю Монголию, пересечь Китайскую Народную Республику и, наконец, очутиться в Ханое — столице Вьетнама» [9, с. 216]. В переписке Брунак редко затрагивала проблему сложной адаптации к не-

привычным климатическим условиям. Например, в одном из писем 1964 г. присутствует такая фраза: «Работать очень тяжело, жара невыносимая: +35, +39, и влажность высокая, так что дышать просто нечем» [25]. И только после возвращения на родину призналась: «Я прямо в ужас пришла от количества болезней, которые у меня обнаружили... Причиной всему считаю длительное пребывание во Вьетнаме...» [30]. Потом долго болела и восстанавливалась. Х.Ф. Мустаев в воспоминаниях отмечал, что «жаркий и стопроцентно влажный климат... не каждый приезжий может выдержать», еще он описывал страшные «ожоги фосфорного червя», которые ему пришлось испытать на себе, когда «червяк ползет по телу спящего, и, если пошевелишься или раздавишь его, он выпускает фосфор, который постепенно обжигает тело до кости» [9, с. 216].

Брунак не жаловалась на сложности бытия в чужой стране, она жила работой, была увлечена любимой профессией и творческим созиданием. Так и писала: «Работаю я здесь с полной отдачей, собственнo только этим и живу с утра до ночи» [26]. Складывается впечатление, что эта, по ее словам, далекая и чужая страна пришлась ей по душе. Она восхищалась красотой вьетнамской природы и дикими животными, тиграми, обезьянами, змеями. С теплотой отзывалась о вьетнамцах, их культуре. Ее лишь тяготили «некое чувство одиночества» и беспокойство о сыне, оставшемся в Москве¹⁰. В тот период он обучался в школе-студии МХАТ. С точки зрения Брунак, пребывание во Вьетнаме в творческом плане ее очень обогащало, расширяло границы мировоззрения и опыт, а письма от Бахрушина помогали сформировать «правильные и интересные представления» о том, что делается в СССР [26].

В свободное от работы время, по ночам, как признавалась в своих письмах Брунак, она готовила для вьетнамской газеты большую статью, которую перевели на вьетнамский язык в посольстве и «хотели направить в какую-либо советскую газету» [29], Бахрушин планировал опубликовать сокращенный вариант этой статьи в СССР — в Бюллетене методического кабинета хореографического училища ГАБТ СССР в 1962 г. [24].

Анализ источников личного происхождения, в том числе писем и воспоминаний, позволяет не только установить ранее неизвестные факты, связанные с историей становления основ балетного репертуара Ханойского театра, но и проверить степень их достоверности. Фактическая сторона описываемых Я.Е. Брунак событий представляется картиной высокой степени достоверности и имеет большую информативную ценность. Результаты исследования проясняют особенности процесса профессио-

¹⁰ В 1960 г. она пыталась привезти сына в Ханой, но не получила разрешения, так как там не было русской школы.

нализации вьетнамского хореографического искусства, помогают установить некоторые факты творческой биографии Я.Е. Брунак и Ф.Х. Мустаева, о которых авторы предыдущих работ не упоминали. Полученные результаты открывают перспективы для дальнейшего исследования.

Прежде всего, необходимо восстановить весь комплекс переписки вьетнамского периода. В архиве Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина полезно продолжить выявление писем Ю.А. Бахрушина Я.Е. Брунак. Также следует установить других адресатов, с которыми Брунак находилась в переписке. Среди них, например, может быть Лидия Степановна Попова из ВТО¹¹, которая, по словам Брунак, «довольно часто писала» ей во Вьетнам [24]. На протяжении всей жизни с Брунак поддерживала дружеские отношения и «татарская Уланова» [31, с. 159] — Н.Д. Юлтыева (1926–2014), исполнительница главной роли Сюимбике в казанской постановке «Шурале» [32]. Выпускница Ленинградского хореографического училища и Ленинградской консерватории¹², Юлтыева с 1956 г. являлась балетмейстером Татарского государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля, в 1975–1983 гг. — художественным руководителем балетной труппы Каирского института хореографии, балетмейстером театра им. Карреньо в Каракасе (Венесуэла). По сведениям Е.А. Демидова, Н.Д. Юлтыева выезжала на гастроли во Вьетнам, в домашнем архиве «трепетно хранила» переписку с выдающимися деятелями эпохи [31, с. 156]. Возможно, что после 2014 г. личный архив Н.Д. Юлтыевой попал в Казанский театральный музей. Брунак могла состоять в переписке с Ларисой Петровной Сахьяновой [33] — примой-балериной Бурятского музыкально-драматического театра, исполнительницей роли Сюимбике в монгольской постановке «Шурале» [34], педагогом, художественным руководителем Бурятского хореографического училища (1961–1983).

Помимо эпистолярного наследия необходимо обратиться к периодическим изданиям, посмотреть выпуски бюллетеней методического кабинета хореографического училища ГАБТ СССР за 1960–1962 гг.¹³, в них освещали вопросы педагогической теории и практики, методики преподавания специальных дисциплин за рубежом¹⁴. Бахрушин отправ-

лял выпуски бюллетеней в Ханой [24], на заседании редколлегии рекомендовал к публикации вьетнамскую статью Брунак [29]. В периодике целесообразно продолжить поиск опубликованной в Ханое в 1961–1962 гг. статьи Брунак [29] и провести сравнительный анализ текста статьи с содержанием изданной в Москве в 1961 г. почти неизвестной книги Брунак «Рождение прекрасного» [35].

Список источников

1. *Филановская Т.А.* Динамика хореографического образования в художественной культуре XVIII–XX веков : дис. ... докт. культурологии. Санкт-Петербург, 2011. 388 с.
2. *Караченцов Н.П.* Я не ушел... Москва : Эксмо, 2017. 480 с.
3. *Као Т.В.З., Ле Х.* Вьетнамская академия танца и ее роль в становлении системы национального хореографического образования // Культура и искусство. 2023. № 8. С. 96–111. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.8.43683.
4. *Као Т.В.З.* Из истории зарождения вьетнамского национального балета // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2023. № 5 (88). С. 38–55.
5. *Василенко В.В., Као Т.В.З.* Особенности развития вьетнамского хореографического искусства // Вьетнамские исследования. 2024. Т. 8. № 2. С. 79–94. DOI: <https://doi.org/10.54631/VS.2024.82-607329>.
6. *Мотренко Е.Н.* Советско-вьетнамское сотрудничество в области культуры в 1978–1985 годах // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2022. Т. 32, № 6. С. 1325–1332. DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-6-1325-1332.
7. *Пасютинская В.М.* Из истории становления высшего хореографического образования // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 3. С. 71–90.
8. *Бахрушин Ю.А.* Воспоминания / вступ. статья и комментарии Н.И. Сочинской. Москва : Художественная литература, 1994. 700 с.
9. *Мустаев Х.Ф.* Далекое и близкое : автобиографический альбом воспоминаний. Уфа : Полипак, 2012. 720 с.
10. NSND Vũ Việt Cường: Chân lý giản dị để hạnh phúc tràn đầy // Múa Việt Nam. March 20, 2020. URL: <https://cdmuavn.edu.vn/nsnd-vu-viet-cuong-chan-ly-gian-di-de-hanh-phuc-tran-day/2020/03/20> (дата обращения: 18.12.2024).
11. *Кобак И.В.* Семейная переписка Гаевских 1820–1880-х гг. как исторический источник : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Санкт-Петербург, 2014. 24 с.
12. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания, о начале работы в Казанском театре оперы и балета. Казань. 23 декабря 1951 г. // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <https://archivogram.top/27768185> (дата обращения: 17.01.2025).
13. *Василенко В.В., Ванян Л.В.* Роль Института восточных языков в деле упрочения российско-армянских культурных отношений // Роль Института Восточ-

¹¹ Всероссийское театральное общество.

¹² Училась вместе с Б.Я. Эйфманом на балетмейстерском и параллельно на педагогическом отделениях Ленинградской консерватории, преподавала классический танец в Ленинградском хореографическом училище.

¹³ Бюллетень методического кабинета Московского академического хореографического училища // Архив Московской государственной академии хореографии. Ф. 683.

¹⁴ Московская государственная академия хореографии. 1946–1960. Из истории Московской балетной школы (<https://balletacademy.ru/mgah/about/history/>).

- ных языков (Лазаревского института) в деле упрочения русско-армянских культурных отношений : материалы круглого стола (12 октября 2011 г.) / отв. ред. В.В. Василенко. Ставрополь, 2011. С. 11–18.
14. Бахрушин Ю.А. История русского балета. Москва : Советская Россия, 1965. 249 с.
 15. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания с поздравлением с 70-летием. 28 января 1966 г. // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <https://archivogram.top/27770324> (дата обращения: 17.01.2025).
 16. Благоев Ю.А. КЭМСТ и театральная жизнь Казани 1920-х гг. : (опыт исследования). Казань : Татполиграф, 2005. 236 с.
 17. Алмазова А.А. Об истории создания либретто балета «Шурале» // Габдулла Тукай и тюркский мир : материалы международной конференции, посвященной 130-летию со дня рождения Г. Тукая / сост. Ф.Х. Миннуллина, А.Ф. Ганиева. Казань : ИЯЛИ, 2016. С. 30–34.
 18. Донина Л.Н. Татарский традиционный костюм в балете Ф. Яруллина «Шурале» // Эхо веков. 2013. № 3/4. С. 256–267.
 19. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания, о приезде в Ханой. 25 января 1962 г. // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <https://archivogram.top/27770408> (дата обращения: 17.01.2025).
 20. Tarasop N.I. Phương pháp huấn luyện Múa cổ điển Châu Âu / Người dịch Trương Lê Giáp. Hà Nội : Nxb Nghệ thuật, 1981. 615 tr.
 21. Costravitaika V., Pisarep A. Múa cổ điển Châu Âu / Người dịch Trương Lê Giáp. Hà Nội NXB văn hoá – thông tin, 1995. 429 tr.
 22. Bakhrusin I.A. Lịch sử kịch múa Nga / Người dịch Trương Lê Giáp. Hà Nội : Viện sân khấu – Trường ĐH Sân khấu Điện ảnh, 2002. 433 tr.
 23. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания, о работе в хореографическом училище и театре Ханоя. 28 октября 1963 г. // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <http://archivogram.top/27770418> (дата обращения: 17.01.2025).
 24. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания, о работе в хореографическом училище и театре Ханоя. 16 марта 1961 г. // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <http://archivogram.top/27770399> (дата обращения: 17.01.2025).
 25. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания, о работе в хореографическом училище и театре Ханоя. Вьетнам. 18 февраля 1964 г. // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <https://archivogram.top/27770392> (дата обращения: 17.01.2025).
 26. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания, о работе в музыкальном театре Ханоя. Вьетнам. 25 октября 1960 г. // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <https://archivogram.top/27768177> (дата обращения: 17.01.2025).
 27. Мурова А.Ф. Ландшафты жизни и творчества Аскольда Федоровича Мурова // Вестник Новосибирского музыкального колледжа имени Аскольда Федоровича Мурова. 2014. № 7. С. 5–9.
 28. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания, о работе в музыкальном театре Ханоя. Вьетнам. 5 июня 1960 г. // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <https://archivogram.top/27768194> (дата обращения: 17.01.2025).
 29. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания, о работе в музыкальном театре Ханоя. Вьетнам. 15 октября 1960 г. // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <https://archivogram.top/27768180> (дата обращения: 17.01.2025).
 30. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания. 23 ноября 1965 г. Москва // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <https://archivogram.top/27770363> (дата обращения: 17.01.2025).
 31. Демидов Е.А. Нинель Даутовна Юлтыева — балерина, балетмейстер, педагог // Вестник Академии русского балета имени А.Я. Вагановой. 2010. № 1 (23). С. 155–160.
 32. Юлтыева Н.Д. Адажио моей памяти. Казань : АБВ, 2006. 206 с.
 33. Цыдынжапов Г.Ц. : материалы и воспоминания / [сост., спец. редакция и автор вступит. статьи В.Ц. Найдаков ; литер. запись Н.Ц. Цибудеевой, Л.С. Башкуевой]. Улан-Удэ : Бурятское книжное издательство, 1990. 93 с.
 34. Брунак (Косарева) Янина Евгеньевна. Письмо Юрию Алексеевичу Бахрушину личного содержания, о работе в музыкально-драматическом театре Улан-Батора. Монголия, Улан-Батор. Монгольский музыкально-драматический театр. 12 декабря 1958 г. // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. URL: <https://archivogram.top/27768184> (дата обращения: 17.01.2025).
 35. Брунак Я.Е. Рождение прекрасного. Москва, 1961. 190 с.

Статья поступила в редакцию 04.06.2024; одобрена после рецензирования 09.12.2024; принята к публикации 11.03.2025.

Letters of Ya.E. Brunak to Yu.A. Bakhrushin as a Source on the History of the Formation of Classical Ballet in Vietnam

Leonid A. Menshikov ^{1 a},
Victoria V. Vasilenko ^{2, 3 b},
Thi Van Diem Cao ^{4 c}

¹ St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
2 Glinki Str., St. Petersburg, 190068, Russia

² North Caucasus Federal University, 1 Pushkin Str.,
Stavropol, 355017, Russia

³ Krasnodar University of the Ministry of Internal
Affairs of the Russian Federation, 43 Kulakov Str.,
Stavropol, 355035, Russia

⁴ Vietnam Academy of Dance, Ho Tung Mau Str.,
Hanoi, 11309, Vietnam

^a ORCID 0000-0001-6978-1325; SPIN 1692-2433;
lmensch@mail.ru

^b ORCID 0009-0007-8931-3650; SPIN 7193-7444;
vasilvika@yandex.ru

^c ORCID 0000-0001-8643-2151; SPIN 8568-2640;
vandiemcao271991@gmail.com

Abstract. *On the basis of the analysis of sources of personal origin — letters of the Soviet ballet director Y.E. Brunak — the problem of the formation of the national ballet in Vietnam is highlighted. Letters from Vietnam to the ballet master Y.A. Bakhrushin have the character of personal messages and contain information about the initial stage of activity of the Vietnamese School of Dance, the creation of an experimental choreographic studio and its first tours. Special attention is paid to the characterization of the personality of the author and addressee of the letters, their education and professional affiliation, personal attitude to the events described. The aim of the article is to introduce primary sources and facts revealed on their basis concerning the creative biography of Y.E. Brunak, her role in the formation of professional choreographic art in Vietnam. A comparative analysis of the information contained in the texts of Y.E. Brunak's letters with information about the same events from the memoirs of N.P. Karachentsov, Y.A. Bakhrushin, H.F. Mustaev, Wu Viet Kuong, Truong Le Zap, etc. has been carried out. The conclusion is made about the significant contribution of Soviet teachers to the formation of Vietnamese national ballet in the 1950–1960s. This contribution was expressed in participation in the creation of a national choreographic school based on the system of Russian choreographic education, in the introduction of the methodology of teaching classical dance according to the Russian school, in the transfer of a number of Soviet productions to the Vietnamese ballet stage, in the for-*

mation of the repertoire policy of the Vietnamese ballet theatre. The activities of Russian choreographers played a significant role in the institutionalization of Vietnamese ballet. The epistolary heritage of Y.E. Brunak allows us to see the essential aspects of this process.

Key words: choreographic education, choreographic art, ballet, theatre art, classical dance, classical ballet heritage, folk and stage dance, GITIS, Brunak, Bakhrushin, Mustaev, Vietnam School of Dance, cultural policy.

Citation: Menshikov L.A., Vasilenko V.V., Cao T.V.D. Letters of Ya.E. Brunak to Yu.A. Bakhrushin as a Source on the History of the Formation of Classical Ballet in Vietnam, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 182–193. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-182-193.

References

1. Filanovskaya T.A. *Dinamika khoreograficheskogo obrazovaniya v khudozhestvennoi kul'ture Rossii XVIII–XX vekov* [Dynamics of Choreographic Education in the Artistic Culture of Russia in the 18th – 20th Centuries], Doct. cult. sci. diss. St. Petersburg, 2011, 388 p.
2. Karachentsov N.P. *Ya ne ushel...* [I Have Not Left...]. Moscow, Ehksmo Publ., 2017, 480 p.
3. Cao T.V.D., Le H. The Vietnamese Dance Academy and Its Role in the Formation of the National Choreographic Education System, *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2023, no. 8, pp. 96–111. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.8.43683 (in Russ.).
4. Cao T.V.D. From the History of the Birth of the Vietnamese National Ballet, *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2023, no. 5 (88), pp. 38–55 (in Russ.).
5. Vasilenko V.V., Cao T.V.D. Features of the Development of Vietnamese Choreographic Art, *V'etnamskie issledovaniya* [Russian Journal of Vietnamese Studies], 2024, vol. 8, no. 2, pp. 79–94. DOI: <https://doi.org/10.54631/VS.2024.82-607329> (in Russ.).
6. Motrenko E.N. Soviet-Vietnam Cultural Cooperation in 1978–1985, *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya* [Bulletin of Udmurt University. Series History and Philology] 2022, vol. 32, no. 6, pp. 1325–1332. DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-6-1325-1332 (in Russ.).
7. Pasyutinskaya V.M. The Evolvement of Russian Higher Education in Choreography, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Fine Arts. Cinema. Music], 2012, no. 3, pp. 71–90 (in Russ.).
8. Bakhrushin Yu.A. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1994, 700 p.
9. Mustaev H.F. *Dalekoe i blizkoe: avtobiograficheskii al'bom vospominanii* [The Far and the Near: An Autobiographical Album of Memories]. Ufa, Polipak Publ., 2012, 720 p.

