



**МАРКОВ Александр Викторович**  
доктор филологических наук,  
профессор кафедры кино и современного искусства  
Российского государственного гуманитарного университета,  
Москва, Российская Федерация  
**Alexander V. MARKOV**  
Dr. Sci. (Theory of Literature. Textology),  
Prof., Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russian Federation,  
[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)  
**ORCID: 0000-0001-6874-1073**



**УДК 821.161.1:712.01(470.23-21)**  
**ГРНТИ 13.09.00**  
**ВАК 24.00.01**

**DOI: 10.36343/SB.2020.24.4.002**

**Чувство родины:  
иконологическая программа  
иллюстраций к «Городу Муз»  
Э. Голлербаха**

**The Sense of Homeland:  
The Iconological Program  
of Illustrations for *The Town of Muses*  
by Erich Gollerbakh**

Книга Э. Ф. Голлербаха «Город Муз» представляет собой цельное произведение, авторские иллюстрации которого дополняют текст и позволяют по-новому посмотреть на изложение вопросов в путеводителе. Доказывается, что книга имеет скрытые сюжеты, связанные с ощущением Царского Села как духовной родины русской поэзии. Для интерпретации иллюстраций значимы законы перспективы, отсылки к конкретным произведениям не только русского, но и античного искусства в императорских коллекциях, намеки в цитируемых или упоминаемых стихах. Часто Голлербах ведет читателя в своих подписях по ложному пути, зашифровывая наиболее экзистенциально важные для него вопросы, такие как отношения с А. А. Ахматовой. Расшифровка позволяет стереоскопически увидеть концепцию культуры Голлербаха, противопоставлявшую смену эпох и идеализированное посмертное существование искусства.

*Ключевые слова:* Голлербах, Царское село, иконология, Пушкин, Ахматова, роман с ключом, художественная тайнопись.

В современной науке всё большее значение приобретает исследование визуального и медийного элементов в повествовательных произведениях. Особенно это важно, когда мы имеем дело с памятниками книгоиздания, которые не просто были предназначены для

чтения, а моделировали восприятие русской культуры, сами выходя как достижения развития этой культуры — книжной и художественной. Такие книги могут оказываться слабыми и не достигать своей цели — достаточно указать на многочисленные подарочные из-

дания, стилистика исполнения которых, при всем ее богатстве, вступает в противоречие с аналитическим содержанием, с вниманием к деталям. Показная роскошь с трудом уживается с тщательным рассмотрением памятников культуры и ее закономерностей. А книги, которые кажутся скромными на вид, например, карманные иллюстрированные издания, зачастую проходя мимо внимания коллекционеров и исследователей, могут выражать самую суть культурных процессов как рефлексии над памятью. Выгляды как записные книжки с иллюстрациями, они и оказываются теми средоточиями культурной памяти, после чтения которых нельзя уже ограничиваться отдельными мифами и эмоциональными впечатлениями от памятников, но необходимо узнать, как эти впечатления стали возможны именно здесь, именно сейчас, как пробужденные описанными и воспроизведенными в книге памятниками чувства оказались связаны с неотменимым чувством родины.

Книга Э. Ф. Голлербаха «Город Муз» [2] представляет собой одну из самых продуманных по оформлению книг в истории русского книгоиздания: все иллюстрации, включая заставки, буквицы и концовки, делал сам автор. Задача книги — интеллектуальная история Царского Села как места особого поэтического и творческого вдохновения — должна была решаться не только неспешным, диалогическим и компетентным изложением, но и рассмотрением иллюстраций, передававших узнаваемые и не очень объекты. Конечно, проще всего было бы видеть в этой книге механику отбора читателей: кто лучше знает Царское Село, тот узнаёт большее количество изображенных вещей, в соответствии с линиями поэтического мифа [7] или создания поэтической памяти для будущих поколений поэтов [8]. Но книга Голлербаха устроена сложнее: это не просто рассказ знатока о разных достижениях искусства, но повествование о посвященных, людях Царского Села, которые обязаны своим вдохновением и неожиданными образами атмосфере места и непрерывным традициям, чувству Царского Села как духовной родины. Эта книга как памятник полиграфического искусства и мысли о культуре и стала материалом исследования в данной статье.

