

**Fomin, Dmitry Vladimirovich**

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts  
of the Russian Academy of Arts;  
Russian State Library,  
Moscow, Russian Federation*

**Фомин Дмитрий Владимирович**

*Научно-исследовательский институт теории и истории  
изобразительных искусств Российской академии художеств;  
Российская государственная библиотека,  
г. Москва, Российская Федерация*

**QUESTIONS OF COLLECTING  
GRAPHICS IN THE CORRESPONDENCE  
OF FINE ART EXPERTS AND ARTISTS  
OF THE 1920S AND 1930S**

**ВОПРОСЫ**

**КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ**

**ГРАФИКИ В ПЕРЕПИСКЕ**

**ИСКУССТВОВЕДОВ**

**И ХУДОЖНИКОВ**

**1920–1930-Х ГОДОВ**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.02.011**

**УДК 76.03/.09:7.074**

## АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются высказывания о коллекционировании графики, содержащиеся в письмах искусствоведов и художников 1920–1930-х гг. Эти источники нечасто попадают в поле зрения ученых, многие из них до сих пор не опубликованы. Однако в них имеются исключительно интересные сведения о художественной жизни тех лет, в том числе о том, как формировались коллекции известных знатоков и исследователей графики, какими принципами руководствовались собиратели, каким материалам они отдавали предпочтение. Цель работы — выявление круга вопросов, особенно часто поднимавшихся в переписке искусствоведов и графиков, уяснение их позиций по ключевым проблемам коллекционирования. Эпистолярное наследие П.Д. Эттингера, Э.Ф. Голлербаха, А.А. Сидорова, В.В. Воинова и их корреспондентов анализируется с помощью комплекса источникововедческих, искусствоведческих, сравнительно-исторических методов. Автор приходит к следующим выводам: частные собрания графики сыграли важную роль в культуре 1920–1930-х гг.; создание этих коллекций было естественным продолжением научной работы владельцев. Искусствоведы-собиратели стремились приобретать произведения, отсутствующие в музейных фондах, им важно было привлечь внимание коллег к малым формам прикладной графики, к творчеству лучших современных мастеров гравюры.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** графика; искусствоведение; коллекционирование; эпистолярное наследие; частные собрания; музейные фонды; гравюра; рисунок; экслибрис.

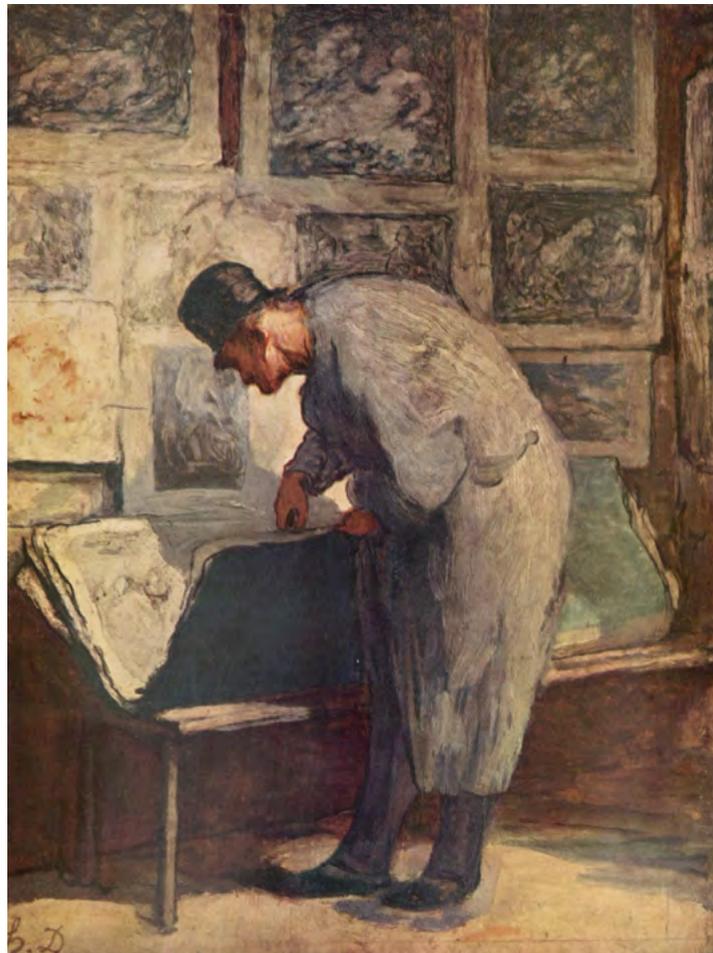
## ABSTRACT

The article examines the statements about collecting graphics contained in the letters of art historians and artists of the 1920s and 1930s. These sources rarely come to the attention of scientists, many of them have not yet been published. However, they contain extremely interesting information about the artistic life of those years, including how the collections of famous connoisseurs and researchers of graphics were formed, what principles guided the collectors, what materials they preferred. The purpose of the work is to identify the range of issues that were especially often raised in the correspondence of art historians and graphic artists, to clarify their positions on the key problems of collecting. The epistolary heritage of P. Ettinger, E. Gollerbach, A. Sidorov, V. Voinov and their correspondents is analyzed using a complex of source studies, art studies, and comparative-historical methods. The author comes to the following conclusions: private collections of graphics played an important role in the culture of the 1920s and 1930s; the creation of these collections was a natural continuation of the scientific work of the owners. Art historians-collectors sought to acquire works that were not in the museum collections, it was important for them to draw the attention of colleagues to small forms of applied graphics, to the work of the best modern masters of engraving.

**KEYWORDS:** graphics; art history; collecting; epistolary heritage; private collections; museum funds; engraving; drawing; ex-libris.

Как отмечал известный искусствовед, критик, библиофил Э.Ф. Голлербах, важная особенность исследования изобразительного искусства «заключается в тесной связи объекта изучения с субъектом: эта связь выражается в собирательстве, в коллекционерской страсти, отчасти в музееведении и библиофильстве, в неустанной регистрации созданий прошлого и вновь творимых вещей» [3, с. 174]. К числу вспомогательных, однако довольно существенных факторов развития искусствознания критик отнес «все виды и все формы искусствоведческого *коллекционерства*, понимаемого в самом широком смысле слова. <...> В связи с этим особенное значение приобретает тип *любителя-знатока*, тип искусствоведа-дилетанта, который, не будучи профессиональным ученым, но обладая острым “глазом”, собирательским опытом и прирожденным вкусом, становится как бы “аккумулятором” художественно-научных знаний, а иногда... носителем незаурядной художественной культуры» [3, с. 173–174]. Голлербах выделяет и другой, более скромный «тип бескорыстных любителей, чуждых снобизма и эстетического фанфаронства, у которых любовь к искусству выражается в посильном собирательстве доступных им художественных произведений, в изучении художественно-научных явлений, в собирании фактов искусства. Они обычно не создают глубоких исследований, не пишут блестящих трактатов, но без их маленьких “открытий”, кропотливых изысканий... поступательное движение науки об искусстве было бы невозможно» [3, с. 174].

Именно к этим категориям можно отнести большинство «героев» данной статьи: далеко не все они были дипломированными искусствоведами, имели солидную академическую подготовку, однако истовая любовь к графике и (не в последнюю очередь) собирательская увлеченность выдвинули их в первый ряд знатоков и исследователей этого искусства. Речь идет о таких московских коллекционерах, как П.Д. Эттингер, В.Я. Адарюков, И.И. Лазаревский, А.А. Сидоров, М.С. Базыкин, и их ленинградских коллегах Э.Ф. Голлербахе, В.В. Воинове, Ф.Ф. Нотгафте, чья разносторонняя и чрезвычайно активная деятельность сыграла важную роль в культуре 1920–1930-х гг. Ведь, помимо пополнения своих собраний, многие из них сотрудничали в те годы с научными институтами, музеями, издательствами, были авторитетными экспертами, инициативными членами библиофильских сообществ, часто выступали в печати с рецензиями, хроникальными заметками, библиографическими разысканиями, с трудами по истории искусства и анализом текущей художественной жизни, а некоторые пробовали собственные силы в качестве рисовальщиков и гравиров.



1. О. Домье.

**Любитель эстампов.**

1857–1860.

Холст, масло.

33 x 41.

Музей изящных искусств,

Париж. Фото: art-pics.ru

В статье анализируется материал, который довольно редко попадает в поле зрения исследователей: эпистолярное наследие (по большей части неопубликованное) ведущих отечественных знатоков и собирателей графики, работавших в 1920–1930-х гг., их переписка друг с другом и с художниками. Обращение к этому кругу источников представляется актуальным хотя бы потому, что «феномен собирательства, коллекционерства остается еще во многом загадочным. А тема “ученые-коллекционеры” — тем более белое пятно в науковедении и социальной истории науки» [1, с. 93].