10. NSND Vũ Việt Cường: Chân lý giản dị để hạnh phúc tràn đầy, *Múa Việt Nam*. 2020, March 20. Available at: <https://cdmuavn.edu.vn/nsnd-vu-viet-cuong-chan-ly-gian-di-de-hanh-phuc-tran-day/2020/03/20> (accessed 18.12.2024).
11. Kobak I.V. *Semeinaya perepiska Gaevskikh 1820–1880-kh gg. kak istoricheskii istochnik* [The Gaevskys' Family Correspondence 1820–1880 as a Historical Source], Cand. hist. sci. diss. St. Petersburg, 2014, 24 p.
12. Brunak (Kosareva) Yanina Yevgenyevna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin on the Beginning of Work at the Kazan Opera and Ballet Theater. Kazan. December 23, 1951, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <https://archivogram.top/27768185> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
13. Vasilenko V.V., Vanyan L.V. The Role of the Institute of Oriental Languages in Strengthening Russian-Armenian Cultural Relations, *Rol' Instituta Vostochnykh yazykov (Lazarevskogo instituta) v dele uprocheniya russko-armyanskikh kul'turnykh otnoshenii: materialy kruglogo stola (12 oktyabrya 2011 g.)* [The Role of the Institute of Oriental Languages (Lazarevsky Institute) in Strengthening Russian-Armenian Cultural Relations: Proceedings of the Round Table (October 12, 2011)]. Stavropol, 2011, pp. 11–18 (in Russ.).
14. Bakhrushin Yu.A. *Istoriya russkogo baleta* [The History of Russian Ballet]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1965, 249 p.
15. Brunak (Kosareva) Yanina Evgenievna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin with Greetings on His 70th Birthday. January 28, 1966, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <https://archivogram.top/27770324> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
16. Blagov Yu.A. *KEHMST i teatral'naya zhizn' Kazani 1920-kh gg.: (opyt issledovaniya)* [KEMST and the Theatrical Life of Kazan in the 1920s (research experience)]. Kazan, Tatpoligraf Publ., 2005, 236 p.
17. Almazova A.A. On the History of the Libretto of the Ballet “Shurale”, *Gabdulla Tukai i tyurkskii mir: materialy mezhdunarodnoi konferentsii, posvyashchennoi 130-letiyu so dnya rozhdeniya G. Tukaya* [Gabdulla Tukay and the Turkic World: Proceedings of the International Conference on the 130th Anniversary of Tukay's Birth]. Kazan, IYALI Publ., 2016, pp. 30–34 (in Russ.).
18. Donina L.N. Tatar Traditional Costume in “Shurale” Ballet by F. Yarullin, *Ehkho vekov* [Echo of Centuries], 2013, no. 3/4, pp. 256–267 (in Russ.).
19. Brunak (Kosareva) Yanina Evgenievna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin on His Arrival in Hanoi. January 25, 1962, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <https://archivogram.top/27770408> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
20. Tarasop N.I. *Phương pháp huấn luyện Múa cổ điển Châu Âu*. Hà Nội, Nxb Nghệ thuật, 1981, 615 p.
21. Costravitaia V., Pisarep A. *Múa cổ điển Châu Âu*. Hà Nội NXB văn hoá – thông tin, 1995, 429 p.
22. Bakhrusin I.A. *Lịch sử kịch múa Nga*. Hà Nội, Viện sân khấu – Trường ĐH Sân khấu Điện ảnh, 2002, 433 p.
23. Brunak (Kosareva) Yanina Evgenievna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin, About Working at the Choreographic School and Theater in Hanoi. October 28, 1963, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <http://archivogram.top/27770418> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
24. Brunak (Kosareva) Yanina Evgenievna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin, About Working at the Choreographic School and Theater in Hanoi. March 16, 1961, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <http://archivogram.top/27770399> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
25. Brunak (Kosareva) Yanina Evgenievna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin, About Working at the Choreographic School and Theater in Hanoi. Vietnam. February 18, 1964, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <https://archivogram.top/27770392> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
26. Brunak (Kosareva) Yanina Evgenievna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin, About Working at the Music Theater in Hanoi. Vietnam. October 25, 1960, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <https://archivogram.top/27768177> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
27. Murova A.F. Life and Creativity of Askold Fedorovich Murov, *Vestnik Novosibirskogo muzykal'nogo kolledzha imeni A.F. Murova* [Vestnik of the Novosibirsk College of Music Named After A.F. Murov]. 2014, no. 7, pp. 5–9 (in Russ.).
28. Brunak (Kosareva) Yanina Evgenievna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin, About Working at the Music Theater in Hanoi. Vietnam. June 5, 1960, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <https://archivogram.top/27768194> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
29. Brunak (Kosareva) Yanina Evgenievna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin, About Working at the Music Theater in Hanoi. Vietnam. October 15, 1960, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <https://archivogram.top/27768180> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
30. Brunak (Kosareva) Yanina Evgenievna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin. Moscow. November 23, 1965, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <https://archivogram.top/27768180> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).

- zei im. A.A. Bakhrushina [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <https://archivogram.top/27770363> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
31. Demidov E.A. Ninel Dautovna Yul'tyeva Is a Ballerina, Ballet Master, Professor of Choreography, *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2010, no. 1 (23), pp. 155–160 (in Russ.).
32. Yul'tyeva N.D. *Adazhio moei pamyati* [Adagio of My Memory]. Kazan, ABV Publ., 2006, 206 p.
33. Naidakov V.Ts., Tsibudeeva N.Ts., Bashkueva L.S. (eds.) *Tsydynzhapov G.Ts.: materialy i vospominaniya* [Tsydynzhapov G.Ts.: Materials and Memoirs]. Ulan-Ude, Buryatskoe Knizhnoe Izdatel'stvo, 1990, 93 p.
34. Brunak (Kosareva) Yanina Evgenievna. A Private Letter to Yuri Alekseevich Bakhrushin, About Working at Music and Drama Theater in Ulaanbaatar. Mongolia, Ulaanbaatar. Mongolian Music and Drama Theater. December 12, 1958, *Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum]. Available at: <https://archivogram.top/27768184> (accessed 17.01.2025) (in Russ.).
35. Brunak Ya.E. *Rozhdenie prekrasnogo* [Birth of Beauty]. Moscow, 1961, 190 p.

The article was submitted 04.06.2024; approved after reviewing 09.12.2024; accepted for publication 11.03.2025.

НОВИНКА



Емельянова Е.А., Негуч О.А. Каталог гектографированных изданий старообрядцев из собрания отдела редких книг Российской государственной библиотеки / Е.А. Емельянова, О.А. Негуч; Российская государственная библиотека, научно-исследовательский отдел редких книг. Москва: Пашков дом, 2025. 350 с.: ил. (Коллекции Российской государственной библиотеки).

Каталог знакомит с одной из самых больших коллекций гектографированных изданий в стране, хранящейся в научно-исследовательском отделе редких книг РГБ. Описаны более 400 изданий и более 500 экземпляров. Дается подробное описание изданий с указанием особенностей, которые отличают данную технологию копирования рукописного текста, а также описание экземпляров с учетом записей, помет и владельческих знаков. Для удобства исследователей вся информация об экземплярах структурирована в восьми аннотированных указателях, в которых учтены значительное число имен, населенных пунктов, церквей и монастырей. Иллюстрации подобраны таким образом, чтобы дать представление о разных типах гектографированных изданий коллекции.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,

Издательство «Пашков дом»

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, музыкальное искусство, музыковедение, клавесин, клавирная музыка, барокко, изменяемое положение регистрового блока, клавесиностроение.

Для цитирования: Баюнов А.П., Недоспасова А.П. Клавесин с изменяемым положением защипа струн: разработка, практика использования // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 194–201. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-194-201.

Клавесин в настоящее время вновь является востребованным инструментом. В нашей стране данный запрос обусловлен введением в перечень программ профессиональной подготовки пианистов в начале 2000-х гг. учебной дисциплины «Дополнительный инструмент, клавесин». Напомним, что этот старинный музыкальный инструмент после некоторого забвения снова обосновался на концертных площадках в последние десятилетия XX века. Затем на рубеже XX–XXI вв. в нескольких российских консерваториях открылись специализированные классы клавесина, вслед за этим подобные классы стали появляться и в музыкальных школах. Все это послужило импульсом к формированию и развитию современного отечественного клавесиностроения.

Два года назад в одной из наших публикаций мы предложили и обосновали новый подход в этой сфере [1], суть которого заключается в создании инструментов, отвечающих современным задачам образовательной и концертной практики. Его разработка была начата в связи с запросом со стороны исполнителей-клавесинистов на легкие, мобильные и недорогие инструменты с расширенным функционалом, которые бы позволили им исполнять широкий клавирный репертуар. Предложенный подход строится на применении новых технологий и современных материалов в сочетании с историческими традициями клавесиностроения.

В самом начале наших разработок в 2018 г. был изготовлен клавесин с одним восьмифутовым регистром струн и двумя рядами толкачиков¹, отделенных друг от друга, что позволило получить два разных тембра на одной струне. На основе этого клавесина с одним рядом струн было решено разработать бюджетную модель инструмента, которая, в отличие от упомянутой модели, обеспечила бы получение различных тембров уже с одним рядом толкачиков, где изменение положения точки защипа на струне происходит путем горизонталь-

ного перемещения регистрового блока. В практике клавесиностроения это предложено впервые. Таким образом, настоящая публикация посвящена описанию разработки клавесина с одним восьмифутовым регистром и рядом толкачиков с изменяемым положением, а также анализу его тембральных возможностей. Процесс был разделен на два этапа: сначала — создание механизма, позволяющего изменять положение регистрового блока; затем — выбор оптимальной для такого способа изменения тембра конструкции корпуса.

Следует отметить, что замысел и его реализация полностью соотносятся с принципами, на основе которых действовали мастера прошлого. Изучение зарубежных публикаций по клавесиностроению, накопленных с начала 1970-х гг., показывает, что мастера не копировали инструменты друг у друга, а на основе общих конструктивных принципов разрабатывали свои модели, соответствующие текущему музыкальному стилю, насущным художественным задачам, веяниям в эстетике оформления корпуса. Об этом свидетельствуют труды М. Томаса [2; 3], Г. О'Брайена [4], Д. Рэйта [5], Дж. Костера [6], А.Е. Бойермана [7], А. Ансельма [8], Т. Макгири [9] и других западных мастеров-реставраторов. Можно также сказать, что немецкие клавесины демонстрируют интерес своих создателей к сочетанию отличающихся по звучанию регистров; итальянские же клавесины, наоборот, выделяются единством окраски звучания регистров, имеют акцент на яркой атаке звука. Таким образом, региональные отличия в клавесиностроении были весьма ощутимы.

Закономерно, что от века к веку менялся диапазон инструментов: клавесинные сочинения середины XVIII в. не укладываются в диапазон короткооктавных² инструментов XVII века. Немаловажными являются и стилевые характеристики. Например, звук поздних французских клавесинов (XVIII в.) едва ли подойдет для исполнения ранней итальянской музыки (XVI в.). Клавесины существенно различались по характеру туше³ (более легкому или более тяжелому), что связано с пропорциями рычага клавиши. Так, французские клавесины славятся легким ходом клавиш, итальянские — наоборот, упругим. По мнению одного из авторитетных американских клавесинистов Э. Парментье, «инструменты французских моделей слишком пластичны для того, чтобы использовать их в учебной работе. Пытаться играть на них следует после долгого обучения на более тяжелых, требующих исключительной точности туше итальянских инструментах. Для начального этапа обуче-

¹ Толкачик — деталь механики клавесина, на которой установлено перо, защищающее струну.

² Короткая октава (англ. short octave) — термин, обозначающий наличие в большой октаве на клавишах ми, фа диез, соль диез звуков до, ре, ми. Второй вариант — наличие звуков контроктавы, вместо си, до диез, ре диез — соответственно, соль, ля, си.

³ Манера звукоизвлечения.

ния также подходят сложные с точки зрения касания фламандские верджиналы с короткими клавиатурными рычагами, клавикорды» [10, с. 57].

Приведенные сведения позволяют говорить о том, что подход, основанный на копировании оригиналов, имеет ряд очевидных недостатков. Копирование с целью практического изучения конструкции и повторения опыта мастеров прошлого, безусловно, дает понимание принципиальных основ, на которых зиждется данный тип музыкального инструмента. Оно будет актуальным как для обучения мастеров, так и для поиска собственных подходов при конструировании клавесинов. Но как способ создания нового инструмента копирование несостоятельно без понимания всех факторов, влияющих на тембр клавесина. Кроме того, копирование «формирует стереотипы мышления, не способствует развитию творческой самостоятельности, ограничивает в выборе решений. Формальное следование принципам “аутентичности” ведет к игнорированию современных технологий и материалов, которые могли бы расширить функциональные возможности инструментов. Важно учитывать и тот факт, что далеко не все сохранившиеся клавесины по своим характеристикам являются лучшими из тех, что существовали» [1, с. 21]. К тому же многие из дошедших до наших дней инструментов переделывались в угоду меняющимся вкусам, так что их первоначальный звуковой облик безвозвратно утерян (пожалуй, самым ярким примером являются переделки в XVIII в. клавесинов династии Рюккерс).

Завершая краткий обзор зарубежных публикаций, отметим, что тема клавесиностроения пока находится на периферии интересов отечественных исследователей-музыковедов. Ограниченное число русскоязычных публикаций содержит связанную с ней информацию весьма общего характера. Упомянем сведения энциклопедии о музыкальных инструментах Д. Голдобина [11], монографии М. Распутиной о музыке южнонемецкого барокко [12], Е. Бурундуковской об итальянской органно-клавирной музыке [13], В. Шекалова о возрождении клавесина в XX в. [14]. Настоящая статья призвана отчасти восполнить этот пробел.

РАЗРАБОТКА МЕХАНИЗМА

Первый этап работы состоял в обеспечении плоско-параллельного движения регистрового блока вдоль струн на расстояние, достаточное для ощутимого изменения тембра. При этом важно, чтобы в процессе движения выполнялись следующие условия: было неизменным расстояние от плектра до струны, минимальные люфты, при смене положения сохранялись воспроизводимость, надежность системы, ее удобство в эксплуатации.

Идея первого варианта опирается на традиционную логику конструкции блока механики клавесина — клавиатура расположена на дне клавесина и не связана напрямую с регистровым блоком. Регистровый блок крепится на винтах к раме, которая движется в направляющих, установленных на стенках клавесина под вирбельбанком (доска, на которой установлены колки. — А. Б., А. Н.). К частям рамы в направляющих присоединены металлические рукоятки, которые проходят сквозь переднюю лицевую панель клавесина, располагаясь по бокам над клавиатурой, и выглядят аналогично рукояткам регистров органа. Они имеют разметку, их фиксация осуществляется синхронным движением двух рукояток при визуальном контроле выбранных положений.

Второй вариант опирается на логику конструкции клавиатуры двухмануального⁴ клавесина с копуляцией мануалов (соединение клавиатур, когда при игре на нижней клавиатуре звучат обе), где верхний мануал устанавливается на нижний и движется по направляющим опорам нижнего мануала. В нашем случае вместо верхнего мануала применяется рама с регистровым блоком. Деревянные рукоятки проходят по бокам клавиатуры. Смена положений осуществляется движением рукояток по аналогии сдвига верхнего мануала при копуляции.

Третий вариант аналогичен конструкции двухмануальной клавиатуры, но осуществляется движение всего блока клавиатуры, связанного с регистровым блоком, относительно направляющих на дне клавесина. Рукоятки расположены по бокам клавиатуры.

Первый и второй варианты конструкции подразумевают движение регистрового блока относительно неподвижной клавиатуры. Это значит, что при изменении положения блока изменятся пропорции рычагов клавиш (отношение расстояния от конца клавиши до штифта и расстояния от штифта до толкачика). Соответственно, изменится усилие кончика пальца, необходимое для осуществления защипа, и характер туше, а также ход толкачика (чем дальше положение регистрового блока, тем больше усилие и тяжелее туше). Третий вариант подразумевает движение регистрового блока, жестко связанного с клавиатурой. Здесь не происходит изменение положения толкачика относительно клавиатуры, соответственно, не будет изменяться величина его хода и характер туше.

Первый вариант удобен тем, что клавиатура независима от регистрового блока и не создает препятствий для организации транспозиции⁵ (транспозиция из строя 440 Hz в 415 и др., как известно, осуществля-

⁴ На одном клавесине две клавиатуры помещены ступенькой.

⁵ Транспозиция — прием сдвига клавиатуры клавесина для перевода инструмента в другую высоту строя, например 415, 392 Hz и др.



Рис. 1. Клавесин работы А. Баюнова с изменяемым положением регистрового блока. Презентация в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 25 октября 2022 г. За инструментом Тимур Халиуллин. Фото А. Баюнова

ется сдвигом клавиатуры в поперечном направлении). Для ее осуществления в случае второго и третьего варианта необходима организация рамы клавиатуры внутри опор, на которые ставится регистровый блок. Второй и третий варианты на уровне проекта выглядят более надежными, на них можно получить более низкие люфты, чем на первом.

Выбор варианта также зависит и от задачи, поставленной перед клавесином. Первый и второй варианты актуальны в том случае, если нужно изменение характера туше. Третий вариант позволяет соблюсти постоянство туше. Он удобен, если нужен малый ход клавиш (например, если речь идет о клавесине в ренессансном стиле).

ПОЛОЖЕНИЯ ЗАЩИПА

Положение зажима определяется пропорцией, которая рассчитывается как отношение длины всей струны к длине ее участка от ближайшей опоры (моста на вибрильбанке) до точки положения плектра. Чем ближе к мосту, тем пропорция имеет большее числовое значение, соответственно, тембр более колкий и гнусавый. Чем дальше от моста и ближе к середине струны, тем пропорция меньше,

а тембр полновочуднее. В середине струны пропорция равна двум, и тембр в этой точке характерный, округлый (именуемый в англоязычной литературе термином *flute like*). Для каждой струны эта пропорция имеет свое значение. От совокупности пропорций всех струн зависит звуковой образ инструмента, формирующий стилистику его звучания. В разных национальных традициях клавесиностроения в различные исторические периоды бытовали свои представления о точках зажима, что вкупе с иными факторами определяло характерные для того или иного западноевропейского региона особенности звучания инструментов.

При проектировании клавесина с изменяемым положением регистрового блока выбор совокупного положения зажимов струн важен не только потому, что обуславливает характер звучания инструмента. Пропорция изменяется нелинейно при

движении вдоль струны, и вблизи моста она меняется быстрее, чем ближе к середине струны, — это определяет эффективность работы механизма. В отличие от нескольких независимых рядов толкачков, которые можно расположить на разных расстояниях в разных частях диапазона (например, в басу их можно отдалить друг от друга больше, чем в верхней части диапазона, с целью усиления разницы в тембре), регистровый блок движется на одинаковое расстояние на всем диапазоне. Это следует учитывать при выборе максимального расстояния движения между крайними положениями блока. Средняя ширина регистрового блока составляет 18–20 мм, следовательно, расстояние 20 мм создаст разницу в тембре, аналогичную разнице между двумя параллельными регистрами.

ВЫБОР КОНСТРУКЦИИ КЛАВЕСИНА

Поставленная задача состояла в том, чтобы изготовить клавесин, конструкция которого обеспечивала бы достаточный объем звучания с одним восьмифутовым регистром. Из истории клавесиностроения известно, что инструменты итальянских



Рис. 2. Клавесин работы А. Баюнова с изменяемым положением регистрового блока, выполненный для ДМШ № 2 г. Белгорода в 2024 г. Фото Е. Усань

и фламандских мастеров XVI — начала XVII в. имели один восьмифутовый регистр, поэтому мы решили обратиться к этим моделям для проектирования своих инструментов с изменяемым положением.