В конце книги Голлербах дает полный список иллюстраций<sup>1</sup>, включая даже самые простые концовки. И хотя на первый взгляд этот список полностью соответствует книжным требованиям, он кажется немного странным уже на второй взгляд. Так, иногда автор называет концовки, в том числе поэтическими цитатами, которые должен узнать читатель, а иногда пишет просто «концовка», хотя изображен не менее почтенный предмет. Кроме того, иллюстрации отличаются манерой: например, первый поезд царскосельской дороги [2, с. 101] показан почти карикатурно, тогда как в других иллюстрациях неоклассицизм становится структурным принципом, и каждое изображение архитектурного объекта получает обрамление из деревьев — с целью удержать мысль об английском парке при такой стройности архитектуры. В некоторых подписях указываются прототипы изображений, другие представляют собой собственные композиции Голлербаха-художника, где подпись, при всей незатейливости, явно стремится вступить в некоторую игру с необычным художественным решением. Вот эту сложную игру мы и будем разгадывать — как ощущение Царского Села родиной обусловило новый, романтический, подход к иллюстрированию, когда иллюстрации не столько позволяют глубже пережить отдельные эпизоды, сколько складываются в особый сюжет душевных событий. Примеры такой расшифровки уже есть в науке (например [3]), только мы больше держимся иконологического метода.

Существующая научная литература о Голлербахе как исследователе русской культуры достаточна для понимания специфики этого писателя, но недостаточна для рассмотрения его метода — каким образом он создает новый взгляд на литературу и на иллюстрации как способы запечатлеть мгновения дальнейшей осмысленной жизни. Так, наиболее подробное рассмотрение воображаемой прогулки Ахматовой в книге Голлербаха [5] соотносит эту воображаемую прогулку с поэтической топикой, но не с иллюстративными

<sup>1</sup> Иллюстрации см. в электронном воспроизведении книги Голлербаха [2] по ссылке: [https://imwerden.de/pdf/gollerbach\\_gorod\\_muz\\_1993\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/gollerbach_gorod_muz_1993_ocr.pdf).

репрезентациями. Также в статье, посвященной Царскому Селу в поэзии [1], книга Голлербаха рассматривается прежде всего как жанровый канон высказываний о Царском Селе как месте культуры в позднейшей поэзии, но при этом как именно царскосельский парк стал восприниматься обителью культуры, статья не поясняет. И иконология как раз могла бы ответить на вопрос, как одни и те же топосы оказываются носителями разных, но одинаково амбициозных смыслов. Ближе всего к задачам иконологического анализа оказывается статья [4], в которой исследуется графика Голлербаха как наследующая традициям английского силуэта, но при этом остается вопросом, можно ли соотнести, например, миф английского пейзажа с мифом Царского Села в русской культуре? Какие для этого требуются соответствия. В ходе работы мы опирались также на замечательные воспоминания сына художника [3], позволяющие уточнить, как именно Царское Село стало одним из мифов о петербургской аристократической культуре и пушкинской литературной культуре в советское время. Но в целом исследования о том, как оригинальное мифотворчество (например, создание А. А. Ахматовой биографического мифа о себе как человеке, принадлежащем царскосельской культуре) соотносится с теми социальными практиками, которые и создают мифы о содержании русской культуры, черпая для этого материал и из английского пейзажа, и из книжной культуры с ее силуэтами, пока нет.

Иконологический метод, если охарактеризовать его кратко, не обращаясь к частностям классических трудов А. Варбурга, Э. Панофского и др., представляет собой изучение визуальных образов, изображений, которые не просто яркие и выразительные, но запоминающиеся, входящие как в индивидуальную, так и в культурную память. Этот метод исходит из двух предпосылок: 1) отдельные визуальные образы могут стать символами, носителями больших идей, причем один и тот же образ может быть наделен разными идейными содержаниями, актуализуемыми в зависимости от культурного контекста, 2) визуальный образ является носителем культурной памяти, но при этом в полную силу он рабо-

тает не сам по себе, не в зависимости от своих выразительных особенностей, но благодаря особой контекстуализации, в которой он становится загадочным, не до конца понятным, но тем более привлекающим внимание. Поэтому такие литературные жанры, как «роман с ключом», если в них используются изображения, например, загадочные иллюстрации, вполне подлежат изучению иконологическим методом, который тогда работает лучше, чем более привычные литературоведческие и искусствоведческие подходы, позволяя понять, как именно было в этом произведении актуализовано то содержание, которое внешним наблюдателем характеризуется как культурный миф, но лучше может быть описано как смысловая структура культуры. Этим и определяется значимость данного исследования — понимание, как образ Царского села в качестве места рождения пушкинской литературной культуры стал предметом аналитического рассмотрения в рамках той культуры чувств, которую подразумевает книга Голлербаха, необходимо, просто чтобы разобраться, где перед нами культурный миф, а где — настоящее культурное знание. Это более всего согласуется с возрастающим в современной культуре вниманием к эмоциональной культуре каждой эпохи, без учета которой трудно понять и ее смысловые приоритеты.