Правда, эти документы носят преимущественно деловой характер. Вполне естественно, что в частной переписке корреспонденты не столько теоретизируют, сколько делятся новостями, задают друг другу многочисленные вопросы вполне конкретного, практического свойства, информируют коллег о своих новейших приобретениях, о событиях художественной, издательской, музейной жизни, изъявляют желание заполучить тот или иной артефакт, благодарят за присланные материалы. И в то же время, сколь бы узкой и локальной ни была тематика этих писем, в своей совокупности они открывают нам исключительно важный и интересный

2. **А.Я. Головин.**

**Портрет**

**Э.Ф. Голлербаха.**

1923.

Холст, темпера.

84 x 75.

Государственный Русский

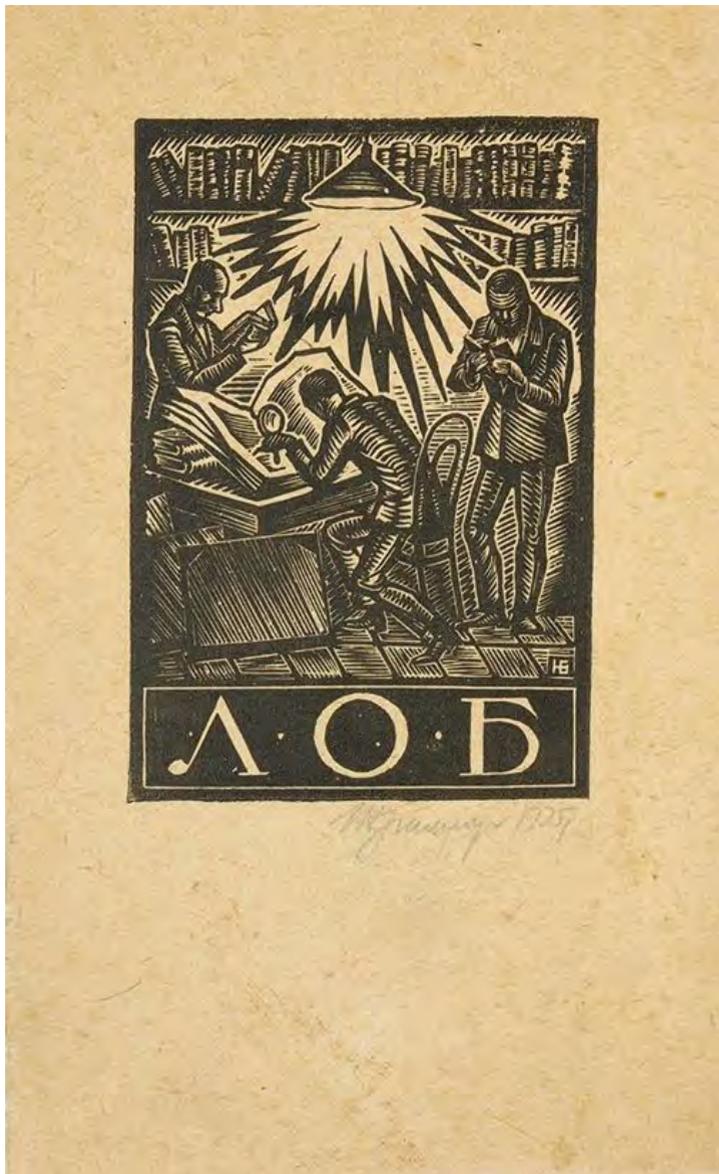
музей, Санкт-Петербург.

Фото: aldusku.livejournal.com



срез культурной жизни тех лет, содержат в себе множество ценных в историческом отношении сведений, не зафиксированных в других источниках. Помимо прочего, переписка собирателей графики позволяет судить о том, с какими трудностями им приходилось сталкиваться, каковы были их пристрастия и приоритеты, каким образом пополнялись их коллекции.

Стоит напомнить, что в силу известных социально-политических причин советские собиратели произведений искусства находились в гораздо более сложном и стесненном положении, чем их дореволюционные предшественники и зарубежные коллеги. Материальные возможности отечественных коллекционеров 1920–1930-х гг. были зачастую весьма ограничены, государство относилось к их



начинаниям с нескрываемой подозрительностью, публицисты презрительно называли их «гурманами антикварной пыли». Но и на этом фоне любители графики отличались особой скромностью; неслучайно слово «мелочи» — одно из ключевых в письмах ученых этого круга. В сферу их интересов наряду с рисунками, гравюрами, иллюстрированными изданиями входили артефакты, которые едва ли могли прельстить коллекционеров более «солидных», представлялись большинству современников чем-то недостойным серьезного внимания.

В 1935 г. Голлербах пишет Эттингеру: «Если у Вас будут какие-нибудь графические дублеты (напр., произведения московских гравюров), с признательностью приму любую мелочь в этой области» [7, с. 31] и обещает в ближайшее время прислать давно обещанные «пустячки (оттиски графических украшений)». В свою очередь, Эттингер просит своих ленинградских корреспондентов «...присылать от поры до времени кое-какие оттиски... марок и иллюстраций, ...да и вообще

кое-что из петербургской графики, вроде проспектов, пробных листов и т.п., так как теперь ведь в книжных магазинах ничего подобного не видишь» [4, с. 272]. Круг своих коллекционерских пристрастий критик очерчивает предельно широко: «Под “прикладной графикой” я понимаю всё, что немцы называют: *Gebrauchs- und Kleingraphik* (прикладная и малая графика. — Прим. Д. Ф.) и что имеет отношение к книге, а интересует меня в этой области всё, что носит на себе печать художественности» [13, л. 19–19об.].

Помимо уже названных издательских марок, проспектов и каталогов выставок, пробных оттисков книжных обложек и иллюстраций, в разряд столь любимых собирателями тех лет «мелочей и пустячков» входили экслибрисы и другие владельческие знаки, рекламные плакаты и листовки, всевозможные пригласительные билеты, памятки о заседаниях библиофильских обществ, шуточные меню дружеских застолий. Добывание подобных материалов, в силу их малотиражности, подчас было сопряжено с серьезными сложностями. В 1938 г. Воинов писал Эттингеру по поводу небольшой памятки, выпущенной к открытию выставки ленинградских офортисов: «...раздобыл один экземпляр, но он такой дефектный, что удерживаюсь от его посылки; издана эта памятка в 70 экз., — но получают завтра участники, — остальные рассылаются сильным мира сего. Завтра постараюсь раздобыть приличный экземпляр специально для Вас» [9, л. 1].

Анализируя в одном из докладов внешний облик изданий Ленинградского общества библиофилов (ЛОБ), М.С. Базыкин выявил в них целый ряд серьезных недочетов: излишне стандартизованный стиль графического и полиграфического оформления, невысокое качество печати и т.д. Тем не менее «отмеченные недостатки печатной продукции ЛОБ не охладили коллекционерского пыла московского искусствоведа... В августе 1927 г. он писал Э.Ф. Голлербаху: “Вы знаете, с каким рвением я собираю издания Вашего Общества. То, что поступает в продажу, я, конечно, имею, но у меня нет многих повесток и мелочных памяток. Буду бесконечно благодарен, если Вы мне достанете кое-какие (последние) повестки и программы”... Подобные просьбы являются своеобразным лейтмотивом переписки библиофилов двух столиц. Графические “мелочи и пустячки” собирались столь же ревностно и азартно, как и издания “полновесные” [15, с. 114], служили предметом обмена и дарения, их достоинства и недостатки подробно обсуждались. Коллекционеров интересовали не только шедевры прославленных мастеров, но и работы графиков «второго ряда», далеко не всегда отличавшиеся безупречным художественным качеством, в том числе и «пробы пера» дебютантов.

3. Н.Л. Бриммер.  
Марка Ленинградского общества библиофилов.  
1925.  
Бумага, ксилография.  
11,6 x 7,3.  
Частная коллекция, Москва.  
Фото: bidspirit.com

4. Н.А. Швердяев.

Портрет

В.Я. Адарюкова.

1930–1940-е.