Напомним, что «современный термин «итальянский клавесин» является обобщением различных традиций, носивших в каждом регионе Италии свои отличительные черты. Инструменты отличались по материалам, конструкции, функциональным качествам, характеру тембра, поэтому следует говорить о неаполитанских, венецианских и других центрах клавесиностроения» [15, с. 279].

Первый клавесин с изменяемым положением регистрового блока был спроектирован на основе оригинальных инструментов венецианских мастеров Алессандро Тразунтино (1482–1552) и Джованни Челестини (1587–1610). Венецианские клавесины наиболее многочисленны среди уцелевших инструментов XVI — начала XVII в., они активно экспортировались в другие европейские регионы и приобрели тем самым широкое географическое распространение. По мнению М. Томаса, «многие [конструктивные] идеи этих инструментов можно увидеть на клавесинах всех европейских стран, связанных морем» [3].

Выполненный нами клавесин был изготовлен летом 2022 г., имеет характерный для венецианского стиля облик и звучание (рис. 1). Диапазон клавиатуры С/Е–f3, присутствует ломаная октава⁶; размеры корпуса составляют 180 × 84 × 19 см, его масса 18 кг. Презентация клавесина состоялась 25 октября 2022 г. в Московской консерватории, затем инструмент был приобретен известным российским органистом Т. Халиуллиным.

На данном инструменте был использован первый вариант изменения положения регистрового блока с максимальным расстоянием 45 мм между крайними положениями. В нашей мастерской были изготовлены струны: основная часть диапазона — латунь, басовые струны — серебро. Для обеспечения высокого качества звучания струн верхнего диапазона при таком расстоянии между положениями регистрового блока было решено увеличить их длину и изготовить их из бронзы. Перед проектированием инструмента был проведен анализ пропорций защипа ряда различных клавесинов работы итальянских мастеров. Положения защипов были выбраны из тех соображений, чтобы при движении регистрового блока клавесин напоминал тембрально различающиеся модели исторических оригиналов.

Крайнее расстояние в 45 мм создает эффект разницы в тембре, аналогичный разнице между звучанием ближнего и дальнего регистров на клавесине с тремя регистрами. Разработанный нами механизм не имел жесткой фиксации положений регистрового блока, что позволило изучить тембры при плавном его движении. Был определен минимальный шаг изменения положения блока, при котором ощущалась разница в тембре, которая составила 7–8 мм. Таким образом, диапазон 45 мм был разделен на семь положений. Особый интерес представляло изменение тембра верхней области. Как было сказано выше, весьма характерный тембр струна дает при защипе в середине (пропорция равна двум). При изменении положения регистрового блока от среднего к дальнему серединный защип смещался от самой верхней струны f3 к g2.

Серединный защип создает интересные краски, наиболее очевидно этот эффект можно услышать на фламандском музеляре, в конструкции которого он заложен на всем диапазоне инструмента, — звучание отличается немного пустотелым, булькающим характером и в то же время округлостью тона. В таком звуке в сравнении с другими положениями меньше звона, поскольку при такой позиции защипа струна дает преимущественное звучание основного тона (количество обертонов уменьшается при пе-

⁶ Ломаная октава (англ. broken octave) — разновидность короткой октавы, термин, обозначающий наличие разделенных клавиш. Существовало два варианта ломаной октавы: 1) фа диэз делился на ре и фа диэз, соль диэз делился на ми и соль диэз; 2) до диэз делился на ля и до диэз, ре диэз делился на си и ре диэз. В нашем случае речь идет о первом варианте деления.

ремещении защипа от линии моста на вирбельбанке к середине струны). Самое близкое положение регистрового блока дает своеобразный колкий тембр.

Наш инструмент позволяет услышать разницу в положениях точки защипа, и их проявление в звуке весьма наглядно. А ведь это было одной из основных характеристик, по которым отличались между собой клавесины итальянской, французской, немецкой школ клавесиностроения.

Как упоминалось ранее, изменение положений существенно сказывается на туше клавесиниста. Наш инструмент позволил предметно ощутить разницу в звукоизвлечении, что является весьма ценным качеством инструмента, особенно в процессе обучения искусству игры на клавесине. Однако для этого потребовалось выполнить более тонкую интонировку перьев клавесина в дальнем положении, т. е. при самом большом усилии кончика пальца. Достаточно мягкое оперение клавесина сделало ощутимой разницу в динамической шкале — при движении регистрового блока в ближнее положение звук становится тише, и наоборот.

Из недостатков описанного варианта изменения положения регистрового блока отметим увеличение бокового люфта при движении к крайнему дальнему положению, что потребовало коррекции положения блока и изготовления дополнительных узлов для функционирования системы. Этот недостаток был преодолен на следующем инструменте такого типа.

Второй клавесин с изменяемым положением регистрового блока был разработан в рамках заказа Детской музыкальной школе № 2 (Белгород) и выполнен весной 2024 г. (рис. 2). Стиль звучания и отделки инструмента сочетает фламандские и немецкие черты, его диапазон GG-e3, размер 190 × 95 × 20 см, масса 25 кг. Струны: бас — мельхиор, тенор — нейзильбер, основная часть диапазона — сталь. Основополагающими для расчетов при конструировании данного клавесина стали сведения из фундаментального исследования Г. О'Брайена Ruckers. A Harpsichord and Virginal Building Tradition [4].

Для осуществления изменения положения регистрового блока был выбран второй вариант разработанной нами конструкции. Максимальное расстояние между крайними положениями составило 24 мм, в наличии два крайних положения. Выбор положений защипа сделан таким образом, что в ближнем положении пропорции всех струн аналогичны пропорциям струн клавесинов мастеров династии Рюккерсов первой половины XVII века. В выборе данной конфигурации мы исходили из того, что для задач обучения игре на клавесине в рамках начального этапа этих ресурсов будет достаточно. Учащиеся смогут, с одной стороны, понять суть получения регистровых красок в характере звука, с другой — ощутить разницу в количестве усилий кончика пальца в момент звукоизвлечения.

ВЫВОДЫ

Таким образом, основным результатом проделанной работы стало создание регистрового блока с изменяемым положением защипа струны, позволяющего получать на клавесине разнообразный набор тембров при минимальных усилиях по его изготовлению. Назовем остальные ее итоги и достижения.

1. Впервые разработаны три варианта механизма, позволяющего менять положение регистрового блока на клавесине.

2. Спроектированы, изготовлены и внедрены в концертную и образовательную практику два клавесина данной модели.

3. Детально изучено поведение механики клавесина при изменении положения регистрового блока в части изменения характера туше и тембра инструмента.

4. Подобраны оптимальные параметры конструкции клавесина и блока механики, плектровки.

Важно, что такая модель музыкального инструмента является малобюджетной и не требует больших финансовых затрат, клавесин свободно транспортируется. При этом он достаточно эффективен с точки зрения художественно-исполнительских ресурсов: ближние положения позволяют играть пьесы ранних клавирных стилей XVI в. (А. Валенте, У. Бёрд и др.), средние хороши для музыкальных сочинений XVII—XVIII вв. (Дж. Фрескобальди, Г. Пёрселл, Д. Дзиполи и др.), дальние положения достаточно универсальны и пригодны для широкого репертуарного спектра (И.Я. Фробергер, И.С. Бах, Д. Скарлатти и др.).

Следует специально отметить удобство рассматриваемой модели клавесина с точки зрения выездной концертной практики в силу его компактных размеров, небольшого веса, яркого звучания и наличия разных тембровых красок. Так, летом 2024 г. клавесин Т. Халиуллина принял участие в концертно-образовательном проекте «Молодые — молодым: арт-резиденция для исполнителей на клавишных инструментах (орган, клавесин, карильон)», организованном Комитетом развития спортивных и творческих индустрий в рамках гранта Президентского фонда культурных инициатив. Участники проекта — профессиональные музыканты и молодые исполнители задействовали клавесин в мастер-классах, лекциях, творческих лабораториях и концертах, проходивших в Белгороде, Старом Осколе, Калуге, Московской области, Владимире, Воткинске, Ижевске.

Список источников

1. Недоспасова А.П., Баюнов А.П. Клавесин XXI века: формирование новой парадигмы развития инструмента. Старинная музыка. 2022. № 2 (96). С. 21–28.
2. Thomas M. Early French Harpsichords // The English

- Harpsichord Magazine. 1974. Vol. 1, № 3. P. 73–84. URL: https://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/Early_French_Harpsichords.pdf (дата обращения: 17.02.2025).
3. Thomas M. Venetian Harpsichords // The English Harpsichord Magazine. 1975. Vol. 1, № 4. P. 109–120. URL: <https://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/Venetian.pdf> (дата обращения: 17.02.2025).
4. O'Brien G. Ruckers. A Harpsichord and Virginal Building. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 346 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316659359>.
5. Wraight D. The stringing of Italian Keyboard Instruments c. 1500 – c. 1650 : PhD Dissertation. Queen's University of Belfast, 1997. Vol. 1, 2. 526 p.
6. Koster J. History and Construction of the Harpsichord // The Cambridge Companion to the Harpsichord / ed. by M. Kroll. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. P. 2–30. DOI: 10.1017/9781316659359.003.
7. Beurmann A.E. Iberian discoveries: six Spanish 17th-century harpsichords // Early Music. 1999. Vol. 27, № 2. P. 183–208.
8. Anselm A. 17th century French anonymous Harpsichord. Restoration report & attribution to Pierre Baillon (1636–1681) and apprentice Gilbert Desruisseaux. 2020. 49 p. // Academia. URL: https://www.academia.edu/43022210/17th_French_anonymous_harpsichord_Restoration_report_and_attribution_to_Pierre_Baillon_1636_1681_and_his_apprentice_Gilbert_Desruisseaux (дата обращения: 17.02.2025).
9. McGeary T. Early English Harpsichord Building : A Reassessment // The English Harpsichord Magazine. 1973. Vol. 1, № 1. P. 7–19. URL: https://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/Early_English_Harpsichord_Building.pdf (дата обращения: 17.02.2025).
10. Калентьева Н.В. Современное клавесинное исполнительство : инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации : дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2020. 249 с.
11. Голдобин Д.Ю. Клавесин // Музыкальные инструменты : энциклопедия / [науч.-энцикл. ред. М.В. Есипова, О.В. Фраёнова, Ю.И. Неклюдов]. Москва : Дека-ВС, 2008. С. 260–268.
12. Распутин М.В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. Москва : Московская консерватория, 2009. 220 с.
13. Бурундуковская Е.В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI – первая половина XVII века). Казань : Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2007. 284 с.
14. Шекалов В.А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). Санкт-Петербург : Наука ; Сага, 2008. 255 с.
15. Баюнов А.П., Недоспасова А.П. Итальянский клавесин XVI века и его роль в клавирной музыке Ренессанса // Материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи / ред.-сост. Т.И. Науменко. Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. С. 278–288.

Иллюстрации предоставлены
авторами статьи

Статья поступила в редакцию 16.07.2024; одобрена после рецензирования 29.01.2025; принята к публикации 11.03.2025.

Harpsichord with Variable String Plucking Position: Development and Practice of Use

Alexander P. Bayunov ^{1 a},
Anna P. Nedospasova ^{2 b}

¹ Baiunove Strumenti Musicali Storici,
Solnechnogorsk, Moscow Region, 141554, Russia

² M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
31 Sovetskaya St., Novosibirsk, 630099, Novosibirsk, Russia

^a ORCID 0009-0008-4646-582X;
SPIN 9972-7579;
a.bayunov@inbox.ru

^b ORCID 0000-0003-2652-4171; SPIN 7555-3130;
anna_nedospasova@mail.ru

Abstract. *The article is devoted to the description of the first development in the practice of harpsichord construction – a model of a single strung harpsichord with a variable position of the register block. Such an instrument makes it possible to obtain several timbre colors with a choir of strings, which was previously a property of harpsichords with two or more choirs of strings. The development of this instrument model is carried out within the framework of a new approach in harpsichord construction, announced by the authors of this publication in 2022. It is based on the application of new technologies and modern materials in combination with historical traditions, which makes it possible to produce instruments that meet the modern tasks of educational and concert practice. It is shown that a newly designed harpsichord with a moving reg-*

ister block supports the performer in achieving of several timbre colors in the thin walled and light body instrument. Such a budget model is relevant both for concert musicians and for the needs of the educational sphere. The stages and process of designing a new instrument are analyzed, several variants of constructive solutions for the organisation of flat-parallel motion of the register block are proposed. Characteristics of the string sound at different points of the plucking and recommendations for the performance of different stylistic keyboard repertoire are given. It is concluded that the practical use of harpsichords built on the basis of the new model allows us to speak about the suitability of this constructive idea and the prospect of its introduction into concert practice and educational work in the field of harpsichord performance.

Key words: theory and history of art, art history, art history, music art, musicology, harpsichord, keyboard music, baroque, variable position of the register block, harpsichord construction.

Citation: Bayunov A.P., Nedospasova A.P. Harpsichord with Variable String Plucking Position: Development and Practice of Use, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 194–201. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-194-201.

Reference

1. Nedospasova A.P., Bayunov A.P. The 21st-Century Harpsichord: Shaping a New Paradigm for Instrument Development, *Starinnaya muzyka*, 2022, no. 2 (96), pp. 21–28 (in Russ.).
2. Thomas M. Early French Harpsichords, *The English Harpsichord Magazine*, 1974, vol. 1, no. 3, pp. 73–84. Available at: https://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/Early_French_Harpsichords.pdf (accessed 17.02.2025).
3. Thomas M. Venetian Harpsichords, *The English Harpsichord Magazine*, 1975, vol. 1, no. 4, pp. 109–120. Available at: <https://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/Venetian.pdf> (accessed 17.02.2025).
4. O'Brien G. Ruckers. *A Harpsichord and Virginal Building*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1994, 346 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316659359>.
5. Wraight R.D. The Stringing of Italian Keyboard Instruments c. 1500 – c. 1650: PhD Dissertation. Queen's University of Belfast Publ., 1997, vol. 1, 2, 526 p.
6. Koster J. History and Construction of the Harpsichord, *The Cambridge Companion to the Harpsichord*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2019, pp. 2–30. DOI: 10.1017/9781316659359.003.
7. Beurmann A.E. Iberian Discoveries: Six Spanish 17th-Century Harpsichords, *Early Music*, 1999, vol. 27, no. 2, pp. 183–208.
8. Anselm A. 17th Century French Anonymous Harpsichord. Restoration Report & Attribution to Pierre Bailon (1636–1681) and Apprentice Gilbert Desruisseaux, *Academia*. 2020, 49 p. Available at: https://www.academia.edu/43022210/17th_French_anonymous_harpsichord_Restoration_report_and_attribution_to_Pierre_Bailon_1636_1681_and_his_apprentice_Gilbert_Desruisseaux (accessed 17.02.2025).
9. McGeary T. Early English Harpsichord Building: A Reassessment, *The English Harpsichord Magazine*, 1973, vol. 1, no. 1, pp. 7–19. Available at: https://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/Early_English_Harpsichord_Building.pdf (accessed 17.02.2025).
10. Kalentieva N.V. *Sovremennoe klavessinnoe ispolnitel'stvo: instrumentarii, tekhnika igry, tvorcheskie shkoly, istoricheskie orientatsii* [Contemporary Harpsichord Performance: Instruments, Technique of Play, Creative Schools, Historical Orientations], Cand. art. sci. diss. St. Petersburg, Rossiiskii Institut Istorii Iskusstv Publ., 2020, 249 p.
11. Goldobin D.Yu. The Harpsichord, *Muzykal'nye instrumenty: ehntsiklopediya* [Musical Instruments: encyclopedia]. Moscow, Deko-BC Publ., 2008, pp. 260–268 (in Russ.).
12. Rasputina M.V. *Stanovlenie klavirnogo stilya v muzyke yuzhnonemetskogo barokko* [Formation of Keyboard Style in the South German Baroque Music]. Moscow, Moskovskaya Konservatoriya Publ., 2009, 220 p.
13. Burundukovskaya E.V. *Organno-klavirnaya kul'tura Italii (konets XVI – pervaya polovina XVII veka)* [Organ and Keyboard Culture of Italy (Late 16th – First Half of the 17th Century)]. Kazan, Kazanskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. N.G. Zhiganova Publ., 2007, 284 p.
14. Shekalov V.A. *Vozrozhdenie klavessina (Evropa i Amerika)* [The Renaissance of the Harpsichord (Europe and America)]. St. Petersburg, Nauka Publ., Saga Publ., 2008, 255 p.
15. Bayunov A.P., Nedospasova A.P. The 16th-Century Italian Harpsichord and Its Role in Renaissance Keyboard Music, *Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 27–30 oktyabrya 2020 goda "Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury. Muzykovedenie i vyzovy informatsionnoi epokhi"* [Proceedings of the International Scientific Conference October 27–30, 2020 "Musicology in the Context of Culture. Musicology and the Challenges of the Information Age"]. Moscow, Rossiiskaya Akademiya Muzyki Imeni Gnesinykh Publ., 2020, pp. 278–288 (in Russ.).

The article was submitted 16.07.2024; approved after reviewing 29.01.2025; accepted for publication 11.03.2025.