Следует сразу заметить, что Голлербах полностью принадлежал культуре «романа с ключом», как он представлен, например, у Константина Вагинова, и связанного с этим выстраивания своей судьбы (достаточно указать на символическое соперничество с Н. Н. Пуниным за Ахматову, сложные отношения с официальной культурной политикой, выстраивание мифологии петербургской поэзии, тоже в переплетении личных судеб и культурных программ, связанных с каталогизированием, систематизацией и классификацией искусств, с музейными заказами, деятельностью комиссий и одновременно собственной культурной позицией). Все те перипетии личного самоопределения при систематизации культурных артефактов, которые мы знаем по прозе Вагинова, — от аскетизма сотрудников искусствоведческого учреждения в «Монастыре господ нашего Аполлона»

до собирания китча в «Козлиной песне» — вполне проявлялись и в деятельности Голлербаха, хотя он был и не похож на героев Вагинова, просто потому что всё делал своими силами, не опираясь на готовые обыкновения. Он сам был и автором, и дизайнером своих книг, и поэтому скорее запускал механизмы живой традиции, чем переживал их ломку или трансформацию.

Внимательное изучение иллюстративной программы книги «Город Муз», по сути, памятника русской интеллектуальной истории 1920-х гг., показывает наличие в ней сквозных сюжетов даже на поверхностном уровне. Так, одна из концовок [2, с. 63] подписана неназванной цитатой из лицейского стихотворения Пушкина «Роза, подруга зари». Но как одну из заставок ниже [2, с. 87] мы видим Пушкина и А. О. Смирнову-Россет беседующими за круглым столом, на котором стоит букет, судя по всему, лилии. Но эти лилии — прямое продолжение лицейского стихотворения «Где наша роза?..»: «Так вянет радость, / В душе скажи: / Прости! Жалею... / И на лилею / Нам укажи». Таким образом, юность Пушкина сменилась зрелостью, роза — лилией, символом белоснежной груди, а значит, и менее страстного, любующегося романа, влюбленность — сдержанной мудростью. Отдельной проблемой является то, может ли изображение батареи «превосходнейших» вин быть намеком на такое внимание к груди, из-за самой формы бутылок [2, с. 83] и цитаты современника Пушкина о том, как вино стимулирует кровообращение в груди. Но насколько этот дополнительный подтекст значим, трудно сказать прежде исследования возможных фрейдистских подтекстов. Зато точно можно сказать, что этот шифр подтверждается своеобразным панно [2, с. 111] с изображением бородатого странника и подписью: «может быть, Вл. С. Соловьев». Эта ирония оправдана тем, что именно Соловьев ввел в русскую лирику сопоставление роз и лилий уже как выражения мистического и посмертного опыта («У царицы моей есть высокий дворец...» и многое другое), а не просто аксессуаров любовной встречи.

Для нас важнее другой подтекст, светлый и искусствоведческий: розами украшены цар-

скосельские гостиные, обои и обивка (например, обе китайские гостиные); похожи на гирлянды и цветы голубой гостиной. И концовка одной из глав [2, с. 160] напоминает как раз такой узор по шелку, розовую гирлянду. Тем самым текст оказывается еще сложнее: пока гости Царского Села находятся на месте, цветут розы, а расставание с Царским Селом удаляет от роз — к белому цветку лилий или свечей. Изображая знаменитую чернильницу Пушкина, подаренную ему П. В. Нащокиным (арап с двумя тюками), Голлербах поставил в подсвечники две возвышающиеся над тюками белые свечи. Вообще, символика белого оказывается очень важной, потому что это имитация еще и краснофигурной вазы, которая получает особый смысл в рассказе об Иннокентии Анненском.

Перед этим рассказом о великом царскосельском поэте, искусный профиль которого тоже дан в книге [2, с. 130], изображена условная краснофигурная ваза [2, с. 125], пародирующая известный эрмитажный кратер с волютами мастера Дария из Апулии, со сценной жертвоприношения (340–330 г. до н.э.). Дальнейшая серия из дискобола Мирона [2, с. 134], боргезского бойца [2, с. 135], Геракла Фарнезского [2, с. 140] и Аполлона Бельведерского [2, с. 141] кажется просто курьезным набором антиков, но Геракл и Аполлон — не силуэты, а обратные силуэты, белые на черном фоне. Тогда иконическая программа оказывается еще сложной, но ясной: Геракл должен разделить аполлинизм, общий замысел Царского Села — переход от спортивного, соревновательного успеха к такому посмертному спокойствию, к апофеозу. Поэтому изображение спортивных удовольствий, таких как катание на коньках и санях по льду [2, с. 120], где встречаются увлечения старых и новых эпох, выполняется как черные силуэты. В то же время благородная белизна оставляется за образами аполлинического спокойствия и окончательного исцеления.

Это подтверждает воспроизведение в названной стилистике краснофигурной вазы барельефа «Эскулап и три грации» [2, с. 164] из музея Пио Клементино. Хотя подпись ничего не поясняет о смысле этого сюжета, он оказывается весьма прям в оригинальном



произведении: Гермес (предпринимательство) поддерживает купца, который преклонил одно колено перед Асклепием, и хотя Асклепий смотрит на него, телом он указывает на Харит — на собственные законы здоровья. Здоровье за деньги не купишь, и тогда аполлиническое ассоциируется с особым приятием и жизни, и смерти. Перед нами живописный пересказ эстетической программы Иннокентия Анненского, его «Трактира жизни», где белеющая статуя Психеи организует вокруг себя и одурманивающий мир жизненной суеты, и собственные законы мироздания, где «Счеты сводит гробовщик».

Символом души, как это было часто в ту эпоху, становится птичка: современникам Голлербаха не требовалось объяснять, что означает, например, «Слепая ласточка в чертог теней вернется» Мандельштама, или «Я ласточка твоя — Психея» Цветаевой, или посмертно (в 1923 г.) опубликованная тайнопись Иннокентия Анненского («Миг»):

*Чу... над самой головой  
Из листвы вспорхнула птица:  
Миг ушёл — ещё живой,  
Но ему уж не светиться.*

Птичку мы видим над головой изображения в вытянутом горизонтальном медальоне статуи «Молочница» А. Бетанкура и П. Соколова [2, с. 157], в необычном ракурсе, парковая лавочка оказывается среди деревьев, напоминает скорее мостик, и не бывавший в царскосельском парке не опознает в ней лавочку. Но только что речь шла об Ахматовой и Гумилеве, их двойной медальон был дан в тексте [2, с. 155], и на этой же странице цитируется знаменитое стихотворение Ахматовой о Пушкине «Смуглый отрок бродил по аллеям...». В «Молочнице», сидящей в профиль, мы поневоле узнаем Ахматову. Для Голлербаха изображение Ахматовой и ахматовский профиль были почти тождественны, но текст книги — несколько страниц, описывающих воображаемую прогулку Гумилева и Ахматовой по парку, — не дает достаточных оснований для этого тождества, кроме того, что Ахматова тоже вспоминала о Пушкине, как и все посетители царскосельского парка. Наоборот, говорится, что Ахматова перед этой статуей «испытывает

что-то похожее на ревность» и что «Свершатся сроки, и станет она такой же бронзой или мрамором, такую же прекрасной и бездушной вещью» [2, с. 158]. Но становится понятнее идея: Ахматову вдохновили строки про треуголку и растрепанный том Парни, когда она присела на лавочку. Об этом нельзя сказать в тексте, чтобы случайно не рассердить Гумилева — решительного, который хотел гулять («В садах Екатерины он мечтал о бегемотах и крокодилах») [2, с. 154] и за которого о Царском Селе писала Ахматова: «Он был слишком воспитан для того, чтобы не уважать традиций. В его памяти стоял небольшой томик, посвященный Царскому Селу, он брал его, когда нужно, перелистывал пожелтевшие листы длинными своими, тонкими пальцами и пробегал холодным взглядом раскосых глаз, но сам не вписал туда ни одной строки (если не считать стихов об Анненском). За него писала о Царском другая» [2, с. 155]. Гумилев как бы стал ревновать к Пушкину, потому что именно Пушкин сидит на лавочке в лицейском саду. И вот мы находим подтверждение: на медальоне-заставке ко всей книге, тоже овальном, но по вертикали, Пушкин на лавочке, и над ним две птички. Два овала крест-накрест образуют как бы посмертную судьбу русской поэзии: поколения Пушкина и поколения Гумилева-Ахматовой, и птица души-Ахматовой присоединяется к птице Пушкина.