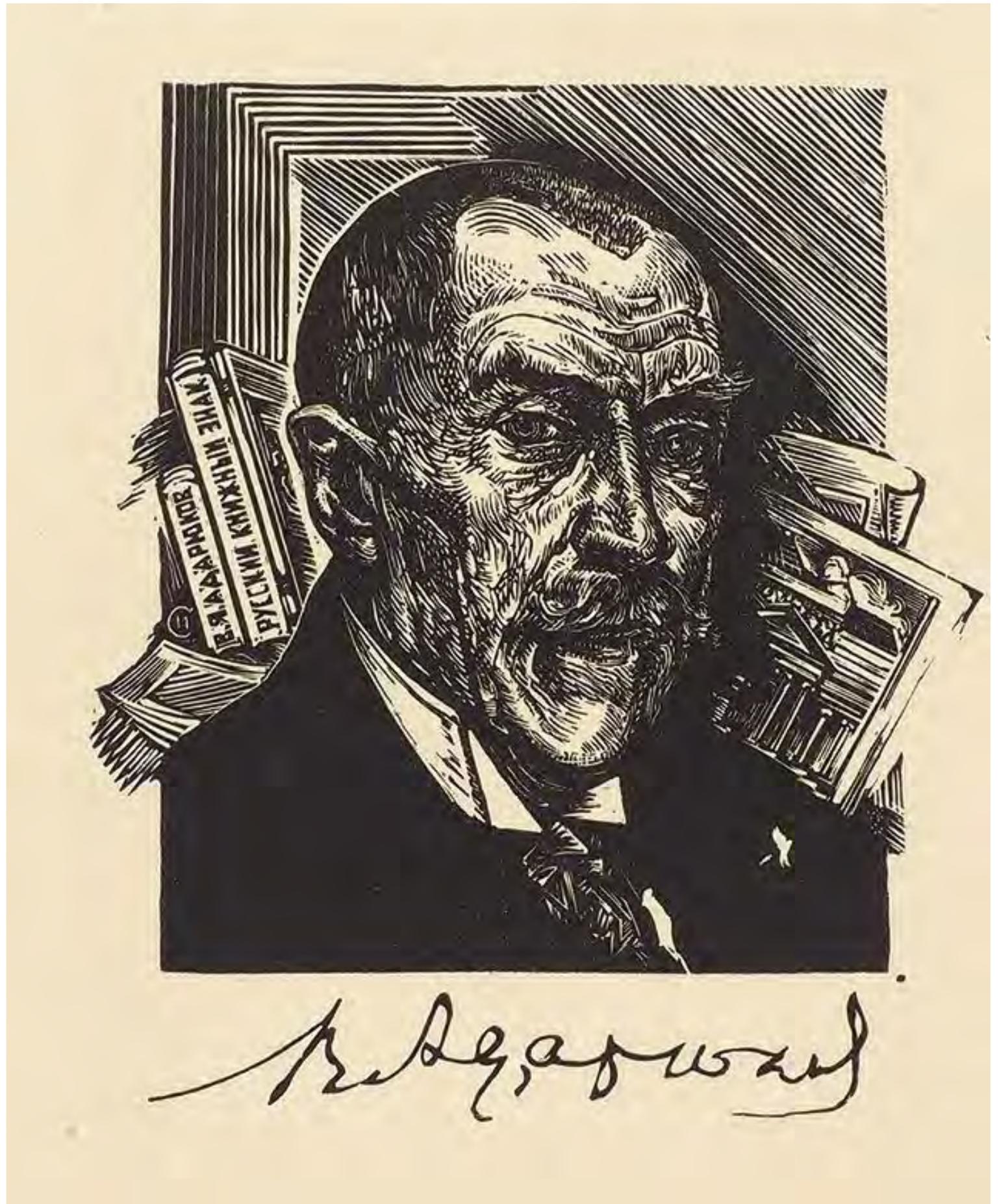
Бумага, ксилография.

19,7 x 17,2.

Частная коллекция,

Москва.

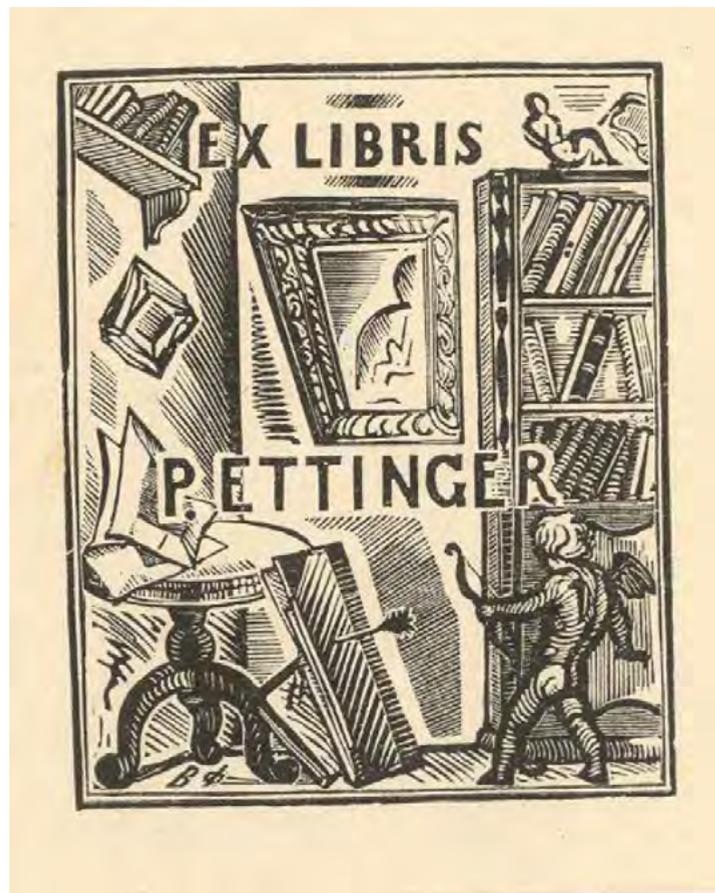
Фото: litfund.ru



Собирание экслибрисов стало в 1920-х годах почти таким же всеобщим поветрием, как «шахматная лихорадка», благо недостатка в материалах такого рода не наблюдалось. К радости коллекционеров, даже владельцы весьма скромных по объему и качеству библиотек считали своим долгом обзавестись не одним, а несколькими книжными знаками, а известные собиратели и исследователи графики шли в авангарде этого процесса. Базыкин, составлявший в 1925 г. перечень владельческих знаков членов Русского общества друзей книги (РОДК), оказался в сложном положении, поскольку в ходе работы материал стремительно разрастался, постоянно всплывали неучтенные образцы, о существовании которых могли не помнить и сами коллекционеры. Составитель признавался Голлербаху: «...скажу правду, самые большие мучения именно с Вашими ex libris'ами. Вы побили рекорд. Мне известно 13 Ваших ex libris'ов. Боюсь, что в действительности их еще больше» [11, л. 1]. А в 1932 г. Голлербах писал Эттингеру: «Приводя в порядок свое собрание экслибрисов, я убедился, что у меня есть всего 5 Ваших... (м.б., у Вас есть еще?) <...> При случае не откажите в любезности сообщить мне имена авторов этих знаков» [7, с. 29]. Известны случаи, когда коллекционеры заказывали знакомым художникам книжные знаки не только для себя лично, но и для своих родственников. Так, Д.И. Митрохин и Н.П. Дмитриевский по просьбе Адарюкова выполнили экслибрисы для его внука А.А. Бабкина.

Разумеется, собирателей графики интересовали не только собственные книжные знаки. Сообщения о существенном пополнении их коллекций порой напоминали победные репортажи, донесения с театра военных действий. Так, Базыкин извещал в августе 1926 г. своего ленинградского коллегу: «В.Я. Адарюков вернулся из 2-х месячного отпуска и понавёз массу ex libris'ов. Совершал нападения на провинциальные библиотеки» [11, л. 13]. Просьбы о присылке книжных знаков встречаются едва ли не в каждом третьем письме собирателей этого круга. Обмен полными комплектами собственных экслибрисов и дублетами из своих коллекций являлся обязательным церемониалом эпистолярного общения любителей графики, подчас играл в их взаимоотношениях более важную роль, чем очное знакомство корреспондентов.

Если коллекционер обзаводился новыми владельческими знаками и не делился ими с собратьями по цеху, это расценивалось если не как предательство, то, во всяком случае, как попытка утаить некую крайне важную информацию о себе. Например, Эттингер с явным укором писал в 1920 г. Голлербаху: «Слышал, что у Вас имеется новый ex libris, простой и эротический, но не видел их, а получить их очень хотелось бы. Взамен



5. В.А. Фаворский.  
Экслибрис

П.Д. Эттингера.

1921.

Бумага, ксилография.

6,6 x 7,3.

Государственный музей  
изобразительных искусств  
им. А.С. Пушкина, Москва.

Фото: permartmuseum.ru

первого прилагаю свой, гравированный Фаворским, которого пока имеются лишь немного ручных оттисков. За второй ничего адекватного предложить не могу, авось Вас удовлетворят несколько иностранных ex libris'ов?» [13, л. 3–3об.]. Семь лет спустя московский искусствовед снова обратился к своему ленинградскому коллеге с аналогичным запросом: «Если моя просьба не покажется Вам нескромной, то хочу у Вас просить экз[емпляры] В[аших] экслибрисов, появившихся в последнее время» [13, л. 22].

Зато своевременное, без напоминаний «любезное пополнение... скромного собрания» корреспондента графическими миниатюрами ценилось в этом кругу как величайшая добродетель, такой эпистолярный собеседник заслуживал обращения самого ласкового и учтвого, мог рассчитывать на щедрый ответный дар. Помимо бесчисленных просьб, справок, благодарностей, касающихся конкретных листов, в письмах иногда звучали и рассуждения об экслибрисе вообще, о том, каким он должен быть в идеале, о его художественном своеобразии и функциональном предназначении. И.Ф. Рерберг высказывал в 1925 г. свое мнение по этому поводу в письме к Голлербаху: «Сделать хороший книжный знак несравненно труднее просто рисунка с надписью Ex libris. Большинство же экслибрисов именно такие, они очень разнообразны и их интереснее собирать коллекционерам.

6. **В.М. Конашевич.**

**Экслибрис**

**И.И. Лазаревского.**

1926.

Бумага, цинкография.

10 x 8,3.

Частная коллекция,

Москва.

Фото: vnikitskom.ru



Безусловно, я буду делать и такие, чтобы не дойти до шрифтовых ярлыков» [12, л. 2]. К радости адресата, эти слова художник подкрепил присылкой почти полного комплекта исполненных им книжных знаков.

Просьбы о создании и присылке экслибрисов поступали и к графикам, не слишком часто и активно работавшим в этой области, не чувствовавшим к ней особой склонности; например, И.И. Лазаревский изъявил желание иметь книжный знак работы В.М. Конашевича (рис. 6), и мастер пошел ему навстречу. Подчас коллекционеры и искусствоведы упрекали рисовальщиков и граверов за недостаточное внимание к этому специфическому жанру графики. П.Д. Эттингер писал в 1920 г. Д.И. Митрохину: «Ваши новые знаки буду ждать с нетерпением; Вы их вообще так мало делали, а Ваш талант как раз в этом направлении» [4, с. 273]. Излишне говорить, что редкость того или иного знака (некоторые экслибрисы существовали лишь в нескольких оттисках, по разным причинам не получали тиражного воплощения) многократно увеличивала его ценность в глазах собирателей, распалая их аппетит. Впрочем, и многотиражную печатную продукцию, особенно в первые послереволюционные годы, иногда приходилось добывать с большим трудом, московские издания часто не доходили до Петрограда, и наоборот. «С покупкой книг здесь положительно становится

невозможно,— жаловался в 1920 г. Эттингер.— Без специального мандата буквально ничего не достанешь, а получка всякой книжки связана с большими хлопотами, ибо приходится пустить в ход все связи и знакомства» [4, с. 272].

Если любовь искусствоведов 1920–1930-х гг. к экслибрисам разделялась многими энтузиастами, то их пристрастие к афишам и плакатам, памяткам, пригласительным билетам и прочим «мелочам», их внимательное отношение к творчеству художников «второстепенных» далеко не всегда встречали понимание даже у коллег, воспринимались как забавное чудачество, как издержки собирательского и исследовательского педантизма. Да и сами знатоки графики не отрицали своей принадлежности к категории «чудаков и оригиналов», чувствовали себя в этой нише вполне уютно. «Говоря о розах и терниях коллекционирования... надо признаться, что от некоторой доли “сумасшедшинки” ни один собиратель не свободен,— отмечает в своих воспоминаниях А.А. Сидоров.— И, собирая рисунки и что угодно еще, мы, коллекционеры, готовы признать, что страсть может превратиться в манию и что “бесстрастных” коллекционеров не бывает» [14, с. 11].

Пристальный интерес к тем явлениям графической культуры, которые казались большинству современников маргинальными, безусловно, роднит искусствоведов с гротескными героями создававшихся в те же годы романов К.К. Вагинова. Его персонажи с упоением коллекционировали, пересматривали, классифицировали конфетные и папиросные коробки, табачные этикетки, фантики, меню, фотоснимки неизвестных им людей, вырезки из старых журналов и путеводителей. Они основали «Общество собирания мелочей изменяющегося быта» и намеревались открыть «оригинальный музей мелочишек». Некоторые из них подводили под свое увлечение солидную, наукообразную теоретическую базу, задавались целью «...спасти от забвения интересную сторону нашей жизни; ведь все эти конфетные бумажки пропадают бесследно; между тем в них проявляется и народная эстетика, и вообще эта область человеческого духа не менее богата, чем всякая другая: здесь и политика, и история, и иконография» [2, с. 305].

Как пишет поэт и литературовед А.Г. Герасимова, неуёмная страсть к собирательству возникает у этих персонажей «из стремления противостоять всеобщей энтропии, приватным образом приостановить или не заметить глобальное наступление хаоса — трогательная попытка человека создать свой маленький разумный мир, где всё в порядке, всё понятно, послушно и разложено по полочкам» [2, с. 10]. Вероятно, эти слова можно отнести не только к литературным героям, но и к их

реальным прототипам (правда, далеко не все они целенаправленно приобретали образцы «промышленной графики»). Вышеприведенное суждение перекликается с высказываниями современных ученых, исследующих природу, психологию, философию коллекционирования. По их мнению, сверхзадача любого серьезного собирателя (не всегда четко осознаваемая им самим) заключается в том, чтобы систематизировать и каталогизировать множество разнородных вещей, обнаружить в их скоплении некую закономерность, а значит — опять же совладать с хаосом, выстроить стройную модель изучаемого предмета, «через свою коллекцию описать фрагмент мироздания, если не само мироздание» [1, с. 102].

При такой глобальной постановке вопроса собирательство становится не просто подспорьем для научной работы, а ее неотъемлемой частью, одним из важнейших ее направлений. «Другими словами, исследователь, а в нашем случае это систематик/коллекционер, сам конструирует объект анализа <...> (коллекцию), то есть фактически... выступает в роли демиурга, творца своего собственного универсума, — отмечает А.Г. Ваганов. — После этого уже не кажутся преувеличением слова Бодрийяра о том, что в некотором символическом смысле коллекционерство сильнее самой смерти» [1, с. 101]. Определенный интерес с точки зрения нашей темы представляет и метафорическое определение социолога А.Н. Малинкина: «Коллекционирование — это эмпирическое исследование, оторопевшее под очарованием собранного материала, а коллекционер — зачарованный странник околонучного познания» [1, с. 93].

Подобные выводы вполне применимы к собирателям произведений искусства, по крайней мере, к той их категории, к которой относятся герои нашей статьи. «Желание создать максимально полную картину художественных явлений, идя от конкретного произведения, а не от умозрительной концепции развития искусства, было основной пружиной собирательской деятельности такого рода» [5, с. 8–9], — считает искусствовед А.Ю. Чудецкая. Еще более интересна ее трактовка эттингеровского собрания гравюр и рисунков, книг и репродукций: «...не обнаруживая явно намерения владельца, эта коллекция, при более пристальном рассмотрении... позволяет выявить весьма интересную, грандиозную по замыслу и в то же время совершенно утопическую собирательскую программу: служить иллюстративным материалом к гипотетическому глобальному каталогу графического искусства, современного собирателю» [5, с. 12].

Ученые-коллекционеры не ограничивались добросовестной регистрацией и осмыслением событий текущей художественной жизни, но самым ощутимым образом влияли на нее с помощью

своих собраний. Коллекционирование артефактов плавно переходило в их изучение, и дело не в только в том, что желание выяснить всю подноготную того или иного приобретения, убедиться в его подлинности вдохновляло владельцев на кропотливые изыскания в фондах архивов, музеев и библиотек. «Такого рода сближение между наукой и коллекционированием, по-видимому, процесс взаимозависимый: не только коллекционерство в высшей стадии своего развития переплавляется в научное занятие, но и занятие наукой имеет все признаки, присущие... коллекционированию» [1, с. 95].

Помимо этических, эстетических, психологических резонансов, деятельность собирателей-культуртрегеров стимулировалась и иными факторами, напрямую связанными с конкретными обстоятельствами места и времени. Весьма своеобразно строились, скажем, взаимоотношения коллекционеров с музеями. «Частному собирателю не приходится гнаться за музеем и нет надобности ему подражать. Для любителя единственным критерием может и должен быть его субъективный вкус, личное пристрастие, влечение к вещи» [3, с. 264], — утверждал Голлербах. В действительности дело обстояло сложнее: «частникам» приходилось порой выступать в роли конкурентов музейных институций, иногда — благородно уступать им право обладания особо ценными произведениями. Многие из них стремились по возможности перенимать музейные методы хранения, атрибуции, презентации артефактов, а со временем планировали уступить свои богатства хранителям более долговечным и надежным. Об этом говорится, в частности, в мемуарах А.А. Сидорова: «...начав собирать рисунки на свой страх и храня их как зеницу ока, я дал себе слово, что вся коллекция моя будет после моего окончательного ухода с жизненной сцены передана в государственные музеи, что я только временный хозяин, первый изучатель, пожизненный хранитель, претендующий разве только на право первой публикации собранного материала» [14, с. 20].