УДК 821.111(73)(092)Остер П.
ББК 83.3(7Coe)-8Остер П.
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-2-202-209

Д.В. ШУЛЯТЬЕВА

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА РОМАНА «4321» ПОЛА ОСТЕРА: ДИАЛОГ ПИСАТЕЛЕЙ И РЕЖИССЕРОВ

Дина Владимировна Шулятьева,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
факультет гуманитарных наук,
Школа философии и культурологии,
Мясницкая ул., д. 20, Москва, 101000, Россия
доцент

кандидат филологических наук
ORCID 0000-0001-7498-7395; SPIN 1392-8196
dshulyatyeva@hse.ru

Реферат. Рассмотрена интертекстуальная поэтика романа «4321» (2017) П. Остера (1947–2024). «4321» — последний большой роман американского классика, в котором последовательно раскрывается интерес писателя к диалогу с литераторами-предшественниками, но в не меньшей степени и с кинорежиссерами: классиками и современниками. В статье показано, что этот диалог литературы и кино строится вокруг метафоры «расходящиеся тропки», предложенной еще Х.Л. Борхесом, а затем активно воспринятой в культуре второй половины XX и начала XXI века. Расходящиеся тропки — это всегда вариации. С одной стороны, это принцип, в соответствии с которым устроено повествование романа: в нем последовательно, один за другим предстают аль-

тернативные варианты развития событий. Такая нарративная форма сближает П. Остера с польским режиссером К. Кесьлёвским (1941–1996), фильмами которого он вдохновлялся. В то же время расходящиеся тропки проявляют себя в способе варьирования, который задействован автором при создании героев, в использовании жанровых конвенций, в соотношении разных событий между собой. Подобные вариации позволяют размышлять о том, что только могло бы случиться с героем, но что в действительности с ним не произошло. Таким образом, они позволяют сместить акцент со «сбывшегося» на «несбывшееся» и «несвершившееся». Отмечается, что в своем преломлении идеи расходящихся тропок П. Остер неизбежно вступает в диалог с другими писателями и режиссерами — своими предшественниками и современниками, размышлявшими на схожие темы (Р. Фростом, Х. Кортасаром, Ж.-Л. Годаром, М. Антониони). Он заимствует повествовательные принципы, приемы и создаваемые ими эффекты, но многое изобретает и сам, превращая свой роман в плотную интертекстуальную сеть, внутри которой читателю предстоит найти свой путь, и это читательское движение тоже будет напоминать путешествие по «саду расходящихся тропок». Настоящее исследование расширяет представления о проблеме интертекста современного романа в контексте диалогичности литературы и кино.

Ключевые слова: искусствоведение, экранные искусства, современное искусство, литература, кино, культурная традиция, роман, нарратив, Пол Остер, Хорхе Луис Борхес, Кшиштоф Кесьлёвский, Роберт Фрост, расходящиеся тропки, разветвленное повествование, разветвление, вариативность, интертекстуальность, интермедийность.

Для цитирования: Шулятьева Д.В. Интертекстуальная поэтика романа «4321» Пола Остера: диалог писателей и режиссеров // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 202–209. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-202-209.

Пол Остер (1947–2024) — современный литературный классик — в своих произведениях активно вступает в заочный диалог с литераторами-предшественниками, с литераторами-современниками, но не упускает из виду и кинорежиссеров, заимствуя у них повествовательные принципы, отдельные образы, жанровые конвенции. Его романы полны отсылок к Э. По [1, с. 117–133], А. Роб-Грийе [2, с. 189], Ш. Бодлеру [3, с. 42–44], Н. Готорну [4], Г. Мелвиллу [5, с. 558], Р. Фросту, Х. Кортасару, переполнены они и кинематографическими интертекстами, позволяющими читателю сквозь книжное повествование П. Остера «увидеть» фильмы Ж.-Л. Годара, М. Антониони, А. Хичкока [6, с. 93–108] и других режиссеров. Описывая в своих романах фильмы [7], П. Остер снимает их и сам в качестве режиссера [8]. С каждым новым романом этот заочный диалог только интенсифицируется, все активнее подключая и читателей к участию в «разговоре».

Среди множества литературных и кинематографических личностей, значимых для творчества П. Остера, особое место занимает Х.Л. Борхес [9, с. 73]. Поэтому неудивительно, что его последний большой роман «4321» (2017) повествоательно строится по принципу расходящихся тропок: читателю предлагается сразу несколько «жизней» одного и того же героя так, что одну и ту же «жизнь» последний может в пределах повествования прожить разными способами, и каждый из этих пройденных путей будет по-своему предьявлен читателю [10; 11].

Такую нарративную форму П. Остер заимствует у польского режиссера К. Кесьлёвского (1941–1996) — именно его фильмом «Случай», снятым в 1981 г., вдохновлен роман «4321». С названным принципом концептуально пересекается и размышление американского поэта Р. Фроста о «невýбранной дороге», к которому нас тоже отсылает роман П. Остера. Наконец, писатель вступает в диалог с французской культурной традицией, что неуди-

вительно, ведь он сам переводил французскую поэзию, был увлечен и кино [2].

Что П. Остер берет у других, а что изобретает сам; какой повествовательный мир в результате создает и какое предлагает переживание своему читателю, столь активно апеллируя не только к его литературной памяти, но и к памяти кинематографической?

РАЗВЕТВЛЕНИЕ

Нарративная форма, которую заимствует П. Остер у К. Кесьлёвского для своего романа, удивительна собственной избыточностью: вместо одной жизни героя перед нами россыпь ее вариаций [12, с. 89; 13, с. 146–147]. Однако в чем-то она и знакома читателю — по многолинейному реалистическому роману, который тоже нередко предлагал его вниманию сразу несколько героев, за каждым из которых нужно было следить, каждому из которых по-своему сопереживать. В романе, построенном по принципу расходящихся тропок, эта многолинейная событийность стянута в одну точку, сконцентрирована на одном герое, а читатель блуждает вместе с ним по лабиринту, проходя его каждый раз по-новому.

Так было и в «Случае» К. Кесьлёвского, размышляющего, как и П. Остер, о том, что управляет событиями в жизни героя [14; 15]. Потом раз за разом его Витек проживает свою жизнь заново, и зрителю эти вариации предьявляются последовательно. П. Остер не только заимствует этот повествовательный принцип, обрушивая на своего читателя множество версий, но и трансформирует его.

Роман содержит четыре варианта жизни главного героя, каждая жизнь при этом разделена на семь частей, внутри которых события преимущественно развиваются линейно (от рождения и детства героя к его взрослой жизни). При этом четыре варианта жизни показаны не континуально (сначала — один, затем — второй и пр., как это было у К. Кесьлёвского), а дискретно: читатель знакомится сначала с четырьмя вариантами детства, затем — школьной юности, потом — университетских лет, и так семь раз подряд.

Но только прожить четыре жизни герою П. Остера оказывается недостаточно: в каждой сюжетной линии его герой дополнительно варьируется, примеряя на себя все новые и новые роли, надевая «маски» — литературные и кинематографические сюжеты из других произведений, тем самым еще больше расширяя собственный образ и собственный событийный путь.

Так, в одном из эпизодов романа воспроизводится сюжет фильма К. Кесьлёвского «Двойная жизнь Вероники» (1991). В фильме действуют две героини (на экране их воплощает одна и та же ак-

триса), две Вероники: одна — француженка, живущая в Париже (Veronique), другая — полячка, живущая в Кракове (Weronika), однако о существовании друг друга они не знают, хотя и подозревают о нем, ощущают его. В их жизнях много общего: увлечение музыкой, болезнь сердца и ощущение другой, не прожитой, но возможной жизни. В конце концов одна из них умирает молодой от сердечного приступа во время музыкального выступления. Другая, не зная об этой смерти, как будто бы решает исправить эту ошибку, отказываясь от занятий музыкой, тем самым она спасет себе жизнь и продолжит ее, «заменяя собой» погибшую Веронику.

В романе П. Остера данный сюжет воспроизводится в судьбе главного героя Арчи (Archie), который увлечен бейсболом и в спортивной команде знакомится с будущим другом Арти (Artie). Как и у Вероник в фильме, имена героев П. Остера созвучны, их отличают лишь отдельные буквы. Они похожи, пусть литературные средства и не позволяют передать их сходства наглядно и столь буквально, как это делается в кино, где две роли исполняет одна актриса. В романе их похожесть прописывается прямо: в инициалах (А. Ф.), в увлечениях и недугах, в описании внешности, в возможной общей — кем-то задуманной — судьбе.

Один из героев (Арти) внезапно гибнет (прямо во время бейсбольного матча), нося в себе, по выражению автора, «бомбу замедленного действия» (болезнь). На самом деле эта «бомба» есть и у второго (Арчи), но у одного она взрывается, а у другого остается ждать своего часа. Как и Вероника из фильма К. Кесьлёвского, Арчи как будто бы исправляет ошибку Арти: он отказывается от увлечения бейсболом (правда, подменяя его впоследствии другим, тоже удивительно похожим, — баскетболом). Он говорит: «Я хотел бы исправить эту ошибку», тем самым сворачивая на сюжетной развилке в другую сторону, выбирая иную тропку.

Инсценирование К. Кесьлёвского в романе на этом не заканчивается, ведь дальше этот своеобразный кино-экфрасис только усиливается за счет его удвоения: после гибели одного А. Ф. (Арти Федермана) другой А. Ф. (Арчи Фергусон) отзеркаливает их историю, описывая ее в собственном рассказе «Пара ботинок», в котором действующие лица, теперь уже Ханк и Франк, превращают эту игру повторений в рекурсию (рекурсивный — воспроизводящий сам себя. — Д. Ш.).

У этого рассказа есть и другое, ироничное название — «Душевные шнуры», которое акцентирует значимую для разветвленного повествования метафору нитей, иногда видимых, но чаще — нет, которую использовал еще Х. Кортасар в «Служах дьявола», назвав ее паутиной. Здесь, у П. Остера, эта паутина сплетается, преломляясь в близкие ей метафоры, делая видимым то, что могло быть скрыто. В этом «инкрустированном» в роман рассказе П. Остер опять будто бы идет по следам К. Кесьлёв-

ского: фильм о Верониках заканчивается рассказом о кукольнике, который создал этот вымышленный мир и героинь в нем, а теперь управляет им. Мир рассказа, написанного Арчи, разумеется, тоже является вымышленным; как и куклы К. Кесьлёвского, «Пара ботинок» — способ моделирования главного героя и его погибшего друга, еще одно удвоение, но и еще одно продолжение, преодолевающее их конечность.

Тема Вероники воспроизводится у П. Остера еще не раз: так, подобно героине-полячке из фильма, погибает и одна из «вариаций» главного героя романа, погибает рано, едва-едва успев начать свой рассказ; остальные же три вариации (оставшиеся) продолжают его путь, подобно Веронике-француженке, представляющей собой «продолжение» другой героини и своеобразное ее «оживление». В разветвленном повествовании героям вообще редко удается умереть окончательно (т. е. обрести свою завершенность, дать осознать читателю их конечность): благодаря нелинейности повествования и следованию одной вариации сюжета за другой, они, погибнув в одной части, оживают в другой, убеждая свою конечность и получая возможность изменить сделанный ранее выбор или попытать удачу вновь (если свершившееся не зависит от их воли).

Наконец, фильм о Верониках заканчивается знаменитой сценой, метафорически закрепляющей идею расходящихся тропок: выжившая Вероника подходит к ветвистому дереву и, прикасаясь к нему, как бы становится его частью и продолжением. Роман П. Остера начинается с подробнейшего описания истории рода героя, что рождает ассоциацию с этим же образом — деревом жизни (семейным, генеалогическим), воплощающим на страницах книги визуализацию метафоры из фильма К. Кесьлёвского.

Как известно, режиссер хотел, чтобы его картина не имела единого завершения: он мечтал, чтобы в каждом кинотеатре, в котором демонстрировался бы фильм, сюжет заканчивался по-разному. Разумеется, технически такое бесконечное разветвление истории было сложно реализовать, поэтому осуществлено оно не было. Но роман П. Остера делает возможным пусть не бесконечное, но предельно множественное ветвление истории своего главного героя, соединяя узнаваемые образы, персонажей, жанровые амплуа и многое другое.

НЕВЫБРАННЫЕ ДОРОГИ

Роман П. Остера содержит не только отсылки к киноработам К. Кесьлёвского, но и к фильмам других режиссеров. Так, Арчи примеряет на себя столько «костюмов» разных персонажей, сколько ему позволяет объем произведения. Вот он в Париже, вот становится кинокритиком и посвящает свою статью Ж.-Л. Годару и его фильму

«На последнем дыхании» (1958) — и тут же сам, уже в собственном сюжете, неожиданно крадет книгу, становится гангстером (вором), как и главный герой годаровского фильма. Вот он знакомится в Париже с романом Ж. Жене «Дневник вора» — и тут же вовлекается в гомосексуальную связь. Вот он читает Фр. Кафку, а затем начинает говорить его голосом, дословно цитируя начало кафкианского «Превращения», создавая его отражение в собственном сюжете.

На страницах романа литературные «роли» перемежаются с кинематографическими, и Арчи вновь оказывается внутри чужого сюжета: теперь он — как будто бы герой хичкоковского «Окна во двор». Персонаж А. Хичкока, временно прикованный к инвалидному креслу вследствие травмы ноги (подобную, кстати, получит и герой романа П. Остера), разглядывает окна соседей напротив. Он — наблюдатель, в чем-то праздный зевака, ищущий развлечений, но он же — и имитация кинозрителя, который смотрит на окна, как на экраны, ищет и находит в них сюжеты, отражающие его собственный мир. Эти сюжеты в окнах-экранах у А. Хичкока особенны и тем, что каждый из них принадлежит отдельному жанру (мелодрама, история успеха, криминальный жанр, любовный фильм, детектив и пр.), а в совокупности они составляют жанровую палитру кинематографа.

Среди подобных же экранов в одном из эпизодов романа оказывается и герой Арчи: вот он ребенком заходит (в первый и последний раз в этом сюжете) в магазин отца, торговца электроникой, и оказывается среди телевизионных экранов, стоит перед ними и начинает ими управлять, «подстраивая» их под себя — «включать» на каждом из них отдельный жанр. Так, благодаря имитации хичкоковского сюжета, Арчи оказывается в фильме «Окно во двор», как и еще в десятках фильмов, которые (по сюжету романа) будет смотреть в кино. Он также будет описывать словесно, вспоминать, прокручивать в воображении новую вымышленную судьбу, примеряя каждый раз ее на себя (литературную ли, кинематографическую ли — не столь важно, главное — *невывбранную*).

Однажды этот прием станет совсем очевидным, когда повествователь сам его предъявит, сделав прозрачным. Если прежде погружение героя в тот или иной «чужой» сюжет или образ было окутано пеленой читательского сомнения и неопределенности: фильм можно узнать, а можно — нет, можно быть уверенным в происхождении интертекста, а можно продолжить сомневаться, то в одном из эпизодов этот маскарад предъявляется читателю в буквализованном виде. Так, Арчи со своими друзьями по спортивному лагерю импровизационно разыгрывает «О мышках и людях» Стейнбека, читая его по ролям, инсценируя его, говоря его голосами, присваивая их.

Что дают читателю эти «маски»? Как и положено маскам, они и скрывают, и удваивают: скры-

вают от читателя конвенциональный для реалистического романа психологизм, обращая главного героя во всегда ускользающего, изменчивого персонажа, подчеркивая его вымышленную, нереалистическую сущность; и одновременно удваивают его присутствие, сопротивляясь возможному исчезновению, конечности героя, расширяют его время до тех пределов, которые не принадлежат только диетическому времени этого романа, но охватывают и многие другие, прошедшие и возвращающиеся. «Маски» в своей театральной функции утверждают присутствие главного героя, обеспечивают множественность, но и неуловимость, и ставят читателя в положение, в котором привычная линейность чтения оказывается невозможной: он всегда вынужден оглядываться на оригинал, на тот источник, откуда эта «маска» попадает в мир остеровского романа и его героя, на ту книгу, которую он снимает с полки, на тот фильм, который проигрывает в воображении, обеспечивая собственному герою и читательскому взаимодействию с ним особое разветвление — способность проигрывать и переигрывать тех героев и те истории, которые прежде уже были сыграны, но которые теперь возвращаются, расширяя не только героя, но и вымышленный мир романа в целом, превращая мир героя в репрезентацию опыта его воображения, его столкновения с чужими вымышленными мирами и обживания этих миров.

ИЗБРАННЫЕ ПУТИ

Орнамент прозы П. Остера состоит и из цитат — отсылки к предшествующим произведениям и концептам, расширяющим пространство его собственного повествования, превращая его в подобие бесконечного текста, в гипертекстуальное пространство (содержащее множество отсылок к разным текстам, связанное с другими текстами), в котором находят отражение не только литературные идеи и повествовательные модели, но и образы, и кинематографические формы. Так происходит с цитатой из стихотворения Р. Фроста «Невыбранная дорога» (The Road not Taken): «В желтом лесу разошлись два пути...», говорящей буквально о повествовательной стратегии, которая станет основной в остеровском романе. Написанное в 1915 г. стихотворение Р. Фроста представляет читателю героя, размышляющего о выбранном пути. Он вспоминает о том, как выбирал дорогу — одну из двух, как выбрать пришлось одну (иначе быть не могло), о том, как этот выбор герой осмысливает спустя десятилетия.

Метафора расходящихся тропок в стихотворении абсолютно ясна, как ясна и причина, по которой отсылка к данному тексту появляется у П. Остера, но интересно то, как в его романе, в переживании

его собственного персонажа, размышление героя Р. Фроста получает развитие: не только воспроизводится, но расширяется, повторяется с вариациями. Стихотворение Р. Фроста уже само по себе служит расширением — за счет создания зеркального лабиринта из образов и слов (прежде сказанных, услышанных и увиденных), но и то, как эта идея преломляется у П. Остера, тоже демонстрирует ее расширение — уже концептуальное.

В отличие от героя стихотворения Р. Фроста, герой П. Остера получает эту удивительную способность: не выбирать одну из двух дорог, стоя на развилке, а пройти по каждой из них и по всем сразу, чудесным образом воплощая ту возможность, которой мир с естественным порядком вещей лишен. П. Остер подчеркивает таким образом способность вымысла и одновременно способность воображения (поскольку речь идет и о преломлении читательского опыта) делать невозможное возможным (и главное — проживаемым и переживаемым). Герой Р. Фроста «знал, что обратно вернется едва ли», тогда как и герой П. Остера, и его читатель способны пережить это возвращение к развилке внутри вымышленного мира, создаваемого автором; способны извлечь опыт из любого сделанного выбора, хотя им, увы, приходится всего лишь «топтаться на опушке», не имея возможности прогрессировать с точки зрения событийности.

Стихотворение Р. Фроста появляется в остеровском тексте отнюдь не только для обрисовки того «орнамента», который интересует романиста: оно (в связке с той формой, которую создает сам П. Остер) демонстрирует, как *вымысел* у него всегда *побеждает реальность*, как его мир (и, по-видимому, мир его читателя) состоит скорее из событий, прожитых ими в воображении. О каком бы воображаемом мире ни шла речь: литературном ли, кинематографическом ли, все они соединяются во вселенной образов, которые у П. Остера правят бал и которые никогда не заканчиваются, бесконечно отражая, повторяя и варьируя, напоминая и ускользая от узнавания друг друга. Но «орнамент» П. Остера состоит не только из литературных цитат, прямо указывающих на ту повествовательную модель, которую он выбирает: этот узор прорисован и при помощи отсылок к кинематографическим образам.