Но сюжет жертвоприношения, появляющийся уже в вазе мастера Дария, как тесно связанный с судьбой Иннокентия Анненского, мы встречаем и в той самой Голубой гостиной, о которой мы говорили. Николай I потребовал расписать плафон этой гостиной в ампирином помпейском духе, и действительно, там появились многочисленные сцены жертвоприношений у алтарей. Усредненную пародию на эти прямоугольники мы встречаем в виде «античного мотива» (по подписи Голлербаха) в качестве концовки предисловия [2, с. 43]: это изображение гермы посередине, перед которой стоят двое одетых, вероятно, жрецов, а после двое обнаженных или экспрессивнодвигающихся — попытка передать «краснофигурным» аполлиническим стилем ту экспрессию и формулы пафоса, которые встречаются на этих прямоугольниках. Тем

самым оказывается, что пушкинская эпоха заканчивается уходом лирики в вечность, и этого требует монументальный стиль николаевского времени, как и новая советская культура требует ухода в вечность старой утонченной культуры Царского Села. Голлербах не решает этот конфликт в пользу какой-то из сторон, что правильнее. Тихая лирика или громкий новый эпос — всё оказывается частью общего чувства родины.

Это подтверждается и общим тоном предисловия, мягко-ироническим рассказом о новых советских реалиях, который был тогда цензурно допустим как художественное многомерное изображение действительности, и еще больше, опять же, иконической программой иллюстраций. В буквицах с изображением сооружений николаевской эпохи — Арсенала [2, с. 58] и Турецкой бани [2, с. 113] — эти сооружения даны без окон и в искусственном ракурсе, например, минарет Турецкой бани оказывается по центру. Рядом с Арсеналом есть почти карикатурная заставка: придворная карета начала XVIII в. проезжает полосатый пост, намекающий на культ полицейского порядка уже николаевского времени, а изображенные рядом с Турецкой баней на заставке ворота «Любезным моим сослуживцам» В. Стасова оказываются открытыми, что опять же противопоставляет открытость культуры времен молодости Пушкина ее позднейшей закрытости.

При этом следует заметить, что для Голлербаха не существует простого противопоставления надежд александровской эпохи и дисциплины николаевских лет, потому что обе эти эпохи противопоставлены чему-то третьему, что можно назвать изначальным замыслом Царского Села. Так, буквицы с Орловской колонной [2, с. 33] и «Большим капризом» [2, с. 44] дают объект в лоб, и немного снизу, так что видны, например, только четыре колонны китайской беседки «Каприза». Обе буквицы сопровождаются в качестве заставок каминными решетками Камерона, как бы символическим созданием правильной перспективы, но с уровня решеток, а не нашего зрения — стоящих людей. Как простая решетка даны и Московские ворота [2, с. 161], при этом екатерининское время дано как бы немного

снизу, в несколько искаженной перспективе: таковы памятник Ланскому [2, с. 86], церковь Знамения на буквице [2, с. 161], да и прорисовка Екатерины II Боровиковского — перспектива сада дана так, что мы тоже видим эту картину, как и памятник Ланскому, как бы не стоя, а сидя, присев на скамейку в парке. Получается, что мы должны воспринять величие царкосельского парка, екатерининского времени, его монументальность, присев на скамейку вместе с Пушкиным и Ахматовой, и только тогда ощутить эту единичность исторического мига, создавшего Царское Село как культурное явление, а не смену эпох в нем.

На смену эпох намекают два иконологических шифра в книге: треножник и лебедь. Так, одна из концовок [2, с. 45] названа просто «концовка», но на самом деле это чугунный треножник с чашами для цветов того же самого В. Стасова, но поставленный на Пандусе в 1826 г., уже при новом императоре, как изделие казенного завода, торжество металлургической промышленности. При этом сам Пандус и две бронзовые вазы в его начале, выходе в парк, изображены на заставке следующей главы [2, с. 46] и подписаны просто как «ворота и вазы» Пандуса. Только посетитель Царского Села знает, что это выход с Пандуса в парк. Но именно в предыдущей главе Голлербах объяснял, что нас должны интересовать не цари, а «обаяние литературного подвига» [2, с. 44], иначе говоря, что мы должны скорее перейти в парк, где поэтов и посещало вдохновение, а вся новая глава представляет собой лирический гимн Большому дворцу, с опорой на Державина, его иллюзиям, его небывалой роскоши. Тем самым утверждает не просто ценность дворца для культуры, как мы бы подумали, если бы читали только текст, но что для поэтов это был и образ рая, образ особого духовного опыта и посмертного существования.

И как раз здесь появляется выход самой карикатурно изображенной Екатерины в парк: «Ланской подает руку и, тяжело опираясь на эту твердую, сильную руку, Екатерина спускается в парк. Они идут к пруду, туда, где нагромождены ящики, недавно полученные из Афин. Рабочие вынимают из стружек драгоценные паросские мраморы. За рабо-

той надзирает неуклюжий, лобастый человек с огромным широким носом и оттопыренными ушами — сам знаменитый Кваренги» [2, с. 57]. То есть проза может изображать происходящее только гротескно и двигаться сверху, вместе с Екатериной, тогда как правильный взгляд — это взгляд снизу, как на бронзовые вазы Пандуса, и он позволяет увидеть в паросских мраморах не очередную роскошь, а метафизический символ. Заканчивается эта глава концовкой с изображением белоснежного лебедя, возможно, скопированного с памятника Жуковскому в Остафьево, «Русский Парнас», но в любом случае он вводит двойную перспективу: превращение самой Екатерины в лебедя по слову Иннокентия Анненского и взгляд лирика-лебедя, взгляд немного снизу, лебединая песнь Царскому Селу. Стихотворение Анненского «Л. И. Микулич» оказывается ключевым для всех этих образов: бронзовый Пушкин на лавочке, Екатерина-Фелица, лебедь, розы, ушедшие в прошлое, взгляд сидя на поток времени, уносящий розы в прошлое, — они и оказываются объединены в узел лирического высказывания, которое Голлербах расшифровывает:

*Там на портретах строги лица,  
И тонок там туман седой,  
Великолепье небылицы  
Там нежно веет резедой.  
Там нимфа с таицкой водой,  
Водой, которой не разлиться,  
Там стала лебедем Фелица  
И бронзой Пушкин молодой.*

*Там воды зыблются светло  
И гордо царствуют березы,  
Там были розы, были розы,  
Пускай в поток их унесло.  
Там всё, что навсегда ушло,  
Чтоб навевать сиреням грезы.*

.....  
*Скажите: «Царское Село» —  
И улыбнемся мы сквозь слезы.*

Таким образом, Голлербах создал в своем путеводителе по важнейшему урочищу русской культуры особый образ Царского Села, которое переживается как родина, телесно и духовно, где надо присесть на лавочку и ока-

заться среди античного мира трагических жертвоприношений. Благодаря иллюстрациям мы знакомимся с Царским Селом не как любознательные туристы, а как обитатели своей родины, видя, как трансформируются лирические формы и как знакомые образы оказываются ключами к архетипическим символам вечности и вечного бытия искусства. Такими ключами оказываются самые неожиданные иконологические программы. Например, детали ампира николаевской эпохи продуктивно соотносятся с трагическим античным наследием. Вписывание позиции Голлербаха в дискуссии его времени, от идей Ницше и Фрейда до поисков Бахтина, Пунина или Пумпянского, — дело будущего, дело интеллектуальной истории. В нашей статье мы только показали, сколь неожиданной вдруг становится интеллектуальная история, когда речь в ней идет об особой ностальгии, вызванной чувством родины. Удалось отметить многочисленные параллели между иллюстрациями Голлербаха и топикой русской поэзии. Проведенное исследование позволило сделать важные выводы о рецепции аристократической культуры в XX в. и о миссии русской поэзии как способа систематизировать эмоции при встрече с памятниками культуры. Голлербах, будучи литератором и искусствоведом, создал новый тип иллюстрированного романа, который использует культурные мифы как материал, а в результате порождает знание об аналитическом потенциале поэзии.

Таким образом, цель исследования достигнута — мы показали, как книга Голлербаха не просто отражает определенные взгляды на культуру, существовавшие в его эпоху, но сама оказывается лабораторией, в которой благодаря грамотному и продуманному книжному дизайну и иллюстративной программе постигается связь литературной культуры эпохи с ее эмоциональными составляющими, теми эмоциями, которые провоцируются отдельными изобразительными решениями. Книга Голлербаха, оказываясь таким средоточием эмоций, при этом не теряет в своем критическом достоинстве: она анализирует сами акты постижения человеком культуры, и изображения в книге представляют собой не столько памятники, сколько действия

по отношению к ним. Поэтому эта книга, укрепляя культурный миф Царского Села как одного из центров русской культуры, одновременно показывает, как этот миф создается в поэзии, парковом архитектурно-художественном творчестве и социальных практиках посещения парка, и тем самым позволяет сознатель-

нее относиться к эмоциям, которые не могут не охватить любого посетителя Царского Села. Автор достигает того особого равновесия, в котором только и можно говорить об эпохах не только как о причинах или местах роковых событий, но и как о символах преодоления рока в пользу простого чувства.

**Alexander V. MARKOV**

Dr. Sci. (Theory of Literature, Textology),  
Prof., Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russian Federation,  
[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)  
ORCID: 0000-0001-6874-1073

***The Sense of Homeland: The Iconological Program of Illustrations  
for The Town of Muses by Erich Gollerbakh***

**Abstract.** The article deals with Erich Gollerbakh's book *The Town of Muses*, one of the monuments of Russian book culture. This book is formally a guide, but in practice it is a holistic artifact that combines an art album, an artist's book, and a notebook. The author uses the iconological method, which proves that such a complex structure allows the book to analytically consider the cultural myths of the Russian intelligentsia, the Pushkin myth, the myth of Tsarskoye Selo, and the myth of aristocratic Russian culture, turning them into a resource of national identity. It is determined that Gollerbakh's book is a "novel with a key", comparable to the novels of Konstantin Vaginov, and fits well into the traditions of perception of Tsarskoye Selo, created by Innokenty Annensky, Nikolai Gumilyov, and Anna Akhmatova. Gollerbakh does not follow the poets he looks up to, but, on the contrary, seeks to fit them into the overall picture of Tsarskoye Selo. The graphics in the book serve to understand some of the hidden plots, plots of personal relationships of poets and the actions of the royal authorities in different eras, which add up into a novel about culture. Such a novel tells how the successful actions of the authorities formed the public's emotional reactions, which turned out to be the inspiration for poets from Pushkin for Akhmatova. Thus, Gollerbakh seeks to overcome the reduction of Tsarskoye Selo only to aristocratic customs or views of the intelligentsia and presents it as the property of the entire Russian culture, as an object of public attitude to culture. Tsarskoye Selo turns out to be not just a place of delight, but a laboratory of Russian culture, and Gollerbakh's iconological decisions are comparable to experiments. In the initial letters, Gollerbakh conveyed a symbolic reading of various eras: Catherine's, Alexander's, Nicholas's; the position that allows one to feel the unity of Tsarskoye Selo as a place of memories becomes important. Images of a tripod and a swan turn out to be an iconological cipher of poetic topics and philosophy of life and death, in connection with the aesthetics of symbolism; and individual real landscapes of the park and sculptures acquire symbolic meanings that indicate not only a different world, like in symbolism, but also modes of culture existence. Thus, Gollerbakh acts both as a guide and as an interpreter of Tsarskoye Selo, and requires interactivity from the reader: the reader must decipher the secret writing of the book the way they decipher the characters of the heroes of the novel, though these characters are represented by the design of illustrations rather than by literary descriptions.

**Keywords:** Gollerbakh, Tsarskoye Selo, iconology, Pushkin, Akhmatova, novel with a key, artistic secret writing.



**Использованная литература:**

1. Арьев А. «Роддом отечественных муз» (Царское Село в русской поэтической традиции) [Электронный ресурс] // Арион. 2014. №1. URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2014/1/roddom-otechestvennyh-muz.html> (дата обращения: 10.09.2020).
2. Голлербах Э. Город Муз: Царское село в поэзии. Санкт-Петербург: Арт-Люкс, 1993.
3. Голлербах С. Город-мусс [Электронный ресурс] // Русский Миръ: Пространство и время русской культуры. 2011. №5. URL: <http://almanax.russculture.ru/archives/2154#more-2154> (дата обращения: 10.09.2020)
4. Дьяченко А. Когнитивные стратегии английско-го силуэта [Электронный ресурс] // Мой мир. URL: <https://my.mail.ru/community/philosophy/22A063E6B886C57C.html> (дата обращения: 10.09.2020)
5. Егорова Е.Н. «Приют задумчивых дриад». Пушкинские усадьбы и парки. М.: Орува, 2006. URL: <https://lit-ra.pro/priyut-zadumchivih-driad-pushkinskie-usadji-i-parki/egorova-elena-nikolaevna/read> (дата обращения: 10.09.2020)
6. Кормилов С. И. Павловск в наследии Анны Ахматовой и острый эпизод в «Идиоте» Достоевского // Хронотоп и окрестности: Юбилейный сборник в честь Николая Панькова. Уфа: Вагант, 2011. С. 121-129.
7. Разумовская А. Г. Царскосельские парки в пространстве поэтической памяти // Сады и парки. Энциклопедия стиля. Москва, 2019. С. 132-142.
8. Усачева О. И. Метаморфозы царскосельских садов в поэзии В. А. Рождественского // Сады и парки. Энциклопедия стиля. Москва, 2019. С. 292-304.