Возможно, проча своим коллекциям подобную судьбу, их владельцы как бы заблаговременно восполняли лакуны музейного комплектования, приобретали именно те категории графических произведений, которые по разным причинам не попадали в фонды государственных собраний. «Насколько знаю, из здешних музеев ни один не покупает графики, т.е. ... *Buchkunst* (искусство книги. — Прим. Д. Ф.), и подобной коллекции нигде нет» [4, с. 273], — писал в 1920 г. Эттингер Митрохину. Неповоротливые музейные институции (за немногими исключениями) гораздо позже, чем инициативные частные коллекционеры, пришли к осознанию исторической важности и эстетической ценности, скажем, рекламных плакатов

7. **М.А. Добров.**

**А.А. Сидоров  
за работой.**

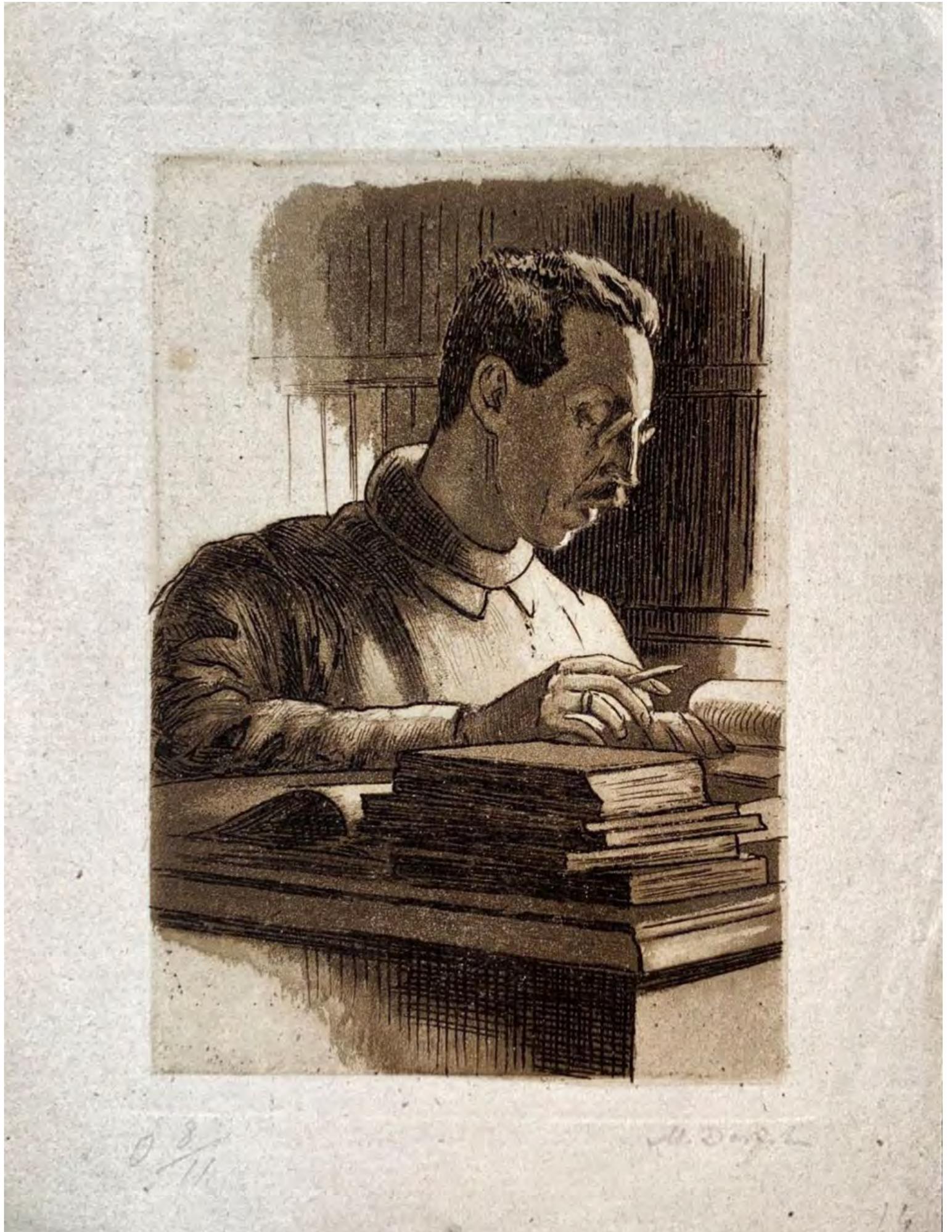
1922.

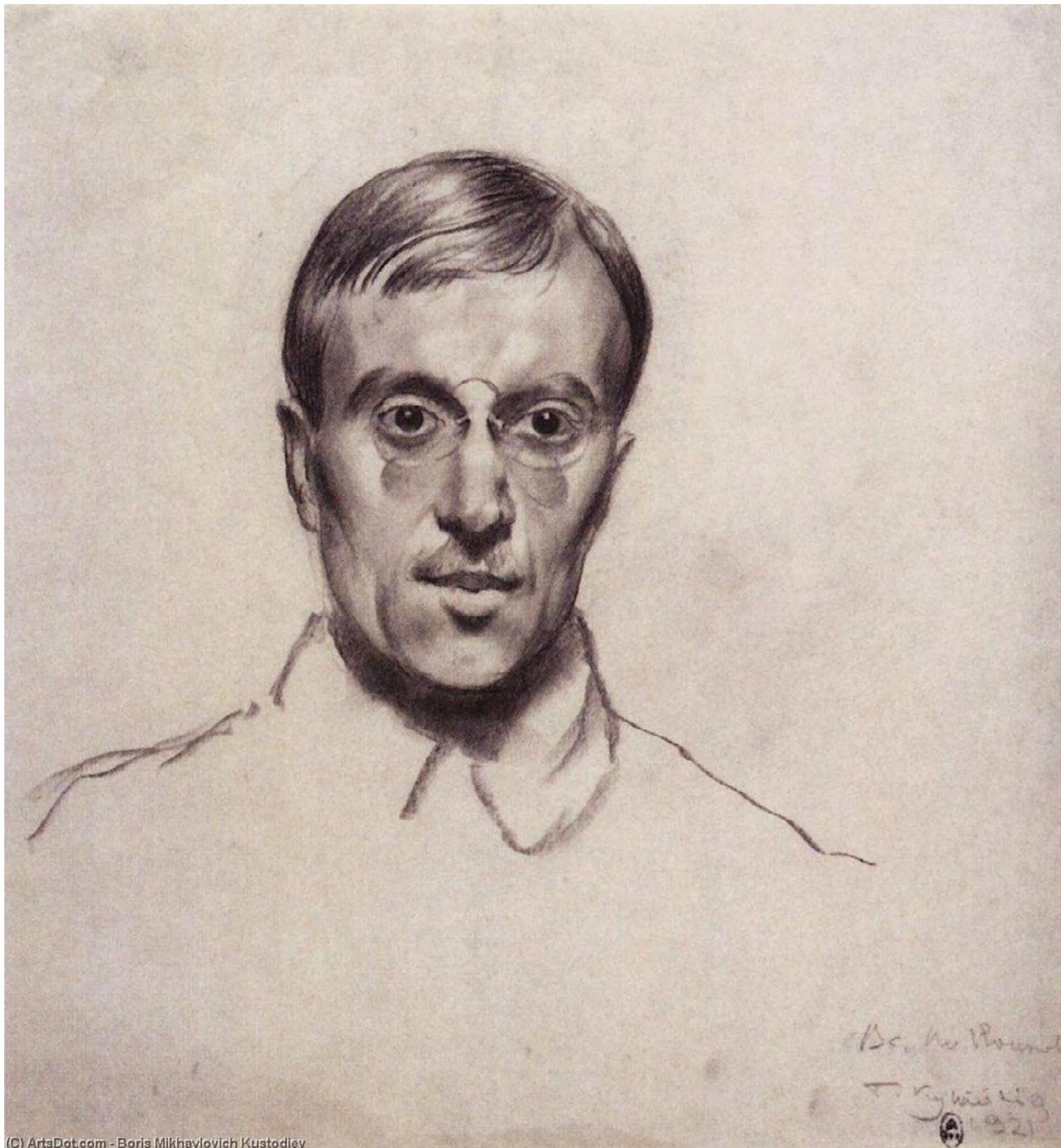
Бумага, офорт  
(акватинта, травленный  
штрих).

11,8 x 15,7.

Музей книги Российской  
государственной  
библиотеки, Москва.

Фото: bidspirit.com





8. **Б.М. Кустодиев.**

**Портрет В.В. Воинова.**

1921.

Бумага, карандаш.

17 x 20.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Фото: artsdot.com

или всё тех же графических «мелочей и безделушек», о которых говорилось выше. Между тем, как отмечал прозорливый критик, «в мелочах гравюры эволюция стилей, новые технические приёмы и течения моды раньше и ярче обнаруживаются, чем в более крупных и значительных произведениях графических искусств» [16, с. 53].