ГЛАВЕНСТВО ВЫМЫСЛА

Многочисленная цитация как прием расширения текста подкрепляется и тем, что герой — кем бы он ни был, по какой бы развилке ни шел — всегда читатель: с позиции читателя он показан в детстве, как читатель переживает сложное подростковое взросление, читателем встречает молодость, читателем представлен и в зрелости.

Сюжетно эти «читательские» вкрапления, кажется, никак не работают, т. е. не влияют на продвижение действия, не характеризуют героя в его отношении с другими, «не выстреливают» в качестве психологических или временных «ружей». Скорее чтение — отдельная линия романа, наполняющая новой силой и без того преобладающий вымысел.

Возвращения к читательскому статусу главного героя часты и настойчивы: они не ограничиваются простыми упоминаниями, а захватывают целые страницы безудержным перечислением всего, что этот герой прочитал или увидел в кино. Поток перечислений эти эпизоды в романе Остера напоминают первые фильмы французской «новой волны» или (позднее) ранние картины К. Тарантино [16]. Кажется, героя и не спрашивал никто, что же он там прочитал, а он перечисляет все равно, и вряд ли уже кто-то его остановит.

В этой «читательской» линии романа чтение вновь пересекается со зрительством: перечисления прочитанных книг перемежаются перечислениями просмотренных фильмов [17]. Такое обращение к читателю как к зрителю напоминает то, как функционировало повествование в первых фильмах Ж.-Л. Годара и Фр. Трюффо. Так, фильм «На последнем дыхании» (1960) полон цитатами: визуальными и вербальными, представленными в диалогах и непосредственно на экране, отсылающими нас к истории американского и французского кино, а также к литературной истории. Кроме того, ряд ключевых формул фильма (например, «Между печалью и небытием я выбираю небытие, потому что печаль — это компромисс») представлен именно посредством литературного нарратива: герои читают роман «Дикие пальмы» У. Фолкнера и через его прочтение раскрывается ключевой для фильма диалог.

Зритель у Ж.-Л. Годара, таким образом, это одновременно и тот, кто легко считывает визуальные отсылки, т. е. зритель-синефил, и тот, кто без труда связывает историю кино с историей литературы, выступает одновременно еще и читателем. Программирование именно такой роли зрителя в фильме поддерживается и тем, что зрителю Ж.-Л. Годара многое в фильме приходится в буквальном смысле читать с экрана: газеты, афиши, объявления, заголовки — вербальными образами фильм полон в не меньшей степени, чем визуальными; ровно так же, как кинематографическими интертекстами — в не меньшей, чем литературными.

Подобную работу с моделированием зрительского опыта унаследует от Ж.-Л. Годара другой режиссер, определенно более близкий П. Остеру по времени и традиции, — К. Тарантино. Известный «заочный» ученик Ж.-Л. Годара, он тоже будет видеть в своем зрителе не только синефила, но и увлеченного читателя, на что указывает даже название его культового фильма «Криминальное чтиво» (англ. Pulp Fiction — бульварное чтиво. — Д. Ш.).

Такое сопоставление оправдано интертекстом, содержащимся в романе «4321»: среди множества упомянутых в нем режиссеров встречается и Ж.-Л. Годар, и другие представители французской «новой волны», но воспроизводится в нем и сама (характерная для Ж.-Л. Годара и К. Тарантино) ситуация франко-американского и литературно-кинематографического диалогов, посредством которой режиссеры проблематизировали соотношение литературных популярного и авторского жанров, традиций американского и европейского повествовательного кино, киножанров и киноэксперимента. Произведение П. Остера наследует эту проблематику, продолжая ее и в утверждении примата вымысла, позволяющего во многом говорить о мире его героя как о мире, наполненном прежде всего вымышленными образами (литературными, экранными, имеющими иную визуальную и аудиальную природу), образами, созданными как до него (традицией), так и им самим (как писателем); им же осмысляемыми (как кинокритиком и переводчиком).

Тем симптоматичнее, что у П. Остера герой, изображаемый на протяжении многих глав как читатель и зритель, во второй части романа становится не только воспринимающим эти разнообразные и разномедийные символы, но и производящим их: как бы ни сложилась его судьба, по какой бы «тропке» он ни шел в каждой из вариаций жизненной линии, он в любом случае оказывался тем, кто производит и воспроизводит вымышленные образы (становится писателем, критиком, художником и пр.), т. е. вновь и вновь утверждает главенство вымысла (для него) над остальными измерениями реальности.

Роман, казалось бы, наполнен подробным и динамичным изложением исторических событий (не имеющих прямого отношения к истории литературы, или истории кино, или истории музыки), но даже эти события раскрываются в нем через призму определенного медиума (радио, газет, телевидения), и в этом тоже состоит особенность длящейся метарефлексии П. Остера. Настойчиво и подробно повествователь указывает, каким образом главный герой узнает о значимых для него событиях, происходящих в его стране и окружающем мире: он, как замороженный, не отходит от экрана, и впервые знакомится с историей, по радио и из газет получает новости, навсегда изменившие его представления о мире (будь то убийство Дж. Кеннеди или выступление Мартина Лютера Кинга) или менее ошеломляющие, но тоже важные события. Подчеркивание роли медиума, опосредующего связь героя с происходящим в реальности (здесь и сейчас, в том мире, в котором он живет), тоже включается и в проблематику метарефлексии, и в конструирование мира, а сам медиум выступает как особое сообщение, представляющее событие как таковое.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Множественные перечисления, цитаты, отсылки у П. Остера, конечно, как это было и у Х.Л. Борхеса, работают на создание модели мира как текста, мира как книги [18]. Кроме того, они дают ответы на вопросы: к чему автору эта повествовательная избыточность; зачем ему мир, состоящий из бесконечно воспроизводимых образов, из бесконечно ветвящихся линий, ни одна из которых не является прямой; в чем смысл этой длящейся, завораживающей и одновременно изматывающей экспансии (постоянного расширения мира за счет вариаций. — Д. Ш.), немного напоминающей то, как И. Бродский «экспансивно» захватывал сверхдлинными строками и строфами бумажные листы, испещряя их горизонтальным текстом?

«Избыточный» мир разветвленного повествования — это мир каталога (упорядочивания), но и архива (хранения), мир преобладающей виртуальности (обретающей форму вездесущего вымысла) и вычерченного орнамента, (расширяющегося на глазах читателя), мир, пытающийся отказаться от «реального» в пользу множества тех возможностей, которые открывают разные формы потенциального (воображаемого, пока не осуществленного, иными словами — пока не свершившегося [19; 20, с. 1]).

Навязчивая избыточность у П. Остера соседствует с приемом внезапного исчезновения, разрушения связей и мира. Подробно, на многих страницах описанная семейная история обрывается буквально двумя предложениями, семейное древо рушится двумя фразами, когда читатель узнает, что многочисленные родственники главного героя куда-то исчезли: умерли, погибли, уехали, потеряны из виду. Так предельно видимое, доступное взгляду, сменяется невидимым и исчезнувшим; доверие — недоверием; иллюзия обладания — демонстрацией его невозможности; память — забвением; присутствие — ускользанием.

Столкновением крайностей П. Остер делает очевидным и то, как функционирует взаимодействие читателя с вымышленным миром: в романе ему предлагается столько вариаций, столько возможностей, столько путей, открытых перед героем, что, кажется, он знает все, видит все, может все... Но внезапные «обрывы» сюжетных линий, исчезновения отдельных персонажей, распад связей между ними сигнализируют и о другом: о том, что вся эта множественность мира может враз оказаться пшиком, что водопад информации может вмиг (и не спросив) иссякнуть, что открывающиеся пути героя, хоть и дают доступ ко многому, но в конечном счете не позволяют читателю реконструировать фабулу во всей ее полноте, свести вариации к единому линейному

потоку событий. Парадоксальное сочетание избыточности и лакунарности в союзе с принципом расходящихся тропок у П. Остера, с одной стороны, создает у читателя иллюзию всеислия (путей и вариаций столько, что, кажется, возможно все), а с другой — ее разоблачает, оставляя с вопросом: что, если за всей этой множественностью нет ничего.

Список источников

1. Merivale P., Sweeney S. Detecting Texts : The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. University of Pennsylvania Press, 1999. 320 p.
2. Cloonan W. An American Excursion into French Fiction: The Book of Illusions // *Frères Ennemis: The French in American Literature, Americans in French Literature*. Liverpool University Press, 2018. P. 179–205.
3. Cochoy N. Walking, Writing — Reinventing the City in American Fiction // *South Atlantic Review*. 2011. Vol. 76, № 4. P. 41–55.
4. Owens J. The Book of Paul Auster : [interview] // Powell's City of Books. 2007. January 24. URL: <https://web.archive.org/web/20220819170106/https://www.powells.com/post/interview/the-book-of-paul-auster> (дата обращения: 01.02.2025).
5. Brandt S.L. The City as Liminal Space : Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema // *Amerikastudien / American Studies*. 2009. Vol. 54, № 4. P. 553–581.
6. Golden C. From Punishment to Possibility: Re-Imagining Hitchcockian Paradigms in “The New York Trilogy” // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 2004. Vol. 37, № 3. P. 93–108.
7. Zhang M. “A World Complete Without Me”: Writing Cinema in Paul Auster's The Book of Illusions // *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2019. Vol. 60, № 4. P. 393–408. DOI: 10.1080/00111619.2019.1601067.
8. González J. Words Versus Images : Paul Auster's Films from “Smoke” to “The Book of Illusions” // *Literature/Film Quarterly*. 2009. Vol. 37, № 1. P. 28–48.
9. Gavillon F. Les romans de Paul Auster : la fiction aux sentiers qui bifurquent // Girard G. (Ed.) *Le Superflu: Chose très nécessaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004. P. 73–79.
10. Baroni R. The Garden of Forking Paths : Virtualities and Challenges for Contemporary Narratology // Hansen P., Pier J., Roussin P., Schmid W. (eds.). *Emerging Vectors of Narratology*. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2017. P. 247–264.
11. Shiloh I. “4 3 2 1”, The Book of Endlessly Forking Paths // *Revue LISA : e-journal*. 2020. Vol. 18, № 50. URL: <http://journals.openedition.org/lisa/11461> (дата обращения: 01.02.2025). DOI: 10.4000/lisa.114.61.
12. Bordwell D. Film Futures // *SubStance*. 2002. Vol. 31, № 1. Issue 97 : Special Issue : The American Production of French Theory (2002). P. 88–104.
13. Heidbrink H. 1, 2, 3, 4 Futures — Ludic Forms in Narrative Films // *Substance*. 2013. Vol. 42, № 1. Issue 130. P. 146–164.
14. Gordon R.S.C. Modern Luck : Narratives of Fortune in the Long Twentieth Century. London : UCL Press, 2023. 209 p.
15. Haltof M. The Cinema of Krzysztof Kieslowski : Variations on Destiny and Chance. London ; New York : Wallflower Press, 2004. 191 p.
16. Dowell P., Fried J. Pulp Friction : Two Shots at Quentin Tarantino's “Pulp Fiction” // *Cinéaste*. 1995. Vol. 21, № 3. P. 4–7.
17. Bewes T. Against the Ontology of the Present : Paul Auster's Cinematographic Fictions // *Twentieth Century Literature*. 2007. Vol. 53, № 3. P. 273–297.
18. Varvogli A. The World That Is the Book : Paul Auster's Fiction. Liverpool : Liverpool University Press, 2001. 184 p.
19. Lambrou M. Disnarration and the Unmentioned in Fact and Fiction. London : Palgrave Pivot, 2019. 126 p.
20. Prince G. The Disnarrated // *Style*. 1988. Vol. 22. P. 1–8.

Статья поступила в редакцию 04.07.2024; одобрена после рецензирования 24.01.2025; принята к публикации 11.03.2025.

The Intertextual Poetics of Paul Auster's 4321: A Dialogue Between Writers and Filmmakers

Dina V. Shulyatyeva

National Research University
“Higher School of Economics”,
20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russia
ORCID 0000-0001-7498-7395;
SPIN 1392-8196;
dshulyatyeva@hse.ru

Abstract. *The intertextual poetics of the novel “4321” (2017) by P. Auster (1947–2024) is considered. “4321” is the last great novel of the American classicist, which consistently reveals the writer's interest in dialogue with literary predecessors, but to no lesser extent with filmmakers: classics and contemporaries. The article shows that this dialogue between literature and cinema is built around the metaphor of “forking paths” proposed by J.L. Borges and then actively adopted in the culture of the second half of the 20th and early 21st centuries. Forking paths are always variations. On the one hand, this is the principle according to which the novel's narrative is organized: in it, alternative versions of the development of events are pre-*

sented one after another. This narrative form brings P. Auster closer to the Polish Director K. Kieslowski (1941–1996), whose films he was inspired by. At the same time, the forking paths manifest themselves in the way the author varies the characters, in the use of genre conventions, in the correlation of different events with each other. Such variations allow us to reflect on what just might have happened to the protagonist, but what did not actually happen to him. Thus, they allow us to shift the emphasis from the “realized” to the “unrealized” and “unfulfilled”. It is noted that in his refraction of the idea of forking paths, Auster inevitably enters into a dialogue with other writers and directors — his predecessors and contemporaries who reflected on similar themes (R. Frost, H. Cortázar, J.-L. Godard, M. Antonioni). He borrows narrative principles, techniques and the effects they create, but he invents much himself, turning his novel into a dense intertextual network within which the reader will have to find his way, and this reader's movement will also resemble a journey through “The Garden of Forking Paths”. The present study expands our understanding of the problem of the intertext of the contemporary novel in the context of the dialogicality of literature and cinema.

Key words: art history, screen arts, contemporary art, literature, cinema, cultural tradition, novel, narrative, Paul Auster, Jorge Luis Borges, Krzysztof Kieslowski, Robert Frost, forking paths, branching narrative, branching, variation, intertextuality, intermediality.

Citation: Shulyatyeva D.V. The Intertextual Poetics of Paul Auster's 4321: A Dialogue Between Writers and Filmmakers, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 202–209. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-202-209.

References

1. Merivale P., Sweeney S. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. University of Pennsylvania Press Publ., 1999, 320 p.
2. Cloonan W. An American Excursion into French Fiction: The Book of Illusions, *Frères Ennemis: The French in American Literature, Americans in French Literature*. Liverpool University Press Publ., 2018, pp. 179–205.
3. Cochoy N. Walking, Writing — Reinventing the City in American Fiction, *South Atlantic Review*, 2011, vol. 76, no. 4, pp. 41–55.
4. Owens J. The Book of Paul Auster, *Powell's City of Books*. 2007, January 24. Available at: <https://web.archive.org/web/20220819170106/https://www.powells.com/post/interview/the-book-of-paul-auster> (accessed 01.02.2025).
5. Brandt S.L. The City as Liminal Space: Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema, *Amerikastudien*, 2009, vol. 54, no. 4, pp. 553–581.
6. Golden C. From Punishment to Possibility: Re-Imagining Hitchcockian Paradigms in “The New York Trilogy”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 2004, vol. 37, no. 3, pp. 93–108.
7. Zhang M. “A World Complete Without Me”: Writing Cinema in Paul Auster's The Book of Illusions, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2019, vol. 60, no. 4, pp. 393–408. DOI: 10.1080/00111619.2019.1601067.
8. González J. Words Versus Images: Paul Auster's Films from “Smoke” to “The Book of Illusions”, *Literature/Film Quarterly*, 2009, vol. 37, no. 1, pp. 28–48.
9. Gavillon F. Les Romans de Paul Auster: La Fiction aux Sentiers Qui Bifurquent, *Girard G. (ed.) Le Superflu: Chose Très Nécessaire*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes Publ., 2004, pp. 73–79.
10. Baroni R. The Garden of Forking Paths: Virtualities and Challenges for Contemporary Narratology, *Hansen P., Pier J., Roussin P., Schmid W. (eds.) Emerging Vectors of Narratology*. Berlin, Boston, De Gruyter Publ., 2017, pp. 247–264.
11. Shiloh I. “4 3 2 1”, The Book of Endlessly Forking Paths, *Revue LISA: e-journal*, 2020, vol. 18, no. 50. Available at: <http://journals.openedition.org/lisa/11461> (accessed 01.02.2025). DOI: 10.4000/lisa.114.61.
12. Bordwell D. Film Futures, *SubStance*, 2002, vol. 31, no. 1, issue 97: Special Issue: The American Production of French Theory (2002), pp. 88–104.
13. Heidbrink H. 1, 2, 3, 4 Futures—Ludic Forms in Narrative Films, *Substance*, 2013, vol. 42, no. 1, issue 130, pp. 146–164.
14. Gordon R.S.C. *Modern Luck: Narratives of Fortune in the Long Twentieth Century*. London, UCL Press Publ., 2023, 209 p.
15. Haltof M. The Cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on Destiny and Chance. London, New York, Wallflower Press Publ., 2004, 191 p.
16. Dowell P., Fried J. Pulp Friction: Two Shots at Quentin Tarantino's “Pulp Fiction”, *Cinéaste*, 1995, vol. 21, no. 3, pp. 4–7.
17. Bewes T. Against the Ontology of the Present: Paul Auster's Cinematographic Fictions, *Twentieth Century Literature*, 2007, vol. 53, no. 3, pp. 273–297.
18. Varvogli A. *The World That Is the Book: Paul Auster's Fiction*. Liverpool, Liverpool University Press Publ., 2001, 184 p.
19. Lambrou M. *Disnarration and the Unmentioned in Fact and Fiction*. London, Palgrave Pivot Publ., 2019, 126 p.
20. Prince G. The Disnarrated, *Style*, 1988, vol. 22, pp. 1–8.

The article was submitted 04.07.2024; approved after reviewing 24.01.2025; accepted for publication 11.03.2025.