**References:**

1. Ar'ev, A. (2014) "Roddom otechestvennykh muz" (Tsarskoye Selo v russkoy poeticheskoy traditsii) ["The Maternity Home of Domestic Muses" (Tsarskoye Selo in the Russian Poetic Tradition)]. *Arion*. 1. [Online] Available from: <https://magazines.gorky.media/arion/2014/1/roddom-otechestvennyh-muz.html> (Accessed: 10.09.2020).
2. Gollerbakh, E. (1993) *Gorod Muz: Tsarskoye selo v poezii* [The Town of Muses: Tsarskoye Selo in Poetry]. Saint Petersburg: Art-Lyuks.
3. Gollerbakh, S. (2011) *Gorod-muss* [A Mousse City]. *Russkiy Mir "": Prostranstvo i vremya russkoy kul'tury*. 5. [Online] Available from: <http://almanax.russculture.ru/archives/2154#more-2154> (Accessed: 10.09.2020).
4. D'yachenko, A. (2010) *Kognitivnye strategii angliyskogo silueta* [Cognitive Strategies of the English Silhouette]. [Online] Available from: <https://my.mail.ru/community/philosophy/22A063E6B886C57C.html> (Accessed: 10.09.2020).
5. Egorova, E.N. (2006) "*Priyut zadumchivikh driad*". *Pushkinskie usad'by i parki* [The Brooding Dryads' Shelter. The Pushkin Estates and Parks]. Moscow: Oruva, [Online] Available from: <https://lit-ra.pro/priyut-zadumchivih-driad-pushkinskie-usadji-i-parki/egorova-elena-nikolaevna/read> (Accessed: 10.09.2020).
6. Kormilov, S.I. (2011) *Pavlovsk v nasledii Anny Akhmatovoy i ostryy epizod v "Idiot" Dostoevskogo* [Pavlovsk in the Heritage of Anna Akhmatova and a Fraught Episode in Dostoevsky's "Idiot"]. In: Orekhov, V.B. (ed.) *Khronotop i okrestnosti: Yubileynyy sbornik v chest' Nikolaya Pan'kova* [Chronotope and Surroundings: An Anniversary Collection in Honor of Nikolai Pankov]. Ufa: Vagant. pp. 121–129.
7. Razumovskaya, A.G. (2019) [Tsarskoye Selo Parks in the Space of Poetic Memory]. *Sady i parki. Entsiklopediya stilya* [Gardens and Parks. Encyclopedia of Style]. Conference Proceedings. Moscow: Serebryanyy vek. pp. 132–142. (In Russian).
8. Usacheva, O.I. (2019) [Metamorphoses of Tsarskoye Selo Gardens in the Poetry of V.A. Rozhdestvensky]. *Sady i parki. Entsiklopediya stilya* [Gardens and Parks. Encyclopedia of Style]. Conference Proceedings. Moscow: Serebryanyy vek. pp. 292–304. (In Russian).

**Полная библиографическая ссылка на статью:**

Марков, А. В. Чувство родины: иконологическая программа иллюстраций к «Городу Муз» Э. Голлербаха / А. В. Марков // Наследие веков. – 2020. – № 4 – С. 28–36. DOI: 10.36343/SB.2020.24.4.002

**Full bibliographic reference to the article:**

Markov, A.V. (2020) The Sense of Homeland: The Iconological Program of Illustrations for *The Town of Muses* by Erich Gollerbakh. *Nasledie vekov – Heritage of Centuries*. 4. pp. 28–36. (In Russian). DOI: 10.36343/SB.2020.24.4.002