В 1935 г. ленинградский художник Н.А. Тырса в письме к Эттингеру подверг серьёзной критике

закупочную политику ведущих учреждений культуры. По мнению мастера, значительную часть тех огромных сумм, которые расходуются государством на заказные, конъюнктурные произведения актуальной тематики, следовало бы передать музеям, чтобы они «могли приобретать по серьёзной цене то, что их действительно интересует. В действительности музеи получают мало... и в результате приобретение готовых вещей превращается

в распределение по уравнительному принципу благотворительных сумм между многими художниками, которых “нельзя обидеть” или “нужно поддержать”. В конце концов музейное место перестает быть почетным местом, и туда могут попадать вещи недолжного качества» [10, л. 2–2об.].

В этом смысле частные собрания имели огромное преимущество перед государственными: их формирование осуществлялось исключительно сообразно вкусу владельца, не зависело от идеологических кампаний и вердиктов критики. Подчас богатые, репрезентативные музейные фонды проигрывали гораздо более скромным личным коллекциям в том отношении, что комплектовались по воле случая или по формальным признакам, в зависимости от причуд государственного финансирования и планового хозяйства, а главное — выглядели безлично, поскольку не несли на себе отпечаток индивидуальности составителя. «Как бы ни были ценны коллекции, составленные “без божества, без вдохновенья”, они только *имущество*, — с некоторой запальчивостью провозглашал Голлербах. — В связи с этим следовало бы различать не только хорошие и плохие коллекции, но и отличать *культурные* коллекции от *некультурных*: в первых могут быть и недостатки, и ошибки, но в них отражается *душа* владельца, — вторые же *бездушны*, какие бы ценности в них ни заключались» [3, с. 276].

Не только «малые», экспериментальные, но и вполне традиционные виды и жанры графики, особенно современной, зачастую не были представлены в музейных собраниях с должной полнотой. Вообще станковая графика как искусство камерное, в каком-то смысле интимное, не могло рассчитывать на благосклонное внимание широкой аудитории, имело крайне ограниченный «рынок сбыта», далеко не всегда получало достойную, адекватную оценку критики. «Что Вы теперь занимаетесь литографией, для меня новость, — писал в 1928 г. Эттингер Митрохину. — Конечно, очень немногим это нужно и интересно, но всё же кое-кому, и этим маленьким кругом теперь приходится довольствоваться» [4, с. 301]. Примерно о том же рассуждает Воинов в письме к Эттингеру 1937 г.: «Рад, если Вам мои офорты принесли хоть небольшую радость, — это, в сущности, и есть та единственная “выгода” или, если хотите, *награда* от моего увлечения офортом, — которую я могу, пока что, получить... Вы совершенно правы, говоря... “грустно, что у нас на всё это нет совершенно потребителя”. <...> Я не унываю; если сейчас “нет потребителя”, то он, несомненно, будет — безразлично, при нас или после... Если я работаю, то, во-первых, потому, что во мне живет неистребимая потребность *работать*, а во-вторых, — потому, что я “в глубине души” верю, что это кому-то нужно,

кого-то трогает (или сейчас или в будущем!)...» [8, л. 1–1об.]. Офорты, литографии, монотипии современных мастеров довольно редко выставлялись и репродуцировались, поэтому частные собрания знатоков графики оставались, в сущности, единственным местом, где граверы и рисовальщики могли познакомиться с творчеством своих зарубежных и иногородних коллег, увидеть их новые работы. Об этом говорится в письме Воинова 1938 г. тому же корреспонденту: «Большое Вам спасибо за показ моих офортов московским ценителям и художникам — приятно, что они “входят в жизнь”, ведь для того мы, художники, и работаем. Ведь не в “безвоздушном пространстве” живем мы!» [9, л. 1 об.].

Как уже отмечалось, многие коллекционеры графики были ограничены в средствах. Например, Ф.Ф. Нотгафт жаловался в 1926 г. своему московскому корреспонденту, что из-за финансовых обстоятельств вынужден был прекратить «охоту на хорошие обложки», и его коллекционерская деятельность находится «в стадии полного замирания». Приведу также любопытную цитату из письма Голлербаха к Лазаревскому 1940 г.: «Расходы мои на покупку картин и рисунков чрезвычайно скромны (10, редко 20% месячного заработка). Обмены я совершаю очень редко, т.к. привязываюсь к вещам прочно, — но иногда случается, что взамен наскучившей и малоинтересной картинки получаю... довольно приятный опус... мастера, еще не представленного в моем собрании.

Слова мои о скудости бюджета остаются в полной силе, ибо не забудьте, что у меня имеется семья. <...> Согласитесь, что по части коллекционирования не развернешься, о шедеврах нечего и думать. Впрочем, я не жалею: никогда не гнался за громкими “именами”, а руководился, прежде всего, личным вкусом.

Конечно, было бы отрадно тратить на произведения искусства хотя бы, скажем, 2–3 т[ысячи] р[ублей] в месяц, но боюсь, что тогда вопрос собирательства уперся бы в проблему помещения. Я и так завален книгами и картинами, тесно ужасно. Надеяться на расширение жилплощади не приходится, значит, нужно некое самообуздывание» [17, с. 401]. Теснота, захламленность коллекционерских жилищ, удивительная плотность развески картин и гравюр, громоздящиеся по всей квартире стопки книг и штабеля папок, уникальное умение хозяев легко ориентироваться в невероятном хаосе — всё это многократно описано и в эпистолярном, и в мемуарном жанре, воспето в шуточных стихах, устных преданиях и анекдотах, отчасти (возможно, в сильно идеализированном виде) отражено и в портретах собирателей — например, в кустодиевском портрете Нотгафта, в известной ксилографии М.И. Полякова, запечатлевшей «пещеру Эттингера» (рис. 9, 10).



9. **Б.М. Кустодиев.**  
**Портрет Ф.Ф. Нотгафта**  
**(Коллекционер).**

1918.

Картон, акварель, цветные  
карандаши, графитный  
карандаш.

50 x 65.

Государственный Русский  
музей, Санкт-Петербург.

Фото: liveinternet.ru

Однако, несмотря на тесноту, скудость бюджета, искусствоведы все же находили способы эффективного пополнения своих коллекций. Конечно, одним из источников их комплектования были антикварные и букинистические магазины, но, судя по письмам, отыскать там стоящую вещь бывало непросто. Как свидетельствует Сидоров, в годы нэпа этот рынок давал «шансы собирательских благородных приключений», «расширился, стал на время фантастическим — и быстро сошел на нет» [14, с. 19]. Голлербах сетовал в 1935 г.: «Наши антикварные магазины завалены на 90% отвратительным хламом, — остатками разоренных буржуазных “салонов”, сиречь хранилищ мещанского безвкусыя» [7, с. 31].

Другим важным способом обновления частных собраний был обмен (конечно, прежде всего обменивались экземпляры дублетные или наскучившие владельцу). Сидоров с гордостью вспоминал, что почти за 40 лет не продал ни одного рисунка из своей коллекции: «Принципиально возможным я считал для себя только обмены

с сотоварищами-коллекционерами или передаче какой-либо группы листов государственному музею» [14, с. 20]. В 1925 г. Эттингер писал своему ленинградскому коллеге: «...увы, для интенсивного обмена у меня не хватит пороха, да и времени. Теперь у меня очень мало накапливается по части московской графики. Как-нибудь разберу свои папки, посмотрю, что там имеется и пошлю Вам толику всякой всячины. Я представляю себе, что у Вас много материала, так вот Вы мне в обмен пришлете, что Вам покажется интересным. Имейте лишь немного терпения» [13, л. 19об.—20]. Неопределенность, расплывчатость таких обещаний и просьб порой сильно раздражала корреспондентов. В 1939 г. Голлербах жаловался Лазаревскому: «Сегодня — странная и неожиданная открытка от А.А. Сидорова: он приобрел *какой-то* рисунок Серова с *какой-то* надписью на нем Коровина, — так не угодно ли мне обменять его на *что-нибудь!* Я любезно ответил, что мне это неужгодно. Надеюсь, это не огорчит нашего общего друга...» [17, с. 382].

10. М.И. Поляков.

Экслибрис

П.Д. Эттингера

(«Вот пещера  
Эттингера...»).

1936. Бумага,

ксилография.

2,1 x 2,5.

Государственный музей  
изобразительных искусств

им. А.С. Пушкина

[18, с. 15]



Любопытны также ироничные замечания Голлербаха о психологической стороне подобных гешефтов: «О невинные, но беспокойные трагикомедии обмена, где бывает и активный обман, и пассивный полуобман, и чаще всего — самообман! О эти полурыцарские, полушулерские турниры менял!..»

Вся “соль” мены в том, что равновесие обмена не поддается объективному учету!» [3, с. 271]. Ведь для истинного любителя и собирателя искусства, считает ученый, субъективное впечатление от понравившегося произведения, таинственное влечение к нему значат гораздо больше, чем его рыночная стоимость.

Коллекции исследователей графики постоянно пополнялись и за счет даров художников. Не секрет, что очень часто дарение гравюр и рисунков было выражением искренней признательности за благожелательные отзывы о творчестве авторов в прессе, за ценные советы и консультации, за помощь в выставочных и издательских делах и прочие дружеские «услуги». «Слов благодарности за Вашу великолепную статью в каталоге моей казанской выставки у меня не хватит! Постараюсь доказать Вам свою искреннюю признательность постоянным пополнением Вашей коллекции графики всеми новинками моей работы в этой области» [12, л. 43], — клятвенно заверял Рерберг Голлербаха в 1927 г.



Особенно преуспел в этом отношении «друг всех художников» Эттингер, в каком-то смысле обложивший данью современных графиков. В 1930–1940-х гг. его собрание росло и множилось преимущественно благодаря дарам, причем печатная продукция многих издательств, новейшие произведения прославленных мастеров и начинающих граверов доставлялась на квартиру коллекционера почти с такой же исчерпывающей полнотой, как обязательные экземпляры в Книжную палату. Ученик В.А. Фаворского В.В. Домогацкий, близко знавший Павла Давыдовича в течение многих лет, вспоминает: «...почему-то почти все сталкивавшиеся с ним художники чувствовали себя чем-то и в чём-то ему обязанными» [18, с. 280]. Если кто-то из графиков подолгу не баловал собирателя своими подношениями, не дарил и не показывал ему своих последних работ, то получал по почте открытку с вежливым напоминанием: критик настаивал, что он должен быть в курсе того, что делает художник.

В другом человеке подобная манера поведения могла бы показаться бестактной. Просьбы Эттингера графики исполняли с радостью, почитая за честь пополнять его легендарное собрание, и отнюдь не только потому, что рассчитывали получить взамен очередной хвалебный отзыв, мудрый совет или протекцию. Авторитетный искусствовед воспринимался ими как персонаж из другой эпохи, один из немногих хранителей подлинной культуры в период расцвета всевозможных суррогатов или, по выражению В.Н. Лазарева, «живой символ тех лучших традиций художественной критики, которые мы должны развивать и культивировать» [18, с. 267]. В нем было нечто, покорявшее и располагавшее к доверительному общению мастеров самых разных, часто — диаметрально

противоположных эстетических ориентаций. «Внимание П[авла] Д[авыдовича] греет еще и потому, что он интересуется художником и как человеком, в цельности с его искусством, — отмечала Н.Я. Симонович-Ефимова, — <...> и наше бурное время, быть может, мало заслужило привычное уже нам постоянное присутствие такой успокоительной и классически уютной фигуры ученого» [18, с. 268]. Доверяя уму и вкусу своего «друга и советчика», зная объективность и точность его суждений об искусстве, графики охотно прощали ему безобидные чудачества, мирились с его ненасытным коллекционерским аппетитом.

Часто художники сопровождали свои подарки искусствоведам содержательными посланиями, в которых подробно излагали свои эстетические взгляды, давали ценные комментарии к собственным произведениям, делились впечатлениями и творческими планами. Огромный интерес представляют, к примеру, письма А.Н. Бенуа и Б.М. Кустодиева Нотгафту, Н.П. Дмитриевского Адарюкову, А.И. Кравченко Воинову, И.Ф. Рерберга Голлербаху, Л.О. Пастернака, Д.И. Митрохина, В.Н. Масютина, Н.Н. Купреянова Эттингеру. Однако эта тема заслуживает отдельного исследования.

Важно подчеркнуть, что все без исключения герои нашей статьи стремились в той или иной форме популяризировать материалы своих коллекций: накопленные сокровища не лежали в квартирах владельцев мертвым грузом, а активно использовались ими в научной и педагогической работе, охотно демонстрировались художникам и искусствоведам, появлялись на выставках. Вот что говорил по этому поводу Голлербах: «Настоящий собиратель не прячет своих вещей, не секретничает: им владеет неудержимая потребность делиться с другими... своими радостями, огорчениями, открытиями, наблюдениями, удачами и неудачами» [3, с. 270]. Сидоров писал в конце жизни: «Книги и рисунки заполнили мою деятельность как собирателя, и оправданием ее было, что собираю их я не для себя. Сколько на их материале прочитано лекций, написано статей, проведено семинаров! Сколько воспроизведено из тех многих листов, что заполнили два специальных шкафа моей рабочей комнаты! И сколько еще осталось...» [14, с. 10].

Таким образом, деятельность ведущих знатоков и коллекционеров графики сыграла далеко не самую заметную, но исключительно важную роль в отечественной культуре 1920–1930-х гг. Им удалось сберечь в своих коллекциях уникальные образцы художественной культуры своего времени, ценность которых была осознана большинством ученых лишь значительно позже. В сложнейших социально-политических условиях они достойно продолжили благородную традицию

11. **И.Ф. Рерберг.**

**Экслибрис А.С. Шахова.**

1926.

Бумага, ксилография.

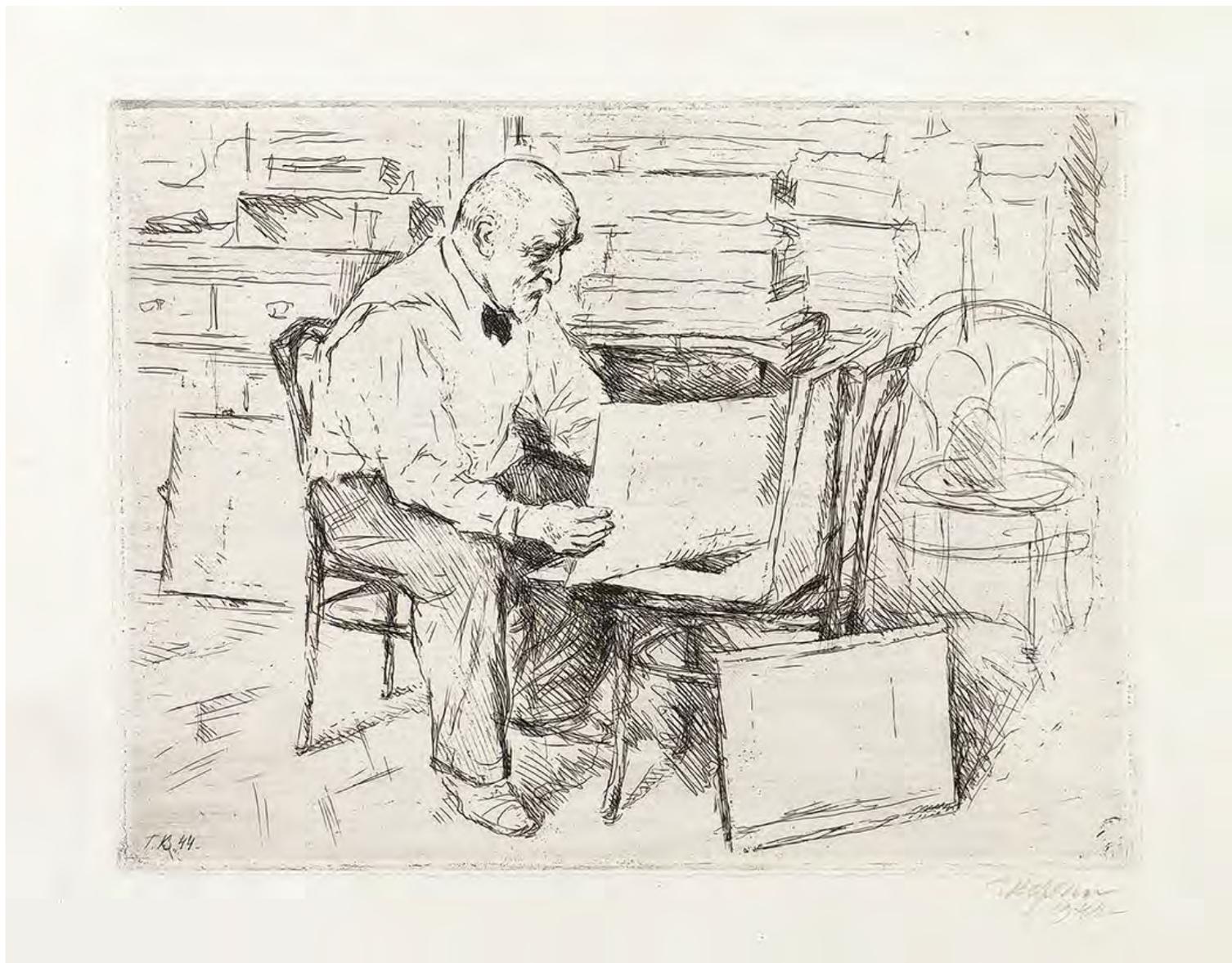
7,5 x 8,6.

Пермская

художественная галерея.

Фото: permartmuseum.ru

12. Г.С. Верейский.  
**Портрет П.Д. Эттингера.**  
 1944.  
 Бумага, офорт.  
 27,5 x 35.  
 Фото: vnikitskom.ru



«настоящего... собирательства, одушевляемого не снобизмом, не спекуляцией, не меценатством, не утилитарностью, — собирательства во имя искусства, во имя любви к прекрасному» [3, с. 270]. Даже их пристрастие к произведениям «малых форм» в исторической перспективе представляется совсем не чудачеством (как это казалось многим современникам), а своевременным напоминанием о том, что «за каждой памяткой-однодневкой, за каждым листком скрывается подлинное художественное творчество рисовальщика, гравера, мастера типографского искусства» [6, с. 4]. О том, что ничего мелкого и незначительного в настоящем искусстве быть в принципе не может.

Безусловно, эпистолярное наследие ученых, художников, коллекционеров 1920–1930-х гг. нуждается в публикации и дальнейшем исследовании, данный круг источников незаменим для изысканий нынешних искусствоведов, культурологов, историков. Вероятно, эти документы помогут исследователям не только глубже понять,

детальнее реконструировать историю отечественной графики, но и приблизиться к адекватному пониманию феномена коллекционирования. Ведь взаимовлияние человека и окружающих его произведений искусства, привязанность владельца к своим вещам, в каком-то смысле даже зависимость от них — «явление глубоко мистического смысла, до сих пор ни в малейшей мере не разгаданное» [3, с. 274].

## Литература

1. Ваганов А.Г. Коллекционирование как форма проявления исследовательского инстинкта ученого // Социология науки и технологий. 2015. Том 6. № 3. С. 91–105.
2. Вагинов К.К. Козлиная песнь: романы, стихотворения и поэмы / Предисл. А. Герасимовой. Москва: Эксмо, 2008. 602 с.
3. Голлербах Э.Ф. Встречи и впечатления / Сост., подготовка текста и коммент. Е. Голлербаха. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС, 1998. 568 с.
4. Книга о Митрохине: Статьи. Письма. Воспоминания: Сб. / Сост. Л.В. Чага. Ленинград: Художник РСФСР, 1986. 508 с.
5. Музей Павла Эттингера. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина: [кат. выст.] / Под общ. ред. К. Богемской. [Москва]: Художник и книга, 2004. 80 с.
6. Наша библиография: 33 памятки Русского общества друзей книги. МСМХХ– МСМХХV / [Сост. Д.С. Айзенштадт, П.Д. Эттингер]. Москва: [РОДК], 1925. 31, [3] с.
7. «Осталась нежность к искусству... и страсть к собирательству»: из писем Э.Ф. Голлербаха П.Д. Эттингеру / Публикация, предисл., коммент. Д.В. Фомина // Про книги. 2015. № 2. С. 24–38.
8. Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Ф. 29, оп. 3, д. 812.
9. Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Ф. 29, оп. 3, д. 816.
10. Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Ф. 29, оп. 3, д. 4414.
11. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 207, д. 12.
12. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 207, д. 71.
13. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 207, д. 100.
14. Сидоров А.А. Записки собирателя: книга о рисунках старых и новых. Ленинград: Художник РСФСР, 1969. 240 с.
15. Фомин Д.В. Издания отечественных библиофильских обществ 1920-х годов // Библиография. 2020. № 1(426). С. 105–117.
16. Эттингер П. О мелочах гравюры // Гравюра и книга. 1924. № 2-3. С. 45–54.
17. Э.Ф. Голлербах и И.И. Лазаревский (Из переписки 1930-х годов) / Публикация О.С. Острой и Л.И. Юниверга // Минувшее: Ист. альманах. Вып. 16. Москва; Санкт-Петербург: Atheneum; Феникс, 1994. С. 357–404.
18. Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / Сост. А.А. Демская, Н.Ю. Семенова. Москва: Советский художник, 1989. 368 с.

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** *Фомин Дмитрий Владимирович — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; ведущий научный сотрудник, Российская государственная библиотека, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: dfomin13@yandex.ru*

**ABOUT AUTHOR:** *Fomin, Dmitry Vladimirovich — Cand. Sc. (History), Leading research scientist, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Leading research scientist, Russian State Library, Moscow, Russian Federation. E-mail: dfomin13@yandex.ru*

## References

1. Vaganov A.G. Kollekcionirovanie kak forma proyavleniya issledovatel'skogo instinkta uchenogo [Collecting as a form of manifestation of the research instinct of a scientist]. *Sociologiya nauki i tekhnologii – Sociology of science and technology*, 2015, vol. 6, No. 3, pp. 91–105. (In Russian).
2. Vaginov K.K. *Kozlinaya pesn': romany, stihotvoreniya i poemy* [Song of goat: novels and poems]. Moscow, Eksmo Publ., 2008, 602 p. (In Russian).
3. Gollerbah E.F. *Vstrechi i vpechatleniya* [Meetings and impressions]. Sankt-Peterburg, INAPRESS Publ., 1998, 568 p. (In Russian).
4. Chaga L.V. (comp.) *Kniga o Mitrokhine: Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya* [The book about Mitrokhin: Articles. Letters. Memoirs]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ., 1986, 508 p. (In Russian).
5. Bogemskaya K. (ed.). *Muzej Pavla Ettingera. Iz sobraniya GMII im. A.S. Pushkina* [Paul Ettinger Museum. From the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts]. Moscow, Hudozhnik i kniga Publ., 2004, 80 p. (In Russian).
6. Aisenstadt D.S., Ettinger P.D. (eds.). *Nasha bibliografiya: 33 pamyatki Russkogo obshchestva druzhej knigi. MSMXX–MSMXXV* [Our bibliography: 33 memos of the Russian Society of Friends of the Book. MSMXX–MSMXXV]. Moscow, RODK Publ., 1925, 31, [3] p. (In Russian).
7. «Ostalas' nezhnost' k iskusstvu... i strast' k sobiratel'stvu»: iz pisem E.F. Gollerbaha P.D. Ettingeru [There remained a tenderness for art... and a passion for collecting»: from the letters of E.F. Gollerbach to P.D. Ettinger]. *Pro knigi – About books*, 2015, No. 2, pp. 24–38. (In Russian).
8. *Otdel rukopisej Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina* [The manuscripts Department of the State Museum of fine arts]. Coll. 29, aids 3, fol. 812. (In Russian).
9. *Otdel rukopisej Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina* [The manuscripts Department of the State Museum of fine arts]. Coll. 29, aids 3, fol. 816. (In Russian).
10. *Otdel rukopisej Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina* [The manuscripts Department of the State Museum of fine arts]. Coll. 29, aids 3, fol. 4414. (In Russian).
11. *Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki* [Department of manuscripts of the Russian National Library]. Coll. 207, fol. 12. (In Russian).
12. *Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki* [Department of manuscripts of the Russian National Library]. Coll. 207, fol. 71. (In Russian).
13. *Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki* [Department of manuscripts of the Russian National Library]. Coll. 207, fol. 100. (In Russian).
14. Sidorov A.A. *Zapiski sobiratelja: kniga o risunkah staryh i novyh* [Notes of the collector: a book about drawings old and new]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ., 1969, 240 p. (In Russian).
15. Fomin D.V. Izdaniya otechestvennyh bibliofil'skih obshchestv 1920-h godov [Publications of domestic bibliophile societies of the 1920s]. *Bibliografiya – Bibliography*, 2020, № 1(426), pp. 105–117. (In Russian).
16. Ettinger P. O melochah gravjury [About the little things of engraving]. *Gravjura i kniga – Engraving and book*, 1924, No. 2–3, pp. 45–54. (In Russian).
17. E.F. Gollerbah i I.I. Lazarevskij (Iz perepiski 1930-h godov) [E.F. Gollerbach and I.I. Lazarevsky (From the correspondence of the 1930s)]. *Minushee – Past*, vol. 16, 1994, pp. 357–404. (In Russian).
18. Ettinger P.D. *Stat'i. Iz perepiski. Vospominaniya sovremennikov* [Articles. From the correspondence. Memoirs of contemporaries]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1989, 368 p. (In Russian).

## Для цитирования | For citation:

Фомин Д.В. Вопросы коллекционирования графики в переписке искусствоведов и художников 1920–1930-х годов // *Искусство Евразии [Электронный журнал]*. 2021. № 2 (21). С. 132–149. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/683>

Fomin D.V. Questions of collecting graphics in the correspondence of fine art experts and artists of the 1920s and 1930s. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 2 (21), pp. 132–149. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.011>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/683> (In Russian).