УДК [745:069](091)(47)
ББК 37.277л611г(2)
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-2-210-223

Л.А. СЫЧЕНКОВА

МУЗЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ: ЭТАПЫ ОБСУЖДЕНИЯ ПРОЕКТА (КОНЕЦ XIX — ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XX ВЕКА)

Лидия Алексеевна Сыченкова,

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
кафедра всемирного культурного наследия,
доцент
Кремлевская ул., д. 18, Казань, 420008, Россия

доктор исторических наук, доцент
ORCID 0000-0001-9420-1206
l.sichenkova@yandex.ru

Реферат. Впервые рассматривается история обсуждения проекта музея художественной промышленности в среде российской творческой и технической интеллигенции в период 1890–1920-х годов. Выделяются два этапа обсуждения идеи музея в контексте социокультурного развития страны, сопоставляются обоснования проектов музея, предложенные представителями дореволюционной российской интеллигенции конца XIX в. и деятелями советской культуры 1920-х годов. Площадкой для первого этапа обсуждения (1897) стало московское отделение Императорского русского технического общества (ИРТО). Инициатором обсуждения на этом этапе являлся искусствовед А.М. Миро-

нов. Впервые вводится в научный оборот забытый доклад А.М. Миронова, в котором изложена дискуссия вокруг проекта музея. К обсуждению подключились педагог П.П. Пашков, инженер, математик К.К. Мазинг, промышленник А.В. Лобанов. По замыслу авторов проекта, музей художественной промышленности должен был выполнять культурно-просветительские, образовательные и методические функции. На первом этапе идея не получила государственной поддержки. На втором этапе (1919–1924) в обсуждении проекта музея принял участие нарком просвещения А.В. Луначарский, особое внимание в статье уделено определению его вклада в теоретическое обоснование проекта музея в связи с перспективами развития художественной индустрии в Советской России. Керамист, педагог П.К. Ваулин обозначил основные подходы к созданию коллекции, искусствовед Я.А. Тугендхольд предложил принципы экспонирования. Констатируется, что комплекс блестящих идей вокруг проекта музея художественной промышленности, к сожалению, не стал основой для выработки единой концепции музея. Разногласия были связаны с неотрефлексированностью самого понятия «художественной промышленности» в российском гуманитарном знании. Проблема создания музея художественной про-

мышленности и конкурентоспособность российских товаров на мировом рынке, технологическая независимость страны оказались прочно взаимосвязаны. Ответ дискуссий 1897 и 1920-х гг. вокруг проекта музея художественной промышленности ощущается и в современной культурной политике, в выборе приоритетов и направлений ее развития.

Ключевые слова: А.М. Мировнов, П.П. Пашков, К.К. Мазинг, А.В. Лобанов, А.В. Луначарский, П.К. Ваулин, Я.А. Тугендхольд, Императорское русское техническое общество, музей художественной промышленности, художественная индустрия, художественная культура, система экспонирования в музее, концепция музея, культурная политика, техническая эстетика, музееведение.

Для цитирования: Сыченкова Л.А. Музей художественной промышленности: этапы обсуждения проекта (конец XIX — первая четверть XX века) // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 210–223. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-210-223.

Малоизвестные материалы дискуссии о проекте музея художественной промышленности не только представляют сегодня эвристический интерес как часть российского историко-культурного знания, но и имеют практическое значение в качестве руководства для решения стратегических задач — обретения национального суверенитета в области художественной индустрии и промышленного дизайна.

К осмыслению некоторых аспектов данной темы во второй половине XX в. обратились историки и искусствоведы. Важное теоретическое значение для понимания идеологической сущности полемики 1920-х гг. вокруг проекта музея имела монография М. Заламбани [1, с. 33–38]. Вопросы истории художественной промышленности в России рассматривались в работах Л.Б. Алимовой [2], Н.М. Шабалиной [3]. Опыту первых русских художественно-технических школ были посвящены исследования Е.Е. Докучаевой [4]. Предложения музееведов о включении в новую типологию музеев конца 1920-х гг. понятия «художественно-производственный музей» проанализировала Н.А. Зубанова [5, с. 206]. К сожалению, теоретические дискуссии по проекту музея художественной промышленности, состоявшиеся в 1897 и в 1920-е гг. в среде российской творческой и технической интеллигенции, до настоящего времени не были предметом специального исследования в российском гуманитарном знании.

В статье впервые рассматривается эволюция идеи музея художественной промышленности в со-

циокультурном контексте двух разных эпох — 1890-х и 1920-х годов. Сопоставляются обоснования проектов музея, предложенные представителями дореволюционной российской интеллигенции конца XIX в. и деятелями советской культуры 1920-х годов. Впервые вводится в научный оборот забытый доклад А.М. Мировнова, в котором изложена дискуссия 1897 г. вокруг проекта музея. В статье впервые интерпретируется замысел проекта музея 1920-х гг. П.К. Ваулина, рассмотрены предложения Я.А. Тугендхольда по организации экспозиции музея. Особое внимание уделено определению вклада А.В. Луначарского в теоретическое обоснование проекта музея в связи с перспективами развития художественной индустрии в Советской России. Тема музея оказалась вплетена в комплекс культурных проблем государственного масштаба, от решения которых зависело поднятие национального престижа российской продукции художественной индустрии на мировом уровне. Идеи о таком музее рассматриваются как один из неосуществленных музейных проектов в России конца XIX — начала XX века. Забытый проект музея художественной промышленности дополняет сложившиеся представления о теоретическом наследии российской музеологии.

Музей художественной промышленности, сочетающий в себе функции культурно-просветительского и учебного центра, в России пока не создан, но потребность в нем ощущается не менее остро, чем 100 лет назад. Музей нового типа может стать важным элементом, обеспечивающим связь между художественным рынком, художественной индустрией, творцами и потребителями художественной продукции.

ДИСКУССИЯ 1897 ГОДА ВОКРУГ ПРОЕКТА МУЗЕЯ

Представители московского отделения Императорского русского технического общества (ИРТО) (рис. 1) в 1897 г. собрались для обсуждения доклада искусствоведа А.М. Мировнова «О мерах к улучшению фабричной промышленности в художественном отношении» [6]. За скучным названием скрывалась одна из центральных проблем развития искусства в XX в., масштаб которой осознавали в то время немногие представители российской культуры.

В рамках доклада ставился вопрос о необходимости создания музея художественной промышленности в России. Предлагаемый А.М. Мировновым проект музея, был весьма своевременным. Вторая половина XIX в. — это период расцвета художественной промышленности в России. Центром ее была Москва, поскольку вокруг нее были сосредоточены главные предприятия этой отрасли. Например, фа-



Рис. 1. Представители московского отделения Императорского русского технического общества.

Фотография. Москва. 17 мая 1886 г.

Источник: <https://www.rustelecom-museum.ru/news/581/>

брика федоскинской лаковой миниатюры Н.А. Лакутина, шелкоткацкая фабрика А. и В. Сапожниковых, фабрика золотых и серебряных дел Овчинниковых, ювелирное производство «И.П. Хлебников и сыновья» и др.

Уровень дискуссии в московском отделении ИРТО в 1897 г. наглядно отражал состав ее участников. Среди них — художник, преподаватель П.П. Пашков¹ (рис. 2), председатель московского отделения ИРТО, инженер, математик и художник К.К. Мазинг². Представителем промышленности на дискуссии был владелец фабрик золотых и серебряных изделий А.В. Лобанов³ [7, с. 4–15], один из первых организаторов ремесленной школы ювелирного профиля в России [8].

Несколько слов следует сказать о докладчике — Алексее Максимовиче Миронове (1866 — начало 1930-х гг.) (рис. 3), поскольку его имя почти забыто в истории российского искусствознания. А.М. Миронов — выпускник Харьковского университета, в 1895 г. защитил в Московском университете ма-

гистерскую диссертацию на тему «Картины загробной жизни в греческой живописи на вазах». В дальнейшем он в качестве приват-доцента преподавал историю искусств в Московском университете, сотрудничал с И.В. Цветаевым, работал в Румянцевском музее. В 1890-е гг. он опубликовал около десятка статей по вопросам эстетического воспитания, художественного образования, методики преподавания, а также несколько каталогов по музеям Москвы. С 1906 г. А.М. Миронов — заведующий кафедрой теории и истории искусств Императорского Казанского университета, с 1908 г. — директор учебного «Музея древностей и искусств». Он оставался на этих должностях до 1920 г., с середины 1920-х гг. работал в Ташкенте, в Среднеазиатском университете и Художественном музее [8].

Участники дискуссии отнеслись к теме доклада А.М. Миронова с чувством личной ответственности и пониманием того, что обсуждается дело государственной важности, от правильного решения которого во многом зависело экономическое и культурное будущее страны.

Дискуссия в московском отделении ИРТО обнажила важную социокультурную проблему — неготовность русского художественного рынка к последствиям массовизации культуры. В конце XIX в. рост производства художественной промышленности, демократизация ассортимента изделий привели к резкому снижению качества продукции, упадку художественного вкуса российского населения. Участники дискуссии констатировали: «Наши ковры “с дорогим гостем, охотами, тиграми”», наши

¹ Пашков Павел Павлович (1872–1952) — библиотечный и общественный деятель, один из создателей факультета художественного оформления тканей Московского текстильного института (1939).

² Мазинг Карл Карлович (1849–1926) — общественный деятель, инициатор профессионально-технического образования в России, способствовал открытию в 1872 г. Политехнического музея в Москве.

³ Лобанов Александр Викторович — владелец фабрик золотых и серебряных изделий в Москве. Создатель Первой русской школы золотого и серебряного дела.

фарфоровые тарелки с жанровыми сценами, наши лакированные шкатулки с малороссийскими сценами противоречат основным принципам художественных произведений, они всегда очень дурно исполнены» [6, с. 14]. Процесс массовизации культуры в России конца XIX в. сопровождался расширением производства продукции художественной промышленности и ростом ее потребления [2, с. 4]. Возрастающий спрос на произведения плохих ремесленников свидетельствовал о падении вкуса населения.

Отметим, что термин «художественная промышленность» первоначально был враждебно встречен представителями творческой интеллигенции. Сочетание «искусства» и «производства» казалось кентавризмом для сторонников классического искусства. Термин вызвал возмущение художника О. Энгра: «Кто-то хочет соединить промышленность и искусство. Промышленность! Нам это не нужно. Пусть она знает свое место и не вздумает обосноваться на ступенях нашей школы, истинного храма Аполлона, посвященного только искусству древней Греции и Рима» [9, с. 119–120]. Тем не менее предрассудки классицистов были преодолены. Благодаря Г. Коулу⁴ (рис. 4) с 1845 г. термин «художественная промышленность» (Art Manufactures), обозначавший соединение искусства и его техническое воспроизведение, прочно вошел в научный оборот. С этого момента новое понятие стали использовать исследователи, описывающие новый феномен культуры — область индустрии художественных товаров.

В процессе обсуждения доклада А.М. Миронова особых разногласий не было. Участники дискуссии уточняли свое отношение к идее создания музея, расширяя диапазон проблем, связанных с развитием художественной промышленности в России.

ИДЕЯ СОЗДАНИЯ МУЗЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Всероссийская художественно-промышленная выставка, проходившая в Москве в 1882 г., представила продукцию нескольких десятков российских фабрик и производств. Издатель иллюстрированного каталога выставки (1882) Г. Гоппе отмечал, что «Россия во многом смело может соперничать с иностранными продуктами,

⁴ Коул Генри (1808–1882) — английский изобретатель, предприниматель, один из организаторов первой Всемирной выставки 1851 г. в Лондоне. Принимал участие в создании Южно-Кенсингтонского музея, был его директором в 1857–1873 годах.



Рис. 2. П.П. Пашков.
Фотография. Москва. Из личного архивного фонда
в Российской государственной библиотеке искусств.
Источник: <https://ar.culture.ru/en/subject/na-ulice-1>

а некоторыми произведениями превышает даже иностранные» [10]. Однако на обсуждении доклада А.М. Миронова в ИРТО о московской выставке 1882 г. не упоминалось. Дискутанты в 1897 г. обращались преимущественно к зарубежному опыту организации подобных выставок, поскольку они стимулировали открытие музеев художественной промышленности в европейских странах.

По признанию участников дискуссии, ускорению этого процесса способствовала Всемирная выставка в Лондоне 1851 года. Выставка наглядно продемонстрировала диссонанс между успехами английской техники и уровнем дизайна художественной продукции. Правительство Великобритании приняло решение о реорганизации всей системы обучения художников. В результате этих решений был открыт Южно-Кенсингтонский музей (рис. 5) (с 1899 г. — Музей Виктории и Альберта) (рис. 6).

До конца XIX в. Южно-Кенсингтонский музей воспринимался как часть Департамента науки и искусства, где на первом месте было образование. При Южно-Кенсингтонском музее были созданы Школа искусств и Национальный художественный учительский институт. Департамент науки и искусства был призван содействовать образованию «музеев, которые побуждали бы все классы общества постигать общие принципы хорошего вкуса, усматриваемые в лучших произведениях всех времен» [11, с. 96–97].



Рис. 3. А.М. Миронов. Фрагмент коллективной фотографии кафедры теории и истории историко-филологического факультета Казанского университета. Казань, 1918. Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки им. Н.И. Лобачевского Казанского (Приволжского) федерального университета. Д. 2415. Л. 19

С конца XVIII в. и особенно во второй половине XIX в. в Европе стали открываться специализированные музеи художественной промышленности. Раньше всех, в 1794 г., в Париже был основан самый старый технический музей Европы — Музей искусств и ремесел, его открыли для посещения публики в 1802 г. в парижской церкви Сен-Мартен-де-Шан. В 1863 г. в Австрии открылся Императорский и королевский австрийский музей искусства и промышленности, в 1874 г. — Музей искусств и ремесел в немецком Гамбурге. Таким образом, можно считать, что в странах Западной Европы в XIX в. сложилась сеть художественно-промышленных музеев, и на этом фоне Россия значительно отставала.

Идея создания музея художественной промышленности в Москве родилась из представлений А.М. Миронова о необходимости широкого эстетического воспитания населения [6, с. 16]. Он считал, что для формирования вкуса населения и будущих мастеров Россия имеет недостаточно музейных центров. «Есть ли у нас в России такие музеи? Много ли их? В Петербурге, Саратове, Москве — один маленький — бедный. Я говорю о музее при Строгановском училище. Но как же велик интерес к этому — един-

ственному в Москве музею художественной промышленности, в среде потребителей» [6, с. 16]. Но открытый в 1868 г. художественно-промышленный музей при Строгановском училище (рис. 9) не устраивал А.М. Миронова по масштабу экспозиции. Ученый считал, что красота предметов была представлена в этом музее «слишком элементарно».

В России существовала и другая проблема: публика редко посещала художественные музеи и выставки. П.П. Пашков отмечал, что Москва в «отношении художественного богатства — жалкая, нищая. Здесь нет большого количества галерей, по сравнению с европейскими городами, тем же Петербургом, где есть Эрмитаж, и даже второстепенными, наполненными галереями и художественно-промышленными музеями. И это в Москве, главном центре художественной промышленности. Что же в других городах, где все та же масса потребителей» [6, с. 15].

ПОДНЯТИЕ УРОВНЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕМЕСЛА

Дискуссия по докладу развернулась вокруг вопроса о том, с кого нужно начинать эстетическое развитие: либо с потребителей, либо с самих изготовителей художественной промышленности [6, с. 21].

Участников дискуссии беспокоила не только проблема падения вкуса населения, но и упадок художественного ремесла. П.П. Пашков с горечью констатировал: «У нас в настоящее время нет хороших чеканщиков, нет лепщиков, резчиков, граверов и других. У нас на фабриках (за некоторым исключением) не учат рисовать таких мастеров, а рисование есть грамота работы. В настоящее время назрел вопрос об образовании ремесленников, надо стараться о скорейшем проведении его в жизнь. Нам надо воспитать массу и образовать мастеров. Главным образом массу — нам надо поступать так, как поступали англичане после выставки 1851 года, на которой поразились красотой французского производства. При открытии Кенсингтонского музея секретарь комитета г. Коль⁵ говорил: “Если бы меня спросили, что следовало бы сделать, прежде всего, чтобы поднять производство? — Завести больше художественно-рисовальных школ. <...> Я бы сказал, что нужно, прежде всего, позаботиться о развитии художественных потребностей в массе, потому что количество потребителей значительно больше количества производителей. Главный вопрос, следо-

⁵ На самом деле, речь идет о Генри Коуле.

вательно, заключается в образовании последней”. Англичане так и поступили, и через 11 лет успех Англии тревожил французов» [6, с. 18].

Безрадостная картина была описана в газете «Неделя строителя» за 1891 г.: «В России приходится на 10 000 жителей — 1, знающий рисование; в Англии — на 54 человека — 1 рисующий; во Франции на 45 млн жителей в 1888 году было одних художников, специально живущих рисованием и живописью, 22 743 человека» [12].

Образовательная функция музея художественной промышленности была сформулирована еще в 1852 г. Г. Земпером в статье «Наука, промышленность и искусство» [13]. Участники московской дискуссии цитировали положение Г. Земпера о том, что «одним из необходимых условий подготовки художников для промышленности должно стать изучение художественных ремесел разных исторических периодов на примерах памятников декоративно-прикладного искусства, которые находились бы в музейных собраниях при художественно-промышленных учебных заведениях» [6, с. 18].

На дискуссии подчеркивалось, что у русских промышленников были достижения, получившие мировое признание, которые могли бы занять достойное место в экспозиции музея художественной промышленности в качестве образцов для подражания. Примером могла стать продукция фабрики малахитовых изделий Демидовых, которая на выставке в Лондоне (1851) получила приз за предметы мебели. Наградами выставки были отмечены произведения ювелирной фирмы Павла Сазикова, изделия придворных ювелиров Камера и Зефтигена, работы Петергофской гранильной фабрики⁶ [6, с. 19]. П.П. Пашков с гордостью говорил о том, что в России и за рубежом большим спросом пользуется высокохудожественная продукция русских фабрик [6, с. 19]. Но такие примеры были редкими.

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ОПЫТ ЕВРОПЫ И РОССИИ

Миронов в ответной речи обнаружил противоречия в выступлении Пашкова. Например, Пашков отметил, что в российских высших учебных заведениях художественного профиля и технических художественных школах имелся опыт преподавания истории искусств [6, с. 14]. Мазинг приводил примеры обучения рисованию

⁶ На всемирной выставке в Лондоне показывали каменный, мозаичный стол и шкаф Петергофской гранильной фабрики.



Рис. 4. Г. Коул.
Фотография. Лондон.

Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Коул,_Генри

в немецких гимназиях [6, с. 21–22], доказывая, что их можно взять в качестве образца. В правилах, принятых Министерством народного просвещения в 1874 г., рекомендовалось украсить комнаты двух старших классов гимназий гравюрами, фотографиями, слепками с лучших античных статуй [6, с. 21]. Но Миронов был против умозрительного изучения искусства с обязательным комментированием трактатов Г. Лессинга. Он доказывал необходимость использования новых методических подходов в преподавании истории искусств. Известно, что в это время И.В. Цветаев издал «Учебный атлас античного ваяния для студентов Императорского Московского университета» с фотографиями слепков античной скульптуры [14]. Атлас стал важным подспорьем в преподавании курса античного искусства в российских университетах.

