В.Н. ГУСЕЙНОВ

Кандидат филологических наук, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: vagifng2007@yandex.ru

V.N. GUSEYNOV

Candidate of philology, associate professor of Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: vagifng2007@yandex.ru

Н.П. АНЦИФЕРОВ КАК ИСКУССТВОВЕД И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРИТИК

N.P. ANTSIFEROV AS AN ART CRITIC

В настоящей статье характеризуются научные методы историка Н.П.Анциферова (1889–1958) как искусствоведа и художественного критика. Показано, что в основе своеобразия анциферовского искусствоведческого подхода лежит его опыт экскурсиониста. Сегодня, как и прежде, актуальны решавшиеся Анциферовым задачи создания у зрителя целостного представления о художественном явлении и его исторической индивидуальности. Анциферов разрабатывал и воплощал в своих лекциях и экскурсиях «синтетический сценарий», целью которого было создание условий для самостоятельного определения зрителями центра внимания (доминанты) при ознакомлении с художественным объектом.

This article describes the scientific methods of the historian N.P.Antsiferov (1889–1958) as an art critic. It is shown that the originality of Antsiferov's art criticism approach is based on his experience as an excursion guide. Today, as before, the tasks solved by Antsiferov to create a holistic view of the artistic phenomenon and its historical identity are relevant. Antsiferov developed and implemented in his lectures and excursions a «synthetic scenario», the purpose of which was to create conditions for the audience to independently determine the center of attention (dominant) when getting acquainted with an artistic object.

Ключевые слова: Genius loci, «гений места», доминанта, дискурс, художественная критика, Николай Павлович Анциферов, синтетический сценарий.
Keywords: Genius loci, dominant, discourse, art criticism, Nikolai Pavlovich Antsiferov, synthetic scenario.

Имя Н.П.Анциферова (1889–1958) в первую очередь ассоциируется с расцветом петербурговедения, пришедшимся на первое пореволюционное десятилетие, когда широкую известность снискали его книги, посвященные духовной и материальной культуре северной столицы: «Душа Петербурга» (1922), «Петербург Достоевского» (1923), «Быль и миф Петербурга» (1924). Современные петербургские краеведы, признавая заслуги ученого, учредили в 1995 г. Международную Анциферовскую премию, лауреатами которой становятся авторы лучших работ среди вновь издаваемых книг о Санкт-Петербурге. Судьба Анциферова с первых лет революции, действительно, оказалась тесно связана с краеведением — общественным движением, которое, в частности, ставило задачи по изучению, популяризации, сохранению памятников дворянско-буржуазной архитектуры и искусства, исторических усадебных и монастырских ландшафтов. В 1921–1924 гг. Анциферов читал на гуманитарном факультете Петроградского экскурсионного института теоретический курс по обучающим экскурсиям и организовывал поездки учащихся по городам северного края. В 1922 г. он вступил в Экскурсионное бюро общества «Старый Петербург» и руководил семинарами по изучению Павловска и Царского Села. Сотрудничал с экскурсионно-справочной секцией Центрального бюро краеведения (ездил по стране для обучения местных краеведов), в 1927 г. был избран членом Центрального бюро краеведения, пропагандировал и защищал культурные ценности старинных городов русского севера, Оптиной пустыни, Ферапонтова монастыря, участвовал в краеведческих съездах и конференциях в различных регионах страны. Указанные выше книги, составившие петербурговедческую трилогию Анциферова 1920-х гг., обобщали опыт его преподавательской и экскурсионной деятельности. Третья, «Быль и миф Петербурга», вышедшая в 1924 г., была построена на опыте разработанного Анциферовым для Экскурсионного института экскурсионного семинария по старому Петербургу.

Заслуженная слава Анциферова краеведа-петербурговеда потеснила в истории отечественной гуманитарной мысли Анциферова-истори-

ка искусства и художественного критика, в то время как образовательные основы его научной деятельности формировались на историко-филологическом факультете Петербургского университета прежде всего в рамках изучения истории материальной культуры и искусства европейского средневековья и Ренессанса. В предреволюционные годы он был одним из организаторов Эрмитажного кружка для студентов и курсисток, которые изучали художественные коллекции Эрмитажа для дальнейшей музейной работы с рабочими, и читал на Обуховском заводе лекции по истории искусств. В 1919–1924 гг. был приглашен возглавить кафедру древней истории во 2-м Педагогическом институте им. Н.А.Некрасова, в 1925–1928 гг. вел практические занятия на изобразительном отделении Российского Института истории искусств. Дальнейшая научно-практическая деятельность Анциферова продолжилась в 1939 г. в Москве, в Государственном литературном музее, где ученый выступал как создатель литературно-художественных экспозиций.

Творческое наследие Анциферова разнообразно. Оно включает в себя более 150 монографий и статей по градоведению, экскурсионистике, истории русской и мировой литературы, истории духовной культуры Италии эпохи средневековья и Ренессанса, Франции времен Великой французской революции. Выступал он и как писатель-мемуарист и как автор богатого эпистолярного наследия. Для всех его трудов характерны блестящие образцы художественной критики, сопровождающие описания художественных и архитектурных объектов, которые служили ему для построения обобщающих концепций культурного развития той или иной эпохи. В жанре художественной критики создан целый ряд его писем к друзьям, где он делится своими впечатлениями от тех или иных художественных событий. Художественное чутье Анциферова и его стремление через произведения искусства восстановить содержание духовной жизни целой эпохи и получить ключ к пониманию ее индивидуальности делали его книги привлекательными для известных художников, которые с энтузиазмом выступали их иллюстраторами. «Душу Петербурга» украсили гравюры А.П.Остроумовой-Лебедевой, оставившей заметки об этом опыте работы в своих мемуарах [11], «Петербург Достоевского» прокомментировали рисунки М.В.Добужинского. В.М.Конашевич иллюстрировал анциферовскую «Книгу о городе» [6].

Наблюдательность Анциферова как историка искусства и художественного критика была отмечена искусствоведом М.А.Реформат-

ской. Ее внимание привлекло описание в мемуарах ученого картины Джорджоне «Гроза». Первоначально полотно носило название «Пейзаж с грозой, цыганкой и солдатом», но, сменив хозяина, картина получила имя «Семья Джорджоне», дав Байрону повод посвятить ей в поэме «Беппо» следующие строки, настраивающие зрителей на романтический лад: «На полотне — художник, сын, жена, / И в ней сама любовь воплощена». М.А.Реформатская пишет: «Построенное на полутонах освещение, задний план, представляющий очертания идеального города, миража, образа Золотого века, с сияющими на фоне лазурных небес белыми стенами, башнями, куполами в золотистой дымке, с кормящей младенца матерью и белым аистом на переднем фоне дают ощущение почти пасторальной безмятежности. Но глаз Анциферова замечает знаки грядущей трагедии — поток разделяет фигуры героев, разметав их по разные стороны этого гармоничного мира, пара срезанных колонн, оборванная аркада, грустный взгляд юной матери и небесные знамения — вспышка молнии и близящаяся гроза. “Заря жизни, уже омраченная грозой”, — так описал он свое тогдашнее впечатление от картины» [12, с. 166].

Сегодня, когда на волне интереса к наследию Анциферова ведется работа по публикации его архивного наследия [3; 4; 7], есть возможность внимательнее присмотреться к его опыту как художественного критика, охарактеризовать избранные им подходы, методологию восприятия и описания памятников искусства и попытаться определить научно-практические их истоки.

В основе своеобразия анциферовского искусствоведческого подхода лежит его опыт, полученный в семинариях его учителя, И.М. Гревса, а также его собственный опыт экскурсиониста, задачей которого является не комментирование той или иной детали исторического интерьера или ландшафта, но создание целостного представления о художественном явлении и его исторической индивидуальности. Летом 1921 г., когда Анциферову с семьей были предоставлены для проживания «антресоли» (четвертый, служебный этаж) правого крыла Павловского дворца, он по инициативе общества «Старый Петербург» стал одним из организаторов семинария по изучению этого дворца-пригорода как художественно-архитектурного памятника. Тогда он поставил задачу вернуть отлетевшую «душу» в эту историческую местность и дать слушателям семинария ощутить ее присутствие. Дворец русского императора он предлагал оживить «тенями прошлого»: появилась идея «синтетиче-

ской» экскурсии в «костюм, жест и музыку» XVIII-го столетия. Эта идея оставила след в книге ученого «О методах и типах историко-культурных экскурсий», изданной спустя два года в Петрограде. Анциферов требовал непосредственного знакомства с исторической местностью для «целокупного» (термин Анциферова, заимствованный им у И.М.Гревса), т.е. одновременно анализирующего и синтезирующего [1, с. 23] восприятия всех элементов ее природного ландшафта и человеческого устроения: «Только при этих условиях не "воображаемый портрет" из пьесы Д.С.Мережковского, а реальный образ императора Павла I воскреснет, как genius loci Гатчины» [2, с. 33].

Genius loci — ключевое для анциферовского градоведения и экскурсионистики слово. Содержательно оно соотносится с понятием доминанты, разработанным современником и знакомым Н.П.Анциферова академиком-физиологом А.А.Ухтомским. Согласно Ухтомскому, доминанта — это способ, которым человеческие физиологические реакции, восприятие и способность к умозаключению объединяются, чтобы сформировать определенный угол зрения на внешние события. Анциферов разрабатывал и воплощал в своих лекциях и экскурсиях «сценарий», целью которого было создание условий для самостоятельного устроения зрителями центра внимания (доминанты) при ознакомлении с художественным объектом или памятником истории.

Становление Анциферова как ученого совпало с эпохой модернизма в России. Киевлянин, он стал жителем Петербурга в 1908 г. Встреча с северной столицей была для него новым и мощным урбанистическим переживанием, тем более сильным, что оно было подготовлено чтением художественных произведений, где отразился город. Бытовая фантастика Петербурга была глубоко прочувствована им, благодаря духовно заостренной оптике поэтов и критиков-символистов — И.Анненского, А.Белого, А.Блока, В.Брюсова. О предваренности научной интуиции Анциферова внимательным ознакомлением с художественной литературой и документами времени говорит обилие поэтических цитат и научных реминисценций в его искусствоведческих экскурсах. Они, очевидно, способствовали выработке доминанты на восприятие объекта. Например, «гением местности» для Петербурга Достоевского и организующим началом психологии Достоевского-писателя, певца трагического и преступного Петербурга, Анциферов считал Михайловский (Инженерный) замок (архитектор В.Бренн), построенный по приказу

императора Павла I и, согласно его эскизам, овеянный таинственными легендами и памятью о гибели императора от рук цареубийц.

Важным приемом для формирования у зрителей идеи архитектурной или монументальной доминанты города Анциферов считал осмотр местности с самой высокой ее точки. Его экскурсионный сценарий для Петербурга предполагал подъем на купол Исаакиевского собора. Свою задачу он видел в том, чтобы помочь зрителям самостоятельно угадать «целлу храма», где обитает genius loci (душа) местности. Анциферов считал, что душой (genius loci) Петербурга русская культура избрала монумент Петра I работы Фальконе, художественное совершенство которого при изображении вершителя исторических судеб России было впервые содержательно освоено А.С.Пушкиным в петербургском литературном мифе о Медном всаднике.

Управление вниманием зрителя вокруг существенного для художественного объекта организующего начала, согласно Анциферову, должно начинаться еще до знакомства с самим памятником искусства. Именно так в 1914 г. он организовал для своей молодой супруги встречу с одной единственной картиной, о которой шла речь выше — «Грозой» Джорджоне, великого мастера венецианского Ренессанса. Это было паломничество к ней в опустелый дом князя Джованелли по каналам Венеции, сопровождавшееся созерцанием следов былого великолепия города в эпоху Ренессанса и следов его упадка и разрушения в последующие века. В кратких характеристиках, которые рассыпаны по мемуарам и письмам Анциферова, видно уверенное перо художественного критика, ведущего читателя к постижению организующего центра творчества художника или архитектора. Например, развитие таланта Тициана он представил спустя десятилетия по впечатлениям от посещения вместе с историком-искусствоведом В.А.Голованем Музея Академии в Венеции. В анциферовской зарисовке динамика творческой манеры художника прослежена на примере двух картин этого мастера, для которой им была найдена доминанта «торжество/смерть плоти»: «Молодой Тициан полон могучих сил, которые бурлят в нем, ищут выхода. Он ставит перед собой труднейшие задачи. Композиция в три этажа. Внизу группа апостолов, наверху Бог-Саваоф. Между ними возносящаяся к небу Богородица. Ее полет не только ничем не облегчен, но наоборот, художник создает себе новые трудности. Развивающийся плащ утяжеляет фигуру, делает ее более монументальной, и всё же Мадонна уносится к небу… И при всем том

в “Ассунте” нет бурного движения барокко. В ней царит торжественное спокойствие, несмотря на порывистые движения апостолов, несмотря на простертые руки Мадонны. Это спокойствие — от того классического духа гармонии, которым проникнута “Ассунта”. <…> И вот последняя картина — “Положение во гроб тела Христова”. Это темная картина ужаса смерти, исчезновения, пустоты небытия. Это крах Ренессанса перед фактом смерти, фактом, которому нечего противопоставить влюбленному в плоть мира, познавшему только его очарование» [3, с. 59–60].

Впечатления от «Cena» Тинторетто в церкви Сан Джорджо Маджоре на острове, в глубине лагуны, против Palazzo Ducale, Анциферов также собрал вокруг содержательного, композиционного центра, в который поместил христианский символ — чашу Причастия, «потир»: «Художник избрал другой момент Тайной Вечери, не последовав за Леонардо да Винчи. Не слова “один из вас предаст меня” положил в основу фрески, но слова более значительные, более определяющие существо “Тайной вечери”. “Пиите от нея, сия есть кровь моя нового завета”. Христос поднялся с чашей в распростертых руках. Сияние вокруг его головы не похоже на обычный нимб. Сияние — это выражение его жертвенной любви. “Бог любы есть”. Свет исходит и от чаши. Всё стало мистерией и своды раскрылись, и ангелы спускаются на землю, как в рождественскую ночь. Всё охвачено страстным волнением. Здесь начало Голгофы. Здесь свершается искупление. Блики света сверкают на темном фоне, кажутся уже теми огоньками, которые озарят верующих в Духов день. “Cena” Тинторетто потрясла меня именно тем, что она соединила в себе и Тайную вечерю, и Моление о чаше, и Голгофу, и Сошествие Духа Святого…» [3, с. 64].

Приведем еще один яркий пример того, как создавалась Анциферовым обстановка для «вчувствования» и «переживания» произведения искусства с целью создания возможной полноты видения его исторической целостности и понимания ценностного задания: «Наиболее сильное впечатление произвел Мавзолей Галлы Плакиды. Небольшой храм с темно-синим куполом, на котором звезды напоминают кристаллы снежинок. Мраморные стены местами оранжевого оттенка зари. <…> Над входом мозаика с юным Христом — добрым пастырем. Садится солнце. Легкие тучки снизу окрашены пурпуром. На зеленом лугу — ароматные цветы. Белые овцы теснятся вокруг своего пастыря. Одна из них касается Его руки. Широко раскрытые глаза Христа устремлены в бес-

конечность. Здесь Он похож на Орфея. И хотя нет ничего говорящего о музыке, вся мозаика звучит какой-то проникновенной мелодией. Свет проникает в Мавзолей через раскрытую дверь, над которой эта мозаика. В сумраке ее камешки сияют особым светом. Но разве на такое освещение были рассчитаны своими творцами эти мозаики? Не сотни ли колеблющихся огоньков от восковых свечей должны были освещать их! Что, если прийти сюда ночью, подкупить сторожа, запастись десятками "черини" и озарить их огнями мавзолей! Я подал padre эту идею. <…> Та ночь была звездной. Мы вошли в Мавзолей, прикрепили черини к трем саркофагам, зажгли, а вслед за тем засветили свечи в своих руках. Теперь нежным ровным светом озарились своды. Купол словно стал выше, и его снежные звезды как бы повисли в воздухе. Появилось много нежнейших оттенков на мозаике с добрым пастырем. Переливы всех тонов стали богаче. Мы стояли с этими легкими черини в руках и смотрели, смотрели…» [3, с. 72–73].

Талант Анциферова как искусствоведа и художественного критика мог, вероятно, раскрыться ярко и полно, однако перипетии его жизни, прерывавшейся несколькими арестами и четырьмя ссылками, занявшими в общей сложности восемь лет, лишили его условий для выполнения многих творческих замыслов. Рассыпанные в работах ученого искусствоведческие этюды и художественно-критические наблюдения обнаруживают глубокую его осведомленность в современной ему гуманитарной, эстетической и философской мысли, которая служила для создания собственного неповторимого стиля как искусствоведа. По-тэновски звучит анциферовская формулировка задачи, ставящейся перед искусствоведом: «найти стиль, присущий всем явлениям культурно-исторического типа данной эпохи» [1, с. 16]. Ключевое для исторической науки XIX в. понятие стиля Анциферов трактует как результат тесного взаимодействия и напряженной взаимозависимости разнообразных культурных образований времени, при которых «какое-либо изменение в одном из них влечет за собою изменение во всем организме» [1, с. 16]. Близко Анциферову и гетевское понимание стиля как внутренней закономерности, «сущности вещей», для которой была найдена многозначная метафора «дух века», «genius acvi» [1, с. 16], роднящая Анциферова с О.Шпенглером. Язык Анциферова близок поэтическому дискурсу Шпенглера: обоим несвойственны точные дефиниции. У Шпенглера использование термина «стиль» сопровождается целым набором иносказаний: «стиль есть судьба», «стиль как почерк»,

«стиль — совокупность форм», «стиль — непреднамеренное и неизбежное устремление всякой деятельности», наконец, «стиль — душа культуры». В последней — точка самого близкого схождения анциферовской методологии и хода рассуждений Шпенглера. Для обоих судьба — это органическое развитие единичного явления, для обоих «душа» — бессознательное начало как в саморазвитии культуры, так и в освоении ее внешним исследовательским охватом: «Стиль дается, но его нельзя приобрести. Сознательный, намеренный, надуманный стиль есть ложный стиль ...» [14, с. 298], и художник становится великим не потому, что он порождает стиль, а потому что он интуитивно чувствует душу культуры и становится выразителем только ей свойственного стиля.

Иррациональный характер стиля требовал от Анциферова как организатора экскурсий, как лектора и художественного критика разработки когнитивных операций, которые бы позволили проникнуть в душу художественного объекта, помогли бы описать «руководящий принцип» художественного единства произведения искусства, о чем мы говорили выше. Легко проследить, как Анциферов организует описание произведения искусства с правильно найденного «ключевого» для него слова. Например, 16 июня 1950 г. в письме другу Анциферов сообщает: «Принял участие в обсуждении проекта памятника Пушкина. Проект принятый — хорош. Это большая радость. Я сказал, что для Ленинграда будет хорош тот памятник, с которым вяжется образ “певца Петра творения”, в уста которого можно вложить слова: “Красуйся, град Петров!” Скульптор Аникушин, совсем юный, никому не известный, и это хорошо» (здесь и далее цитаты из писем Анциферова даются по копиям из семейного архива М.С.Анциферова и публикуются с его разрешения как наследника авторских прав ученого. Оригиналы хранятся в ОР РНБ, ф. 27). В этом кратком комментарии к причинам успеха известного памятника Аникушина «ключевым словом» стало определение «Певец Петра творения». В письме известным литературоведам Б.В.Томашевскому и И.Н.Медведевой-Томашевской от 14 марта 1947 года он сообщает: «Музей Достоевского, как я писал вам (мой проект создания мемориального <...> был отвергнут в мое отсутствие), вам не понравится. Но юбилейная комиссия в лице ее председателя Заславского и членов: Храпченко, Леонида Леонова, Нечаевой и Макашина, — Музей приняла. Все же нам поставили на вид, что мы приглушили темные стороны Достоевского. На вернисаже выступил Коненков. Он сказал: “Над моим бюстом (бюст его работы очень интересен)

стоят слова Достоевского: Я не примирюсь, пока весь русский народ <…> морально не вырастет"». Здесь легко читаемое «ключевое слово» — не названное Анциферовым «религиозно-нравственное начало», определившее изображение Достоевского в исполнении Коненкова и отвергнутое юбилейной комиссией как начало «темное».

Сегодня, когда гуманитарные изыскания все чаще обращаются к исследовательским и репрезентирующим приемам, которые можно обозначить как «процессуальные», «деятельностные», «динамические», очевидно, что «сценарный подход» Анциферова — искусствоведа и художественного критика — опережал свое время. Еще недавно в искусствознании музейная экспозиция рассматривалась традиционно — как некая форма «презентации музеем историко-культурного наследия в виде искусственно созданной предметно-пространственной структуры», сегодня новейшие технические средства и инновационные информационные технологии, привносящие в этот процесс динамику, дают «возможность авторской интерпретации экспозиционной темы на основе музыкальных, драматических, аудиовизуальных и других средств. Сегодня экспозиции характеризуются сложностью концептуальных решений и разнообразным пластическим выражением, что сближает этот жанр с театральным действием, а построение музейной среды происходит по принципам сценографии» [10, с. 480]. Искусствоведы приходят к выводу, что ключевым фактором в работе над экспозицией становится «сценарий, над воплощением которого музейные специалисты работают совместно с театральными режиссерами и сценографами. В результате музейная театрализация поднимается до уровня сложного междисциплинарного явления, проявившегося в предметно-образном контексте» [10, с. 480]. Об актуальности этих практик свидетельствует, например, недавняя выставка «Таймыр. Гений места» [13], подготовленная под кураторством профессора Строгановской академии К.Н.Гаврилина.

Современное движение гуманитарной мысли обязано «революции» в гуманитарных науках рубежа XX–XXI вв., когда была осознана необходимость вырваться из замкнутого круга статичного («синхронного» в терминах Ф. де Соссюра) видения своего исследовательского предмета. Сегодня в лингвистической и литературоведческой практике закрепилось понятие дискурса, которое определяется как «речь, опрокинутая в жизнь» и которое является обозначением ранее отвергнутой структурализмом предметной области, называемой «речевой деятель-

ностью». Постепенное, начиная со второй половины XX в. введение в научный аппарат лингвистики понятий «речевые акты», «сценарии», «фреймы», свидетельствуют о серьезном повороте в понимании реальных процессов речемыслительной деятельности, которая определяется погруженностью человека в жизнь, в широкий и разнообразный диалог с современностью. И здесь уместно вспомнить идеи ленинградского знакомца Н.П.Анциферова — М.М.Бахтина — о художественной деятельности как поступке художника [9, с. 404] и его концепции произведения как полифонии голосов времени [8]. Приводимые ниже цитаты из работ Анциферова свидетельствуют о его стремлении погрузить зрителей в условия и обстоятельства, вызвавшие к жизни произведение искусства, помочь им выработать нужный угол зрения (доминанту), чтобы многообразие деталей сложилось в стройное единство впечатления, сообразное эпохе и воле творца памятника искусства. «При организации экскурсии, которая ставит себе сложную задачу этого погружения в прошлое, нужно помнить о необходимости учесть все, что сможет содействовать глубине переживания. Время года, часы дня, состояние погоды — все это может содействовать успеху экскурсии. <…> Нужно помнить, что состояние нашей души есть существенный фактор экскурсии. Как музыкальный инструмент, она должна быть настроена в согласии с тем, что ей предстоит пережить. И все, что будет содействовать этому переживанию, должно быть учтено и использовано» [5, с. 41–42].

Мы не ставили задачи исчерпать в этой краткой статье всю полноту темы «Анциферов как искусствовед и художественный критик», темы новой и нуждающейся в дальнейшей разработке.

Список литературы:

1. *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. — Петроград: Брокгауз и Ефрон, 1922.

2. *Анциферов Н.П.* О методах и типах историко-культурных экскурсий. — Петроград: Начатки знаний, 1923.

3. *Анциферов Н.П.* Отчизна моей души. Воспоминания о путешествиях в Италию. — Москва: Старая Басманная, 2016.

4. *Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций. — Москва: ИМЛИ РАН, 2009.

5. *Анциферов Н.П.* Теория и практика экскурсий по обществоведению. — Ленинград: Время, 1926.

6. *Анциферов Н., Анциферова Т.* Книга о городе: в 3 ч. — Ленинград: Брокгауз-Эфрон, 1926–1927.

7. *Анциферов Н.П., Золотарев А.А.* Ярославль. История. Культура. Быт. — Ярославль: Академия 76, 2019.

8. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. — Ленинград: Прибой, 1929.

9. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. — Москва: Искусство, 1986.

10. *Кальницкая Е.Я.* Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музейного пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2018. — Том. 8. — Выпуск 3. Искусствоведение. — С. 480–507.

11. *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки. Т. 1–2. — Москва: Центрполиграф, 2003.

12. *Реформатская М.А.* Н.П.Анциферов: исследователь, филолог, музейный работник // Звено-2010. Вестник музейной жизни. — Москва: ГЛМ, 2011.

13. Выставка во Всероссийском музее декоративного искусства «Таймыр. Гений места». — URL:https://vmdpni.ru/data/events/2019/yanvar/vistavka_taymir_geniy_mesta/index.php (дата обращения: 07.10.2020).

14. *Шпенглер О.* Закат Европы. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.