Участники дискуссий 1897 г. в Москве были единодушны во мнении о том, что история искусств воспитывает и развивает вкус, но ее изучают только в высших, а не в средних учебных заведениях. А.М. Миронов в своем докладе отмечал: «За границей, преимущественно во Франции и в Австрии, давно уже и очень много на этот счет сделано. Я говорю о преподавании в общеобразовательных школах предмета рисования. А у нас в России в мужских и женских гимназиях этот предмет до сих пор

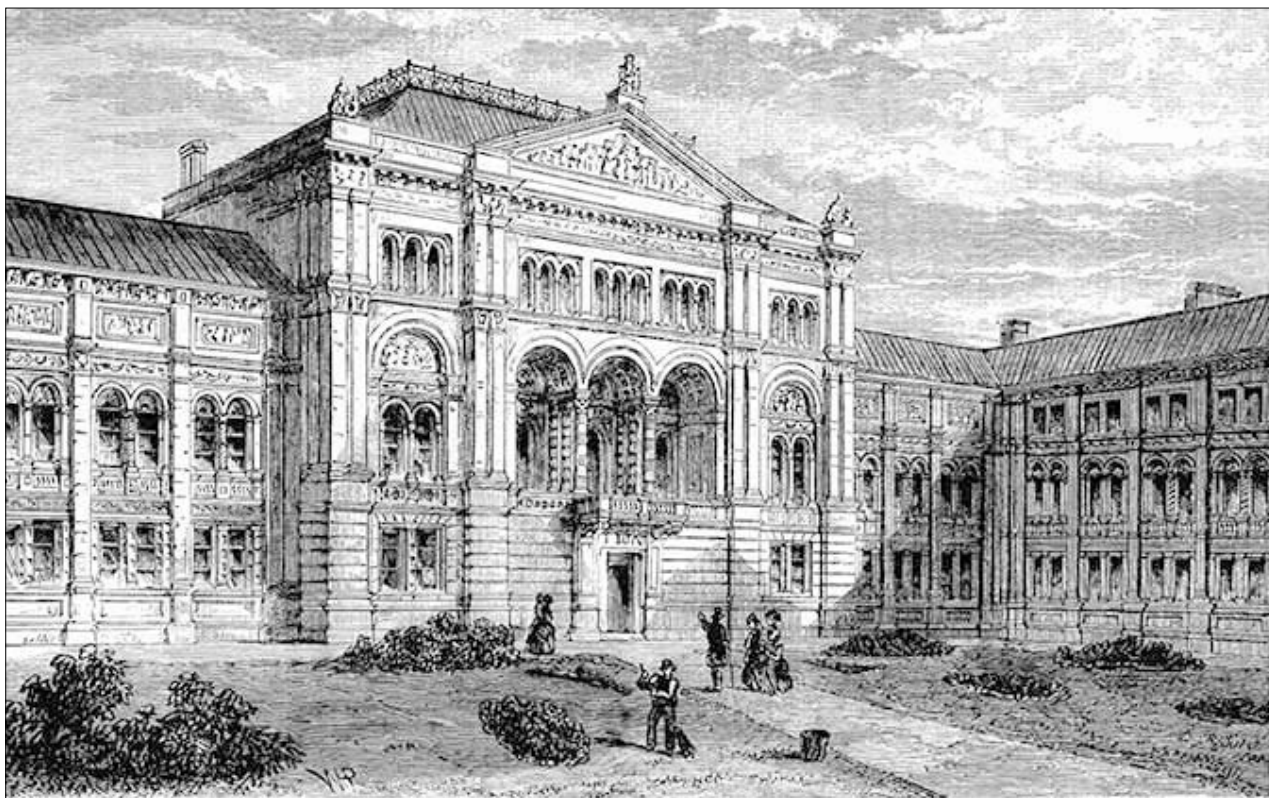


Рис. 5. Двор Южно-Кенсингтонского музея.

Рисунок, Лондон. 1878.

Источник: Old and New London: Vol. 5. Originally published by Cassell Petter & Galpin, London, 1878.
<https://www.british-history.ac.uk/old-new-london/vol5/pp100-117>

считается еще необязательным. А между тем только обладающий умением смотреть, всматриваться и наблюдать поймет, всмотревшись, и оценит художественное произведение. Элементарные познания в рисовании необходимы каждому» [6, с. 24]. По замыслу Миронова, новый музей должен стать важным институциональным центром по воспитанию вкуса публики, которая определяла спрос на продукцию художественной промышленности.

П.П. Пашков уделил большое внимание роли музея в формировании вкуса населения. Он отмечал, что уровень вкуса не зависел от социального статуса и материального достатка людей. «Диваны со всевозможными обивками встречаются и в генеральских семьях, а появление мебельных материй со сценами из Фауста и их распродажа свидетельствует не в пользу вкуса потребителей. Наша масса потребителей совершенно неразвита, невоспитана в художественном вкусе к произведениям “малого” искусства. Если я покупаю себе обстановку, украшаю свой дом, должен же я иметь некоторые руководящие начала художественного вкуса. Вкус дается не в Третьяковской галерее и не в Румянцевском музее, достигнуть этого может главным образом Художественно-промышленный музей. Вид изящного, образцово-художественные вещи — вот что вос-

питывает художественный нерв потребителя» [6, с. 15–16].

В таком музее, по замыслу Миронова, должны быть представлены лучшие образцы художественной продукции. Музей должен стать одним из элементов в сохранении высокого уровня мастерства ремесленников [6, с. 24]. К сожалению, обсуждение проекта музея на этом этапе завершилось. Целостную концепцию экспозиции музея в 1897 г. никто не предложил, и в дальнейшем никто из участников не предпринял усилий для популяризации этого проекта. Доклад Миронова был опубликован небольшим тиражом, а впоследствии, к сожалению, был забыт, как и имя российского искусствоведа.

Выступления А.М. Миронова, П.П. Пашкова, К.К. Мезинга, А.В. Лобанова на заседании московского отделения ИРТО не помогли реализовать в России идею создания музея художественной промышленности. Российские ученые не получили государственного заказа на теоретическую разработку проблем взаимодействия художественного производства и рынка искусства. Тогда как в Англии, после выставки 1851 г. в Лондоне, историк искусства Г. Земпер получил такой заказ от принца Альберта [15]. В России идея создания особого музея, выдвинутая в процессе дискуссии 1897 г. в ИРТО, не

получила внимания со стороны властей. Последовавшая затем Первая мировая война и смена режима в 1917 г. отодвинули проект музея художественной промышленности на задний план.

ВТОРОЙ ЭТАП ОБСУЖДЕНИЯ ПРОЕКТА МУЗЕЯ: 1920-Е ГОДЫ

Между первым и вторым этапом обсуждения проекта музея прошло всего около двух десятилетий. На рубеже 1920-х гг. к обсуждению этой темы обратились керамист, педагог П.К. Ваулин (рис. 7), нарком просвещения А.В. Луначарский (рис. 8), искусствовед и критик Я.А. Тугендхольд (рис. 9).

Тема музея была поднята вновь в августе 1919 г. на Первой всероссийской конференции по художественной промышленности в Москве. На конференции было принято одно из «пожеланий»: «О создании Центрального музея художественной промышленности в г. Москве» [16, с. 4].

10 декабря 1921 г. А.В. Луначарский выступил на пленарном заседании Российской академии художественных наук с докладом на тему: «Задачи государства в области искусства». Созданная в январе 1922 г. «Комиссия по изучению художественной промышленности» при правлении Академии не планировала создание музея. В докладе речь шла только об использовании площадок существующих музеев для организаций выставок художественного производства [17].

В 1920-х гг. началась популяризация достижений художественной промышленности в новых журналах «Художественный труд», «Красная нива», «Русское искусство», «Вестник производителей искусств», «Выставка художественной промышленности».

В первом и единственном выпуске журнала «Художественный труд» за 1919 г. вышла статья керамиста П.К. Ваулина⁷, практически не известного как автора теоретических работ [18]. Ваулин возлагал большие надежды на новые государственные структуры, такие как «Отдел изобразительных искусств с его подотделом художественной промышленности», а также Центральные художественные мастерские (ЦХМ)⁸. Эти организации, по его мнению, должны сыграть важную роль в расширении

⁷ Ваулин Петр Кузьмич (1870–1943), один из создателей русской майолики, член Коллегии по делам искусств и художественной промышленности в Петрограде. Работал по эскизам А. Серова, К. Коровина, В. Васнецова, создал облицовку зданий Ярославского вокзала, гостиницы «Метрополь», Третьяковской галереи в Москве, Соборной мечети в Санкт-Петербурге.

⁸ Речь, вероятно, идет о Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) — учебных заведениях, создаваемых с 1918 г. в Москве, Петрограде, и других российских городах.



Рис. 6. Музей Виктории и Альберта. Современный вид. Лондон.

Источник: <https://i.pinimg.com/736x/d3/25/25/d32525c1dce3b22092586758de0331d3.jpg>

экспорта продукции российской художественной промышленности на рынки Европы. Ваулин сформулировал направления деятельности и принципы комплектации музея художественной промышленности. Основная функция музея — служить «поднятию художественного вкуса трудящихся в промышленности масс» [18, с. 5]. По его представлениям, в художественно-промышленных музеях должны быть собраны:

«1) коллекции образцовых предметов, рисующих современный уровень отечественного производства, а также исторический ход его развития в оригинальных образцах и в разного рода репродукциях;

2) образцы иностранного производства для показывания успехов техники в других странах;

3) в музеях необходимо иметь собрание материалов с показыванием последовательных стадий их обработки и последовательного усовершенствования орудий производства» [18, с. 5–6].

Ваулин считал, что такой музей должен стать не только просветительским, но и учебно-методическим центром. В нем будут «представлены художественно-технические издания» для самообразования мастеров. Кроме того, он предлагал осуществлять в музее торговлю образцами изделий [18, с. 8], говоря



Рис. 7. П.К. Ваулин.
Фотография. Санкт-Петербург, 1910. Автор неизвестен.
Источник: <https://kulturologia.ru/blogs/161220/48468/>

современным языком, это был бы интересный маркетинговый ход для рекламы и популяризации музея. Таким образом, можно рассматривать предложение Ваулина как существенное дополнение идеи музея художественной промышленности, выдвинутой А.М. Мионовым еще в 1897 году.

В выпусках журнала «Художественный труд» за 1923–1924 гг. статьи А.В. Луначарского стали программными. Среди 75 сотрудников журнала в обсуждении проекта музея художественной промышленности принимали участие: искусствоведы Я.А. Тугендхольд, М.И. Фабрикант, П.Е. Корнилов, Э. Голлербах, А.А. Сидоров; художник К. Юон; владелец фабрики серебряных изделий, золотых и серебряных дел мастер В.М. Ашмарин; инженер-технолог, колорист ситценабивной фабрики Ф.Ф. Надлер; музейщик Н.К. Романов; создатель музея игрушки Н.Д. Бартрам [19, с. 34].

В статье «Искусство и промышленность» А.В. Луначарский поставил вопросы о способах повышения качества продукции художественной промышленности и поднятия вкуса населения [20]. Луначарский получил образование в Цюрихском университете, бывал во многих европейских городах, обладал широчайшим кругозором в области культуры и искусства и не мог не замечать проявления дурновкусия советского быта. «Омерзительная дешевка, вытеснившая добросовестный ремесленный труд,

есть несомненное понижение культуры» [20, с. 1]. По его мнению, эстетически непривлекательный «рисунок какого-нибудь ситца, форма каких-нибудь тарелок, шляп, это — потворство вульгарнейшим вкусам толпы» [20, с. 2]. Современную обстановку квартир рабочих и служащих, и даже буржуазии, Луначарский называл «хламом». Нарком с сожалением констатировал, что этот хлам был «почти исключительно фабричного производства» [19, с. 2].

А.В. Луначарский считал, что художественная промышленность России «в состоянии производить очень тонкие художественные вещи» [19, с. 3]. Он чутко уловил основные тенденции развития художественной промышленности, предвосхищая на многие десятилетия зависимость уровня спроса на продукцию машиностроения, бытовой техники от привлекательности ее эстетического облика. Луначарский говорил, по сути, о безграничных возможностях дизайнера не только при изготовлении предметов быта, но и при производстве паровозов, автомобилей, аэропланов.

Нарком с восхищением писал о том, что современные инженеры-конструкторы уже успешно решали сложнейшие технические задачи, сочетая в океанском пароходе громадную «величину, легкость, скорость и наивысший комфорт» с «изумительным эстетическим результатом» [19, с. 3]. Опережая свое время, Луначарский приводил в качестве примера разработки инженера-кораблестроителя Корбюзье-Сонье⁹, который создавал такие машины, изящество формы которых «радовало глаз» [20, с. 3]. Понятие дизайнера было введено в научный оборот только в 1934 г. английским критиком Г. Ридом [21]. Идея создания облика машины как произведения искусства в 1920-х гг. широко обсуждалась в среде художников и теоретиков производственного искусства¹⁰.

В статье «О значении “прикладного” искусства» А.В. Луначарский подвел философское обоснование принципов художественного производства, конечная цель которого — получение радости жизни от созерцания красоты вещи, а не только ее утилитарная польза [22, с. 2].

⁹ Корбюзье-Сонье — псевдоним французского архитектора Ле Корбюзье (1887–1965), одного из признанных пионеров художественно-промышленного дизайна XX века.

¹⁰ Инженеры и конструкторы раньше других угадали перспективу. Широко известна формула советского авиационного конструктора А.Н. Туполева о том, что «некрасивые самолеты не летают».

В журнале «Русское искусство» за 1923 г. была опубликована статья Я.А. Тугендхольда «Выставка художественной промышленности», в которой предлагалась концепция экспонирования достижений художественной промышленности [23]. Некоторые идеи автора статьи по поводу правил экспонирования могли послужить основой для реализации проекта музея художественной промышленности. Я.А. Тугендхольд писал о том, что необходимо выработать новые методы и даже систему экспонирования художественной промышленности, избегая как «музейного холода, так и базарной пестроты» [23, с. 104]. Необходимо, по его мнению, не отвлекая внимания от целесообразной красоты, наиболее выгодно показывать «основные качества экспонатов — их материал, конструкцию, технику» [23, с. 104]. Не углубляясь в тему конфликта с течением «производственников» из журнала «Леф», рассмотренную достаточно подробно А.И. Мазаевым [24, с. 88–204] и М. Заламбани [1, с. 26–62], можно только сказать, что Тугендхольд расходился с Луначарским в понимании содержания понятия «художественная промышленность». Тугендхольд был противником «индустриального фетишизма» [23, с. 106], в котором усматривал «влияние западного капитализма». Критик считал, что нельзя увлекаться показом только автомобилей и аэропланов, подъемных кранов, ротационных машин, «все это ведет к чрезмерной эстетизации машин» [23, с. 106]. По его мнению, пролетариату прежде всего были нужны «красивое и уютное жилище, красивая и удобная одежда, красивая и радующая живопись на стенах общественных зданий» [23, с. 109]. Таким образом, Тугендхольд сводил содержание понятия «художественная промышленность» до предметов быта, дизайна фасадов домов и одежды.

Проект музея художественной промышленности и связанные с ним усилия по формированию художественного вкуса населения, развития художественной индустрии в начальный период становления советской власти были отодвинуты на задний план. Объективные причины такой политики заключались в жестокой реальности. В 1920-е гг. в числе приоритетных «первоочередных задач советской власти» были другие вопросы. Власть пыталась добыть валюту для индустриализации любыми способами, вплоть до распродажи мировых шедевров из Эрмитажа через общество «Антиквариат» [25]. В этой ситуации в стране просто не было средств на реализацию проекта нового музея художественной промышленности.

После 1930-х гг. в нашей стране больше не создавалось государственных структур, регулирующих развитие художественной промышленности. Постепенно из лексики отечественного искусствознания и культурологии почти исчез термин «художественная промышленность» [2, с. 5–6]. Редким исключением употребления этого термина являются работы,



Рис. 8. А.В. Луначарский.
Фотография. Москва, 1920-е гг.
Источник: <https://old.bigenc.ru/media/2016/10/27/1235212175/11344.jpg>

посвященные истории индустриальной культуры регионов [3]. Сложился парадокс: культурный феномен продолжал существовать, а терминология, его описывающая, почти исчезла из обихода.

Напоминанием нерешенности проблемы художественного вкуса была практика украшения интерьера квартир советских рабочих и крестьянских домов. Если в XIX в., как с досадой отмечал П.П. Пашков, жилища россиян украшались коврами «с дорогим гостем, охотами, тиграми», то в середине XX в. стены квартир советских граждан украсили ковры с аналогичными сюжетами — оленями, лебедями и медведями. Эти картинки остались в памяти почти у каждого жителя нашей страны 1950–1970-х гг. как символы советского быта, качества массовой продукции художественной промышленности и отражения уровня эстетического вкуса населения.

Последовавшие после 1920-х гг. десятилетия сформировали устойчивое отношение к художественной промышленности по остаточному принципу. Постепенно это привело к упадку народных про-



Рис. 9. Я.А. Тугендхольд.
Фотография. Москва.

Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Yakov_Tugendhold.jpg

мыслов, закрытию фабрик, разорению производств. В 1923 г. А.В. Луначарский искренне восхищался красотой, изяществом и удобством сафьяновых сапожек, которые он увидел «в Бухарском отделе на сельскохозяйственной выставке» [22, с. 4]. Пестрота этих сапог была «глубоко художественная, полная чутья красочности, музыкальная пестрота, она давала радость жизни» [22, с. 4]. Спустя десятилетия, в 2006 г., фабрика в г. Арске (Республика Татарстан), выпускавшая те самые сафьяновые сапоги — обувные шедевры в технике кожаной мозаики, была закрыта. Вкус населения стала формировать мода, о которой с таким ужасом писал Луначарский [22, с. 3].

Из всего комплекса идей о художественно-промышленном музее 1897 и 1920-х гг. можно выделить главные предложения:

- ♦ музей художественной промышленности должен соединять просветительскую и образовательную функции (А.М. Миронов, П.П. Пашков, К.К. Мезинг) [6];

- ♦ коллекция музея должна состоять из отечественных и иностранных образцов, орудий, раскрывающих этапы и технологию производства (П.К. Ваулин) [18, с. 3–5];

- ♦ экспозиция музея должна избегать «индустриального фетишизма», демонстрируя предметы быта, одежды, материалы оформления интерьера и экстерьера зданий (Я.А. Тугенхольд) [23].

Таким образом, можно сказать, что в процессе обсуждения проекта музея на разных этапах выдвигались блестящие идеи, опережавшие время, и красивые заблуждения, но теоретической платформы для создания единой концепции выработано не было.

ПОСТСКРИПТУМ

Музей художественной промышленности мог стать местом отражения своеобразия и единства художественной культуры в полиэтническом и поликонфессиональном пространстве России. Ярким примером такого единства художественной культуры России была Соборная мечеть в Петербурге, построенная по проектам русских архитекторов и облицованная изразцами, выполненными русским керамистом П.К. Ваулиным.

Со временем были забыты не только идея создания музея художественной промышленности, но и комплекс проблем, связанный с обоснованием его необходимости. Некоторые из описанных идей могут показаться глубокой архаикой и будут интересны исключительно в контексте углубления существующих представлений о развитии историко-культурного знания в России в области музейного дела.

Главная теоретическая значимость дискуссий 1897 и 1920-х гг. состоит в том, что уже в конце XIX в. предлагалась совершенно новая для России модель музея. Такой музей должен быть объединен с образовательным центром, где бы систематически обучались художники-ремесленники, художники-технологи и пр. Образцом такого центра являлись Школа искусств и Национальный художественный учительский институт при Кенсингтонском музее в Англии [26].

К сожалению, мы вынуждены констатировать, что оказался забытым не только вклад представителей российской интеллигенции конца XIX — начала XX в. в теорию музейного дела. Были преданы забвению идеи вокруг проекта музея, имевшие важное практическое значение для развития страны. Нерешенность комплекса проблем привела к значительному отставанию нашей страны в области промышленного дизайна. Проблема создания музея художественной промышленности и конкурентоспособность российских товаров на мировом рынке, технологическая независимость страны оказались прочно взаимосвязаны.

Отсутствие единой концепции музея были связаны, на наш взгляд, с неотрефлексированностью самого понятия «художественная промышленность» в российском гуманитарном знании [2, с. 2–3]. Последовательное и одновременное решение комплекса этих проблем неизбежно в кон-

тексте осуществления политики достижения национального суверенитета во всех областях. Значение обращения к этим дискуссиям сегодня состоит в том, что художественная промышленность, как часть художественной культуры, объединяет все пространство российской культуры. В теоретическом плане рассмотрение забытого опыта обсуждения проекта музея может стать началом исследований о влиянии специализированных музеев на развитие художественной промышленности и формирование эстетического вкуса населения России.

Список источников

1. Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов / пер. с итал. Н.Б. Кардановой. Москва : ИМЛИ РАН, На- следие, 2003. 240 с.
2. Алимова Л.Б. Художественная промышленность Рос- сии XVIII — начала XX веков: производство декора- тивно-прикладной роскоши : автореф. дис. ... докт. ист. наук. Челябинск, 2007. 57 с.
3. Шабалина Н.М. Художественная промышленность Южного Урала в контексте индустриальной культу- ры XX века : автореф. дис. ... докт. искусствovedения. Челябинск, 2015. 59 с.
4. Докучаева Е.Е. «Первая русская школа золотого и се- ребряного дела» А.В. Лобанова. Проблема худо- жественно-промышленного образования в Москве в конце XIX — начале XX века // Декоративное ис- кусство и предметно-пространственная среда. Вест- ник МГХПА : научно-аналитический журнал по во- просам искусствovedения. 2017. № 4, ч. 2. С. 4–15.
5. Зубанова Н.А. Музей «производственного типа» в СССР: возникновение, опыт работы и ликвидация. К истории музейного строительства в СССР в 1920– 1930-е гг. // Вопросы музеологии. 2020. Т. 11, № 2. С. 197–209. DOI: 10.21638/11701/spbu27.2020.205.
6. Миронов А.М. О мерах к улучшению фабричной про- мышленности в художественном отношении : доклад А.М. Миронова, прочитанный в заседании Постоян- ной комиссии 13 января 1897 г., и замечания по до- кладу, высказанные некоторыми членами Комиссии. Москва : Тип. М.Г. Волчанинова, 1897. 24 с.
7. О первой русской школе серебряного и золотого дела А.В. Лобанова в Москве // Ремесленная газета. 1900. № 42. С. 389.
8. Сыченкова Л.А. Алексей Максимович Миронов. По- пытка научной реабилитации // Гасырлар авазы = Эхо веков. 2004. № 1. С. 75–84.
9. Перро Ф. Роскошь. Богатство между пышностью и комфортом в XVIII–XIX веках / пер. с франц. А. Смирнова ; ред. И.Г. Кравцова. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2014. 288 с.
10. Гоппе Г. От издателя // Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной вы- ставки в Москве 1882 г. : альбом. Санкт-Петербург ; Москва : Герман Гоппе, 1882. С. 1.
11. Молозина И.В. Образовательная деятельность бри- танских музеев второй половины XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского государственного универси- тета культуры, 2016. № 3 (28). С. 95–98.
12. Ремесленно-художественное образование // Неделя строителя : приложение к журналу «Зодчий». 1891. № 50–51. С. 466.
13. Semper G. Wissenschaft, Industrie und Kunst // G. Semper. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, bei dem Schlusse der Londoner Industrie- Ausstellung. Braunschweig : F. Vieweg und Sohn, 1852. 76 s.
14. Цветаев И.В. Учебный атлас античного ваяния для студентов Императорского Московского универси- тета. Вып. 1–3. Москва, 1890–1894.
15. Земпер Г. Практическая эстетика / пер. с нем. В.Г. Ка- лиша ; сост., вступ. ст. и коммент. В.Р. Аронова. Мо- сква : Искусство, 1970. 320 с.
16. Первая Всероссийская конференция по художествен- ной промышленности. Август 1919 г. / Подотдел ху- дожественной промышленности Отдела изобрази- тельных искусств НКП. Москва, 1920. 118 с.
17. Луначарский А.В. Об отделе изобразительных ис- кусств // Новый мир. 1966. № 9. С. 236–239.
18. Ваулин П.К. Основы развития русской промышленно- сти // Художественный труд. 1919. № 1. С. 5–8.
19. Список сотрудников // Художественный труд. 1923. № 2. С. 34.
20. Луначарский А.В. Промышленность и искусство // Ху- дожественный труд. 1923. № 2. С. 1–6.
21. Reed H. Art and Industry: The Principles of Industrial Design. New York : Harcourt, Brace and Company, 1935. 143 p.
22. Луначарский А.В. О значении «прикладного» иску- ства // Художественный труд. 1923. № 1. С. 2–5.
23. Тугендхольд Я. Выставка художественной промышлен- ности в Москве // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 101–107.
24. Мазаев А.И. Концепция «производственного иску- ства» 20-х годов : историко-критический очерк. Мо- сква : Наука, 1975. 270 с.
25. Осокина Е.А. Золото для индустриализации : Торгсин. Москва : РОССПЭН, 2009. 592 с.
26. Молозина И.В. Роль первой Всемирной выставки 1851 г. в формировании британских музейных кол- лекций второй половины XIX в. // Труды Санкт-Пе- тербургского государственного института культуры. 2015. С. 50–55.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 25.03.2024; одобрена после рецензирования 24.12.2024; принята к публикации 11.03.2025.

Museum of Art Industry: Stages of Project Discussion (Late 19th – First Quarter of the 20th Century)

Lidia A. Sychenkova

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

Abstract. *For the first time the history of the discussion of the project of the Museum of Art Industry among Russian creative and technical intelligentsia in the period of 1890–1920s is considered. Two stages of discussion of the idea of the museum in the context of the socio-cultural development of the country are singled out, and the justifications of the museum projects proposed by the representatives of the pre-revolutionary Russian intelligentsia of the late 19th century and the Soviet cultural figures of the 1920s are compared. The platform for the first stage of the discussion (1897) was the Moscow branch of the Imperial Russian Technical Society (IRTS). The initiator of the discussion at this stage was art historian A.M. Mironov. For the first time, the forgotten report by A.M. Mironov, which outlines the discussion around the museum project, is brought into the scientific circulation. Pedagogue P.P. Pashkov, engineer, mathematician K.K. Mazing, industrialist A.V. Lobanov joined the discussion. According to the idea of the authors of the project, the Museum of Art Industry was to fulfil cultural, educational and methodical functions. At the first stage the idea did not receive state support. At the second stage (1919–1924), the People's Commissar of Education A.V. Lunacharsky took part in the discussion of the museum project; the article pays special attention to the definition of his contribution to the theoretical justification of the museum project in connection with the prospects for the development of the art industry in Soviet Russia. Ceramist and pedagogue P.K. Vaulin outlined the main approaches to the creation of the collection, art historian Y.A. Tugendhold proposed the principles of exhibiting. It is stated that the complex of brilliant ideas around the project of the Museum of Art Industry, unfortunately, did not become the basis for the development of a unified concept of the museum. The disagreements were connected with the unrelatedness of the very concept of “art industry” in Russian humanitarian knowledge. The problem of creating a museum of art industry and the competitiveness of Russian goods on the world market, the technological independence of the country, were firmly interconnected. The echoes of the discussions of 1897 and 1920s around the project of the Museum of Art Industry are also felt in contem-*

porary cultural policy, in the choice of priorities and directions of its development.

Key words: A.M. Mironov, P.P. Pashkov, K.K. Mazing, A.V. Lobanov, A.V. Lunacharsky, P.K. Vaulin, Y.A. Tugendhold, Imperial Russian Technical Society, Museum of Art Industry, art industry, art culture, museum exhibition system, museum concept, cultural policy, technical aesthetics, museology.

Citation: Sychenkova L.A. Museum of Art Industry: Stages of Project Discussion (Late 19th – First Quarter of the 20th Century), *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 210–223. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-210-223.

References

1. Zalambani M. *Iskusstvo v proizvodstve: Avangard i revolyutsiya v Sovetskoj Rossii 20-kh godov* [Art in Production: Avant-Garde and Revolution in Soviet Russia in the 20s]. Moscow, IMLI RAN Publ., Nasledie Publ., 2003, 240 p.
2. Alimova L.B. *Khudozhestvennaya promyshlennost' Rossii XVIII – nachala XX vekov: proizvodstvo dekorativno-prikladnoi roskoshi* [Art Industry of Russia of the 18th – Early 20th Centuries: Production of Decorative and Applied Luxury], Doct. hist. sci. diss. abstr. Chelyabinsk, 2007, 57 p.
3. Shabalina N.M. *Khudozhestvennaya promyshlennost' Yuzhnogo Urala v kontekste industrial'noi kul'tury XX veka* [Art Industry of the Southern Urals in the Context of Industrial Culture of the 20th Century], Doct. art sci. diss. abstr. Chelyabinsk, 2015, 59 p.
4. Dokuchaeva E.E. “The First Russian Gold and Silver Jewelry School” by A.V. Lobanov. The Issue of Art-Industrial Education in Moscow in the Late 19th – Early 20th Century, *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKHPA: nauchno-analiticheskii zhurnal po voprosam iskusstvovedeniya* [Decorative Art and Environment. Herald of the RGHPU: scientific and analytical journal on art history], 2017, no. 4, part 2, pp. 4–15 (in Russ.).
5. Zubanova N.A. Museums of a “Manufacturing Type” in the USSR: Emergence, Experience and Liquidation. The History of Museum Development in the USSR in the 1920s–1930s, *Voprosy muzeologii* [The Issues of Museology], 2020, vol. 11, no. 2, pp. 197–209. DOI: 10.21638/11701/spbu27.2020.205 (in Russ.).
6. Mironov A.M. *O merakh k uluchsheniyu fabrichnoi promyshlennosti v khudozhestvennom otnoshenii: doklad A.M. Mironova, pročitannyi v zasedanii Postoyannoi komissii 13 yanvarya 1897 g., i zamechaniya po dokladu, vyskazannye nekotorymi chlenami Komissii* [On Measures to Improve Factory Industry in Artistic Relation: The Report by A.M. Mironov, Read at the Session of the Standing Commission on January 13, 1897, and Comments on the Report by Some Members of the Com-

- mission]. Moscow, Tip. M.G. Volchaninova Publ., 1897, 24 p.
7. About the First Russian Gold and Silver Jewelry School by A.V. Lobanov in Moscow, *Remeslennaya Gazeta*. 1900, no. 42, p. 389 (in Russ.).
8. Sychenkova L.A. Aleksei Maksimovich Mironov. An Effort of Scientific Rehabilitation, *Gasyrlar Avazy* [Echo of the Ages], 2004, no. 1, pp. 75–84 (in Russ.).
9. Perrot P. *Roskosh'. Bogatstvo mezhdru pyshnost'yu i komfortom v XVIII–XIX vekakh* [Luxury. Richness Between Pomp and Comfort in the 18th–19th Centuries]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2014, 288 p.
10. Hoppe H. From the Publisher, *Illyustrirovannoe opisanie Vserossiiskoi khudozhestvenno-promyshlennoi vystavki v Moskve 1882 g.: al'bom* [Illustrated Description of the All-Russian Art and Industry Exhibition in Moscow in 1882: album]. St. Petersburg, Moscow, German Goppe Publ., 1882, p. 1.
11. Molozina I.V. Educational Activity of Great Britain Museums in Late 19th Century, *Vestnik Sankt-Petersburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury* [Bulletin of Saint-Petersburg State University of Culture], 2016, no. 3 (28), pp. 95–98 (in Russ.).
12. Arts and Crafts Education, *Nedelya stroitelya: prilozhenie k zhurnalu "Zodchii"* [Builder's Week: supplement to the journal "Zodchii"], 1891, no. 50–51, p. 466 (in Russ.).
13. Semper G. Wissenschaft, Industrie und Kunst, G. Semper. *Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*. Braunschweig, F. Vieweg und Sohn Publ., 1852, 76 p.
14. Tsvetaev I.V. *Uchebnyi atlas antichnogo vayaniya dlya studentov Imperatorskogo Moskovskogo universiteta* [The Atlas of Antique Sculpture for Students of the Imperial Moscow University]. Moscow, 1890–1894, issue 1–3.
15. Semper G. *Prakticheskaya ehstetika* [Practical Aesthetics]. Moscow, Iskustvo Publ., 1970, 320 p.
16. *Pervaya Vserossiiskaya konferentsiya po khudozhestvennoi promyshlennosti. Avgust 1919 g.* [The First All-Russian Conference on Art Industry. August, 1919]. Moscow, 1920, 118 p.
17. Lunacharsky A.V. On the Department of Fine Arts, *Novy Mir*, 1966, no. 9, pp. 236–239 (in Russ.).
18. Vaulin P.K. Fundamentals of the Russian Industry Development, *Khudozhestvennyi trud* [Artistic Labor]. 1919, no. 1, pp. 5–8 (in Russ.).
19. List of Employees, *Khudozhestvennyi trud* [Artistic Labor]. 1923, no. 2, p. 34 (in Russ.).
20. Lunacharsky A.V. Industry and Art, *Khudozhestvennyi trud* [Artistic Labor]. 1923, no. 2, pp. 1–6 (in Russ.).
21. Reed H. *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*. New York, Harcourt, Brace and Company Publ., 1935, 143 p.
22. Lunacharsky A.V. On the "Applied" Art Significance, *Khudozhestvennyi trud* [Artistic Labor]. 1923, no. 1, pp. 2–5 (in Russ.).
23. Tugendkhold Ya. Exhibition of Art Industry in Moscow, *Russkoe iskusstvo* [Russian Art], 1923, no. 2–3, pp. 101–107 (in Russ.).
24. Mazaev A.I. *Kontseptsiya "proizvodstvennogo iskusstva" 20-kh godov: istoriko-kriticheskii ocherk* [The Concept of "Industrial Art" of the 20s: a historico-critical essay]. Moscow, Nauka Publ., 1975, 270 p.
25. Osokina E.A. *Zoloto dlya industrializatsii: Torgsin* [Gold for Industrialization: Torgsin]. Moscow, ROSSPEHN Publ., 2009, 592 p.
26. Molozina I.V. The Role of the Great Exhibition of 1851 in the Formation of Museum Collections in Britain in the Second Half of the 19th Century, *Trudy Sankt-Petersburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2015, pp. 50–55 (in Russ.).

The article was submitted 25.03.2024; approved after reviewing 24.12.2024; accepted for publication 11.03.2025.

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

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов.

Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате DOC/DOCX.

Весь текст набирается кеглем 12 pt, с полуторным 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, почтовый адрес организации, ученая степень, ученое звание, ORCID, SPIN, адрес электронной почты – размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

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

Название статьи.

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

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

Сведения о финансировании.

Основной текст статьи желательно разбить на подразделы (с подзаголовками).

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

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как автоматические сноски в конце страницы.

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.).

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

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова, сведения о финансировании (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Рекомендации по подготовке раздела References (список источников в переводе на английский язык) опубликованы на сайте журнала.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются подписанием «**Авторской оферты**» на условиях «Приглашения делать оферты».

Полная версия требований опубликована на сайте: <http://observatoria.rsl.ru/>

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

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

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

Воздвиженка ул., д. 3/5, 1-й и 3-й подъезды.

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 17-03

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по интернет-каталогу «Пресса России» (<http://pressa-rf.ru>) – 12141.

◆ Подписной индекс по электронному каталогу «Почта России» (<https://podpiska.pochta.ru>) – ПС308.

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <https://dlib.eastview.com/browse/publication/32347>

◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала

ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

**Главный редактор,
директор Департамента —
Издательство «Пашков дом»**

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

**Заместитель главного редактора —
ответственный секретарь**

Шибаета Екатерина Александровна

**Заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.



Редакторы: Волхонская Е.Н.,
Михайлова Т.М., Солдаткина О.П.
Электронная версия Баранчук Ю.Н.
Индексирование Иванова О.А.
Перевод Баранчук Е.П.,
Прыткова Т.В.

Маркетинг и распространение:
Кувшинова А.О., Устинова Т.А.

Дизайн макета Морозова Е.С.

**Начальник отдела предпечатной
подготовки** Соловьева Н.В.

Верстка Соловьева Н.В.

Корректоры: Гуськова Ю.В.,
Доломанова Н.Н., Шольчева Я.Г.

Адрес редакции:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70,
доб. 19-33
observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

Журнал зарегистрирован Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.
Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная библиотека», Издательство «Пашков дом»

Подписано в печать 21.03.2025.

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Печ. л. 14. Тираж 155 экз.

Гарнитура: Doulos SIL Compact, HeliosCond, Jost, Merriweather, Newtone, Noto Sans Symbols 2, Octava, Open Sans, PT Serif, Spectral.

Отпечатано в соответствии

с предоставленными материалами в ООО «СМАРТБУК», Волгоградский просп., д. 42, корп. 5, Москва, 109316, Россия
Тел.: +7 (499) 322-3830 <https://t8print.com/>

Заказ № 214182

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 22

2/2025

OBSERVATORY
OF CULTURE



РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА