

2025.2 (20)

# СФЕРА КУЛЬТУРЫ

научный рецензируемый журнал



— Культура и философия — Культура и общество  
Культура и текст — Культура и искусство —  
Культура и этнос — Культура и образование  
Книжная культура — Персоналия  
— Culture & Philosophy — Culture & Society — Culture & Text  
Culture & Art — Culture & Ethnicity  
Culture & Education — Book Culture — Personalities

# СФЕРА КУЛЬТУРЫ

SPHERE OF CULTURE

---

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

№ 2 (20) 2025

ВКЛЮЧЕН В РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС  
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ (РИНЦ)

ВКЛЮЧЕН В ПЕРЕЧЕНЬ ВЫСШЕЙ  
АТТЕСТАЦИОННОЙ КОМИССИИ (ВАК)

Научный рецензируемый журнал  
№ 2 [20] 2025

**Главный редактор** О.С. Наумова

Издается с 2020 года  
Выходит 1 раз в квартал  
ISSN 2713-301X  
Свидетельство о регистрации СМИ  
ПИ № ФС 77 - 79145 от 22.09.2020 г.  
выдано Федеральной службой по надзору в сфере  
связи, информационных технологий и массовых  
коммуникаций  
Подписной индекс по каталогу «Почта России» –  
ПН898 (полугодовой)

**Учредитель:**

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Самарский государственный институт культуры»

**Адрес учредителя:**

ул. Фрунзе, 167,  
Самарская область, Самара, 443010  
+7 (846) 332-76-54

**Издатель:**

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Самарский государственный институт культуры»  
Адрес издателя:  
ул. Фрунзе, 167, Самарская область, Самара, 443010

**Адрес редакции:**

ул. Фрунзе, 167,  
Самарская область, Самара, 443010  
+7 (846) 333 22 35  
sphereofculture@samgik.ru

Информация о журнале размещена  
на официальном сайте ФГБОУ ВО «СГИК»  
<https://samgik.ru/page-nauka/zhurnal-sfera-kultury/>

Редактор Л.В. Кузьмина  
Перевод и транслитерация – Н.В. Назарова  
Дизайн – А.А. Лелюк  
Компьютерная верстка – Н.А. Зимина

На обложке использовано фото Р. Наумова.

При использовании опубликованных в журнале  
материалов ссылка на журнал обязательна.  
Рукописи рецензируются.

Подписано в печать 25.06.2025  
Дата выхода в свет 30.06.2025

Формат 170x240/16  
Усл. печ. л. 10,75  
Тираж 200 экз. Цена свободная

Издание отпечатано в РИЦ ФГБОУ ВО «СГИК»  
по адресу: ул. Фрунзе, 167,  
Самарская область, Самара, 443010

© Самарский государственный институт культуры, 2025  
© Сфера культуры, 2025

Scientific peer-reviewed journal  
№ 2 [20] 2025

**Chief Editor** Olga Naumova

Published since 2020  
Issued once in a quarter  
ISSN 2713-301X  
Registration Certificate  
ПИ № ФС 77 - 79145 dated 22.09.2020  
issued by the Federal Service for Supervision  
in the Area of IT and Public Communications

Subscription Index under the Russian Post Catalog:  
PN898 (semi-annual)

**Founder:**

Federal State Budgetary  
Educational Institution of Higher Education  
“Samara State Institute of Culture”

**Founder's address:**

167 Frunze Str.,  
Samara region, Samara, 443010, Russia  
+7 (846) 332-76-54

**Publisher:**

Federal State Budgetary  
Educational Institution of Higher Education  
“Samara State Institute of Culture”  
Publisher's address:  
167 Frunze Str., Samara region, Samara, 443010, Russia

**Editorial office address:**

167 Frunze Str.,  
Samara region, Samara, 443010, Russia  
+7 (846) 333 22 35  
sphereofculture@samgik.ru

Information about the journal  
is published on the SSIC official website  
<https://samgik.ru/page-nauka/zhurnal-sfera-kultury/>

Editor L. V. Kuzmina  
Translation and transliteration – N.V. Nazarova  
Design – A.A. Lelyuk  
Computer layout – N.A. Zimina

Photo by Roman Naumov is used on the cover.

When using materials published in the journal,  
a link to the journal is required.  
Manuscripts are reviewed.

Signed in print on 25.06.2025  
Release date 30.06.2025

Format 170x240/16  
Conditional printed sheets 10,75  
The circulation of 200 copies. Free price

The journal is printed in the Editorial and Publishing  
Department of the SSIC at 167 Frunze Str.,  
Samara region, Samara, 443010

© Samara State Institute of Culture, 2025  
© Sphere of Culture, 2025

Журнал «Сфера культуры» – научное рецензируемое издание по культурологии, искусствоведению, филологии, философии, педагогике и истории.

Редакция публикует результаты оригинальных теоретических и прикладных исследований и иные материалы по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

5.8.7. Методология и технология профессионального образования (педагогические науки) (только РИНЦ);

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки);

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, филологические науки);

5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура; музыкальное искусство, театральное искусство) (искусствоведение);

5.10.4. Библиотекведение, библиографоведение и книговедение (исторические, педагогические науки).

Полнотекстовый доступ к статьям журнала осуществляется на портале научных журналов «Эко-Вектор» (<https://journals.eco-vector.com>) и сайте Научной электронной библиотеки eLibrary.ru (<http://elibrary.ru>).

Журнал основан в 2020 г. Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» (с 21.02.2023 г.)

The *Sphere of Culture* is a scientific peer-reviewed journal that publishes works on cultural studies, art criticism, philology, philosophy, pedagogy and history.

The journal publishes the results of original theoretical and applied research and other materials in the following scholarly majors and related branches of humanitarian studies:

5.8.7. Methodology and technology of vocational education (pedagogical sciences) (Russian Science Citation Index only);

5.9.1. Russian literature and literature of the peoples of the Russian Federation (philosophical scholarship);

5.10.1. Theory and history of culture, art (art history, cultural studies, philosophical sciences);

5.10.3. Types of art (fine and decorative arts and architecture; musical art, theatrical art; art history);

5.10.4. Library science, bibliography and book science (historical and pedagogical studies).

A full-text access to the articles of the journal is carried out both on the portal of scientific journals *Eco-Vector* (<https://journals.eco-vector.com>) and on the website of the Scientific Electronic Library *eLibrary.ru* (<http://elibrary.ru>).

The journal was founded in 2020 and included into the Russian Science Citation Index (RSCI).

Included in the list of peer-reviewed scientific publications in which the main scientific results of dissertations for obtaining the scientific degree of a candidate of sciences and for the academic degree of a doctor of science should be published (from 21.02.2023).

### **Главный редактор**

**Наумова Ольга Сергеевна**, доктор культурологии, доцент, ректор Самарского государственного института культуры, член Союза журналистов России

---

### **Заместитель главного редактора**

**Арюткина Анна Николаевна**, кандидат педагогических наук, доцент, проректор по творческой и научной деятельности Самарского государственного института культуры

---

### **Научный редактор**

**Курмаев Михаил Владимирович**, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры библиотечно-информационных ресурсов Самарского государственного института культуры

---

### **Выпускающий редактор**

**Кузьмина Лилия Владимировна**, начальник редакционно-издательского центра Самарского государственного института культуры

---

### **Научные консультанты**

**Бакшутова Екатерина Валерьевна**, доктор философских наук

**Куприна Елена Юрьевна**, доктор искусствоведения

---

### **Ответственный секретарь**

**Есипова Юлия Николаевна**, начальник Библиотечного научно-информационного центра Самарского государственного института культуры

---

### **Редакционная коллегия**

**Агеева Галина Михайловна**, доктор культурологии, доцент, профессор Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва

**Андреева Ольга Владимировна**, доктор исторических наук, профессор, профессор Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета

**Астафьева Ольга Николаевна**, доктор философских наук, профессор, профессор Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

**Бакшутова Екатерина Валерьевна**, доктор философских наук, доцент, заведующая кафедрой Самарского государственного института культуры

**Бурлина Елена Яковлевна**, доктор философских наук, профессор

**Варламов Дмитрий Иванович**, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

**Вохрышева Маргарита Георгиевна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор Самарского государственного института культуры

**Гончарова-Грабовская Светлана Яковлевна**, доктор филологических наук, профессор, профессор Белорусского государственного университета

**Дворкина Маргарита Яковлевна**, доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник Российской государственной библиотеки

**Дятлов Дмитрий Алексеевич**, доктор искусствоведения, профессор, профессор Самарского государственного института культуры

**Журчева Ольга Валентиновна**, доктор филологических наук, доцент, профессор Самарского государственного социально-педагогического университета

**Ионесов Владимир Иванович**, доктор культурологии, доцент, профессор Самарского государственного института культуры

**Калегина Ольга Анатольевна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор Казанского государственного института культуры

**Карташова Татьяна Викторовна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова

**Колесников Александр Геннадьевич**, доктор искусствоведения, ведущий сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС

**Кондаков Игорь Вадимович**, доктор философских наук, профессор, профессор Российского государственного гуманитарного университета; член-корреспондент Российской академии естественных наук

**Кривцун Олег Александрович**, доктор философских наук, академик и член президиума Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств России, профессор, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания

**Кром Анна Евгеньевна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки

**Куприна Елена Юрьевна**, доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, начальник научно-издательского отдела Самарского государственного института культуры

**Летина Наталия Николаевна**, доктор культурологии, доцент, профессор Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского

**Логина Марина Васильевна**, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва, заслуженный деятель науки Республики Мордовия

**Мазурицкий Александр Михайлович**, доктор педагогических наук, профессор, профессор Московского государственного лингвистического университета

**Мотульский Роман Степанович**, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой менеджмента и коммуникаций Института современных знаний имени А.М. Широкова (Минск, Беларусь)

**Орлов Игорь Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, профессор Липецкого государственного технического университета, заслуженный деятель науки и техники; академик Российской академии художеств

**Панченко Анатолий Михайлович**, доктор исторических наук, доцент, главный научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

**Плешкевич Евгений Александрович**, доктор педагогических наук, доцент, главный научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

**Портнова Татьяна Васильевна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина; член Союза театральных деятелей Российской Федерации, Международной академии культуры и искусства, Петровской академии наук и искусств; Почётный доктор (Великобритания)

**Радзецкая Ольга Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина, член Союза композиторов России

**Самарин Александр Юрьевич**, доктор исторических наук, доцент, заместитель генерального директора по научно-издательской деятельности Российской государственной библиотеки

**Сиротина Ирина Львовна**, доктор философских наук, профессор, профессор Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева

**Скоробогачева Екатерина Александровна**, доктор искусствоведения, профессор и директор музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова; главный научный сотрудник Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова; член-корреспондент Академии российской словесности

**Скореход Наталья Степановна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор Российского государственного института сценических искусств

**Струкова Татьяна Викторовна**, доктор филологических наук, профессор, профессор Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева

**Тютелова Лариса Геннадьевна**, доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королёва

**Уваров Виктор Дмитриевич**, доктор искусствоведения, профессор кафедры Российского экономического университета им. Г.В. Плеханова

**Хайченко Елена Григорьевна**, доктор искусствоведения, профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС

**Хлыщёва Елена Владиславовна**, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой Астраханского государственного университета им. В.Н. Татищева

**Шалимова Нина Алексеевна**, доктор искусствоведения, профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС

**Шуб Мария Львовна**, доктор культурологии, доцент, профессор Челябинского государственного института культуры

**Журчева Татьяна Валентиновна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королёва

**Куштым Евгения Александровна**, кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского

**Лириндзис Иоаннис**, доктор философии (Ph.D.), профессор археометрии и междисциплинарных подходов к археологии, культурному наследию и палеоэкологии в Университете провинции Хэнань (КНР)

**Пераица Ана**, доктор философии (Ph.D.), эксперт-культуролог, исследователь визуальной культуры, масс-медиа и креативных практик, лектор Университета Риеки (Хорватия)

### **Chief Editor**

**Olga Naumova**, Doctor of Cultural Sciences, Rector of the Samara State Institute of Culture, member of the Russian Union of Journalists

---

### **Deputy Chief Editor**

**Anna Aryutkina**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Artistic and Scholarly Activities of the Samara State Institute of Culture

---

### **Scientific Editor**

**Mikhail Kurmaev**, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

---

### **Issue Editor**

**Lilia Kuzmina**, Head of the Editorial and Publishing Center of the Samara State Institute of Culture

---

### **Scientific Consultants**

**Ekaterina Bakshutova**, Doctor of Philosophy

**Elena Kuprina**, Doctor of Arts

---

### **Executive Secretary**

**Yulia Esipova**, Head of the Library Research and Information Centre of the Samara State Institute of Culture

---

### **Editorial Board**

**Galina Ageeva**, Doctor of Cultural Sciences, Professor, Professor of the Ogarev Mordovia State University

**Olga Andreeva**, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of the Higher School of Press and Media Industry of the Moscow Polytechnic University

**Olga Astafieva**, Doctor of Philosophy, Professor, Professor at the Institute of Public Administration and Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation

**Ekaterina Bakshutova**, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department at the Samara State Institute of Culture

**Elena Burlina**, Doctor of Philosophy, Professor

**Dmitry Varlamov**, Doctor of Arts, Doctor of Pedagogy, Professor, Chairperson of the Department of the Saratov State Conservatory

**Margarita Vokhrysheva**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

**Svetlana Goncharova-Grabovskaya**, Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Belarusian State University

**Margarita Dvorkina**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Chief Researcher of the Russian State Library

**Dmitry Dyatlov**, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

**Olga Zhurcheva**, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor of the Samara State University of Social Sciences and Education

**Vladimir Ionesov**, Doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

**Olga Kalegina**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Kazan State Institute of Culture

**Tatiana Kartashova**, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Leonid Sobinov Saratov State Conservatory

**Alexander Kolesnikov**, Doctor of Arts, leading research associate of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

**Igor Kondakov**, Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Russian State University for the Humanities, corresponding member of the Russian Academy of Natural Sciences

**Oleg Krivtsov**, Doctor of Philosophy, member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor, Chief Researcher of the State Institute of Art History

**Anna Krom**, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

**Elena Kuprina**, Doctor of Arts, Candidate of Pedagogical Sciences, Head of the Scientific and Publishing Department of the Samara State Institute of Culture

**Natalya Letina**, Doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Professor of the Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky

**Marina Loginova**, Doctor of Philosophy, Professor, Chairperson at the Ogarev Mordovia State University; Honored Scientist of the Republic of Mordovia

**Alexander Mazuritsky**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Moscow State Linguistic University (Minsk, Belarus)

**Roman Motulsky**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Management and Communications of the Institute of Modern Knowledge named after A.M. Shirokov

**Igor Orlov**, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Lipetsk State Technical University, Honored Worker of Science and Technology of the Russian Federation, member of the Russian Academy of Arts

**Anatoly Panchenko**, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Chief Researcher of the State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

**Evgeny Pleshkevich**, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Chief Researcher of the State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

**Tatiana Portnova**, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Alexei Kosygin Russian State University; member of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation, International Academy of Culture and Art, Peter the Great Academy of Sciences and Arts; Doctor *Honoris Causa* (the United Kingdom)

**Olga Radzetskaya**, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Alexei Kosygin Russian State University; member of the Union Composers of Russia

**Alexander Samarin**, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Deputy General Director of the Russian State Library

**Irina Sirotna**, Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Ogarev Mordovia State University

**Ekaterina Skorobogacheva**, Doctor of Arts, Professor and Director of the Museum of the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; Chief Researcher of the Leonid Sobinov Saratov State Conservatory; corresponding member of the Academy of Russian Literature

**Natalia Skorokhod**, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Russian State Institute of Performing Arts

**Tatiana Strukova**, Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Turgenev State University of Oryol

**Larisa Tyutelova**, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Chairperson of the Department of the Samara National Research University

**Victor Uwaroff**, Doctor of Arts, Professor of the Department of the Plekhanov Russian University of Economics

**Elena Khaychenko**, Doctor of Arts, Professor of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

**Elena Khlyshcheva**, Doctor of Philosophy, Professor, Chairperson of the Department of the Astrakhan State University

**Nina Shalimova**, Doctor of Arts, Professor of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

**Maria Shub**, Doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Professor of the Chelyabinsk State Institute of Culture

**Tatyana Zhurcheva**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Samara National Research University

**Evgeniya Kushtym**, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Vice-Rector for Research and International Affairs, Tchaikovsky South Urals State Institute of Arts

**Ioannis Liritzis**, Ph.D. in Mineralogy, Professor of Archaeometry and Interdisciplinary Approaches to Archaeology, Cultural Heritage and Paleoenvironment at the Henan University (China)

**Ana Peraica**, Ph.D. in Aesthetics of Photography, expert in Culture Studies; researcher of visual culture, mass media and creative practices; Lecturer at the University of Rijeka, Croatia

**Культура и философия**

А.М. ЗОТОВ

«Культура нарциссизма»  
Кристофера Лэша**Culture & Philosophy**

A.M. ZOTOV

*Culture of Narcissism*  
by Christopher Lash

13

**Культура и общество**

А.В. КОМАРОВА

Изменения аксиологических  
и этических оснований социокультурных  
институтов: факторы влияния**Culture & Society**

A.V. KOMAROVA

Changes in Axiological and Ethical  
Foundations of Socio-Cultural  
Institutions: Influencing Factors

27

**Культура и текст**М.В. МОГИЛАТОВА,  
Н.В. ЖИЛЯКОВАОсмысление революционных событий  
1905—1907 годов в творчестве томского  
беллетриста В. Курицына**Culture & Text**M.V. MOGILATOVA,  
N.V. ZHILYAKOVAUnderstanding the Revolutionary Events  
of 1905-1907 in the Work of Tomsk Fiction  
Writer V. Kuritsyn

41

**Культура и искусство**

М.Э. ВИЛЬЧИНСКАЯ-БУТЕНКО

Символическая природа крыс  
в уличном искусстве**Culture & Art**

M.E. VILCHINSKAYA-BUTENKO

The Symbolic Nature of Rats  
in Street Art

57

Е.Г. ДАВЫДОВА,  
О.Л. СЕКТематизм фуг ор. 17  
Н.А. Римского-Корсакова: баховские  
интонационные и структурные элементыE.G. DAVYDOVA,  
O.L. SECThematism of N.A. Rimsky-Korsakov's  
Fugues Op. 17: Bach's Intonation and  
Structural Elements

65

А.Я. ЗАЙЦЕВ

К вопросу о понятии авторского  
анимационного кино

A.YA. ZAITSEV

To the Issue of the Concept of Animation  
Films d'Auteur

76

Д.П. РУССКИХ

«Придворная утонченность»: специфика  
ряда женских портретов школы  
Фонтенбло

D.P. RUSSKIKH

«Courtly Refinement»: Special Features  
of Some Female Portraits of the  
Fontainebleau School

91

**Д.Г. СТЕПАНОВА**

От декоративного к промышленному искусству: к вопросу о формировании системы советской художественной промышленности

**D.G. STEPANOVA**

From Decorative to Industrial Art: to the Issue of the Formation of the System of the Soviet Art Industry

100

**Культура и этнос**

**Culture & Ethnicity**

**Л.Ю. НИКОЛАЕВА,  
М.И. САННИКОВА**

Итоги реставрации старообрядческой усадьбы семьи Петровых в селе Нижний Жирим Тарбагатайского района Республики Бурятия

**L.U. NIKOLAEVA,  
M.I. SANNIKOVA**

The Results of the Restoration of the Old Believer Estate of the Petrovs Family in the Village of Nizhny Zhirim, Tarbagatai District of the Republic of Buryatia

113

**Культура и образование**

**Culture & Education**

**Н.С. МИЛОВИДОВА,  
Л.А. ФРОЛОВА**

Формирование художественно-творческого сознания учащихся средствами искусства в процессе обучения музыке (на примере конкурса по музыкальной литературе)

**N.S. MILOVIDOVA,  
L.A. FROLOVA**

Formation of Artistic and Creative Consciousness of Students by Means of Art in the Process of Teaching Music (Exemplified by a Musical Literature Contest)

127

**Книжная культура**

**Book Culture**

**И.Г. ЮДИНА,  
Р.А. ОЮН**

Программно-проектная деятельность национальных библиотек Сибири и Дальнего Востока: начальный этап

**I.G. YUDINA,  
R.A. OYUN**

Program and Project Activities of the National Libraries of Siberia and the Far East: the Initial Stage

139

**Персоналия**

**Personalities**

**М.Ш. ТАКТАШЕВ**

Параллельный реализм астраханского художника Ш.А.-Х. Такташева (к 75-летию со дня рождения)

**M.SH. TAKTASHEV.**

Astrakhan Artist Sh. A.-Kh. Taktashev's Parallel Realism (to the 75th Anniversary of his Birth)

155

**Требования к оформлению статьи**

**Requirements for the Design of the Article**

167

# КУЛЬТУРА И ФИЛОСОФИЯ

CULTURE & PHILOSOPHY



# 1

УДК 130.2+172.1

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_13

**А.М. Зотов**

Самара

Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С.П. Королева,  
Медицинский центр психологической, психотерапевтической  
и психиатрической помощи «София»  
am-zotov@mail.ru

## «КУЛЬТУРА НАРЦИССИЗМА» КРИСТОФЕРА ЛЭША

*Программное исследование профессора истории Рочестерского университета Кристофера Лэша (1932–1994) «Культура нарциссизма: американская жизнь в эпоху убывающих ожиданий», впервые опубликованное в 1979 г., стало своеобразным манифестом нового типа культуры и раскрыло особенности формирования социотипа современного человека. Опираясь на теоретические обобщения клинической практики психоаналитиков, ученый рассмотрел социально-политические и экономические процессы в США в XX в. через призму концепции «нарциссической культуры». В настоящей статье предпринят обзор ключевых положений книги К. Лэша, профессиональный перевод которой на русский язык, несмотря на очевидную актуальность, до сих пор отсутствует.*

**Ключевые слова:** нарциссизм, культура нарциссизма, общество потребления, общество зрелищ, самопоглощенность, терапевтический режим, либерализм.

В 1979 г. американский историк и социальный философ К. Лэш выпустил книгу «Культура нарциссизма: американская жизнь в эпоху убывающих ожиданий», мгновенно ставшую бестселлером и получившую национальную книжную премию США (1980 г.) в категории «Актуальный интерес». Сами семидесятые годы прошлого века другой американский автор, журналист и писатель Т. Вулф назвал «десятилетием Я» [1]. На это у него были все основания: в данный период были написаны и опубликованы основные труды по теме нарциссизма в США: «Декадентство: радикальная ностальгия, нарциссизм и упадничество в семидесятые годы» (Дж. Хуган, 1975), «Анализ самости» (Х. Кохут, 1971), «Пограничные состояния и патологический нарциссизм» (О. Кернберг, 1975), «Падение публичного человека» (Р. Сеннетт, 1976) и «Тирания интимности» (Р. Сеннетт, 1979), «Новый нарциссизм» (П. Мэрин, 1975), «Ловушка

самопознания: уход в себя вместо социальных перемен» (Э. Шур, 1976) – вот далеко не полный список ключевых публикаций. Казалось, интерес человека к самому себе достиг апогея. Нарциссизм увлек всех – от психоаналитиков и социальных философов до простых обывателей. Сам термин «нарциссизм» перекочевал из клинической среды, в которой все больше стали появляться и описываться пациенты с характерными психическими расстройствами и проблематикой, в сферу изучения общественных процессов.

Книга К. Лэша до сих пор так и не переведена официально на русский язык, хотя активно цитируется в трудах зарубежных последователей, например в другой фундаментальной работе на тему социального нарциссизма: «Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме» Ж. Липовецки (1983) [2]. В своем эссе о само- и социодеструктивной стратегии персонализма

современного человека он во многом опирается и развивает идеи, обозначенные в «Культуре нарциссизма». Незначительное количество публикаций российских исследователей по теме социального нарциссизма (например в «Научной электронной библиотеке» на сайте eLibrary.ru) в целом и с упоминанием наследия К. Лэша в частности вполне можно связать с недостаточным знакомством специалистов с творчеством американского философа.

В настоящей статье предпринят развернутый обзор основных положений концепции К. Лэша, посредством которых автор стремился обосновать формирование нового – нарциссического (постмодернового) – типа культуры, послужившего в условиях социально-экономических отношений источником возникновения нового социотипа человека. Нарциссический человек, изначально «обнаруженный» в кабинете психоаналитика, оказался «героем нашего времени» и требует теперь не только врачебной, но и философской рефлексии.

В названии книги К. Лэша не случайно дано прямое указание на эпоху, которая способствовала развитию тех тенденций в отношениях людей к самим себе и друг к другу, которые были названы нарциссическими. Эта эпоха – время убывающих ожиданий, всесторонних разочарований американцев. Экономический застой, поражение во Вьетнаме, дефицит доверия на разных уровнях власти с утратой веры в лидеров, очевидные сигналы об истощении природных ресурсов, усиление сепаратизма и национализма – все это пессимистически повлияло на настроения людей. Если добавить к этому разочарование европейцев в своих революционных движениях конца 60-х гг. XX в. и похожие социально-экономические трудности, то вполне можно констатировать, что указанные явления имели международный масштаб. «Буржуазное общество, похоже, повсеместно исчерпало свой запас конструктивных идей», –

пишет К. Лэш в предисловии к своей книге [3, с. 13]<sup>1</sup>. Политический кризис капитализма автор увязывает с общим кризисом западной культуры и отчаянием в отношении попыток понять ход современной истории. Дальнейшие рациональные направления развития стали совершенно туманны. Либерализм как политическая теория утратил способность объяснять события, происходившие в мире государств и транснациональных корпораций. А заменить потерявшую силу идеологию оказалось нечем. Закономерно, констатирует К. Лэш, перестали обладать объясняющей силой гуманитарные науки. Естественные науки, «обещавшие» так много, разрозненно сфокусировались на своих предметах, не претендуя на инципирование фундаментальных изменений. Психология и социология перешли к «фиксированию мелочей», а философы были больше не способны объяснить природу вещей. Простой человек утратил интерес к прошлому, перестал смотреть в будущее с надеждой, доверять власти. Культура конкурентного индивидуализма привела к борьбе всех против всех, а стремление к благополучию и счастью – к тупику нарциссической озабоченности самим собой. При этом важно понимать, что описываемая ситуация не возникла из ничего, она долго вызревала в условиях прежнего времени, которое многими воспринималось как репрессивное, авторитарное, патерналистское. В этом смысле нарциссическая логика выглядит радикалистской в отношении прошлого, в отношении логики модерна. Против каких рамок было направлено накопившееся возмущение? Против авторитаризма семьи, литературной цензуры, репрессивной сексуальной морали, жесткой трудовой этики и т. д. С бурным ростом психологических практик и психоанализа с начала XX в. произошла смена основного социотипа человека.

На место Homo economicus пришел Homo psychologicus. Этот новый человек

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод мой – А.З.

раскрепощен в вопросах семьи и секса, но при этом постоянно ищет признания. Он ориентирован на сотрудничество, но не потому, что так любит других людей, а потому, что всеми способами избегает конкурентного соперничества, в котором таится угроза проигрыша, а соответственно, обиды и разъедающей зависти. Он хочет немедленного удовлетворения множасьихся как снежный ком потребностей и находится в беспокойном, вечно неудовлетворенном желании. У такого нарциссического человека нет интереса к прошлому, лишь «ностальгия», которая тоже стала ходовым товаром. Отсутствие опоры на прошлое, в том числе на свой собственный опыт, привело к невероятному росту количества экспертов в разных областях, определяющих, чем и как нарциссический человек должен удовлетвориться. В будущее же смотреть невероятно тревожно, поскольку кроме конца света на повестке ничего не осталось. К. Лэш приводит красноречивую статистику: продажи разнообразных «книг выживания» являются одними из самых быстро реализуемых товаров. Если нельзя «спасти» мир путем социальных преобразований, то нужно спасти хотя бы себя. Одной из главных забот нарциссического человека стало психическое самосовершенствование, инвестирование в себя. Предложение не заставило себя ждать и с лихвой обогнало спрос. Танцы, йога, здоровая пища, курсы осознанности, буддистские практики и прочее – вот что вышло на вершину интересов. Для многих такой взгляд на мир превратился в новую религию, «третье великое пробуждение», современную «культурную революцию». Укоренение в «здесь-и-сейчас» определено доминирующей позицией. Поскольку с авторитетами было покончено, нарциссический человек оказался в пустоте, в пустыне, о чем несколько позже более подробно напишет Ж. Липовецки. Место авторитетных фигур и исторических идеалов заняли идеалы нарциссические, сформированные из примитивных детских фантазий

и социальной архаики. В этих размышлениях К. Лэш всесторонне опирался на работы предшественников, прежде всего – психоаналитиков, и отмечал, что не священники или проповедники теперь работают на ниве духовного и душевного укрепления человека, а психотерапевты различных направлений. Современным эквивалентом спасения стало обретение «психического здоровья». Хотя терапия в таком изложении – это скорее антирелигия, писал К. Лэш, поскольку в ее основу не заложено служение какому-либо делу или потребностям других людей. Даже «любовь» и «смысл», встречающиеся в ценностном поле нарциссического человека, подчинены самому человеку, являются личностными, персональными потребностями, которые психотерапевт помогает удовлетворить. Политика сменилась самоанализом. Революционные настроения стихли, как и лидеры революций. Включился психотерапевтический режим. Многие видные общественные деятели, музыканты, художники, писатели, бунтари отметились публикациями о благотворном влиянии различного рода терапевтических и оздоровительных практик [4]. Жанр исповеди, ставший очень популярным, также свидетельствует, по мнению К. Лэша, о выраженных нарциссических тенденциях. Реализованное желание поставить себя в центр повествования чаще всего с различными неприглядными подробностями – вот один из заветных способов насытить собственное Эго. Нарциссический человек, предъявляя себя широкой общественности, легко переходит границу между самоанализом и самопотаканием. Исповедь становится антиисповедью, поскольку путешествие в глубину «не открывает ничего, кроме пустоты» [3, с. 21]. Чтобы как-то компенсировать внутреннюю пустоту, продолжает К. Лэш, нарциссический человек пытается согреться рядом со «звездами», в отражении «звезд». В этих интенциях автор видит истоки формирования толп фанатов и поклонников у кумиров, супергероев, знаменитых спортсменов,

музыкантов и других деятелей культуры. При этом кумиры «живут не долго», они приходят и уходят со скоростью изменения биржевых котировок и калейдоскопа синглов на вершинах мировых чартов. Но всегда нужно помнить, что мир фанатов и «звезд» – это мир одиночества, где люди не делают слишком больших инвестиций ни в дружбу, ни в любовь, избегая чрезмерной зависимости от других. Стратегия преодоления внутренней пустоты с поисками опоры внутри себя, наоборот, еще больше усиливает кризис личных отношений.

Исследуя нарциссизм как метафору состояния человека текущего времени, К. Лэш придерживался позиции, в которой отказывается использовать термин «нарциссизм» так широко и свободно, чтобы он утратил свое психологическое содержание. В связи с этим критике подвергается Э. Фромм, поскольку тот, на взгляд К. Лэша, слишком далеко отошел от клинического смысла этого термина, сделав его синонимом «асоциального» индивидуализма или группового «фанатизма», сепаратизма по какому-либо признаку. «Теоретическая точность в отношении нарциссизма важна не только потому, что эта идея так легко поддается морализаторскому раздуванию, но и потому, что практика приравнивания нарциссизма ко всему эгоистичному и неприятному противоречит исторической конкретике. Люди всегда были эгоистичны, группы всегда были этноцентричны; нет никакого преимущества от придания этим качествам психиатрического ярлыка. Однако появление расстройств характера как наиболее заметной формы психиатрической патологии, а также изменение структуры личности, которое это развитие отражает, обусловлено вполне конкретными изменениями в нашем обществе и культуре – бюрократией, захваченностью образами, терапевтическими идеологиями, рационализацией внутренней жизни, культом потребления, и напоследок – изменениями в семейной жизни и меняющимися моделями

социализации. Все это исчезает из виду, если нарциссизм становится просто “метафорой человеческого состояния”» [3, с. 32]. К. Лэш также критиковал тех исследователей, которые не уделяли должного внимания растущему объему клинических работ на тему нарциссизма. (Отметим, что число таких работ продолжало интенсивно расти и после выхода «Культуры нарциссизма», о чем будет сказано ниже.) К. Лэш полагал у выбравших такой подход осознанную позицию: возможно, акцент на клинических аспектах снижает полезность концепции о нарциссизме для описания социальных процессов. Однако, игнорируя психологическое измерение, считает он, эти авторы упускают и социальное. В работах психологов, психиатров и психотерапевтов выпукло видны те черты патологического нарциссизма, которые в менее экстремальной форме проявляются у нынешнего человека в повседневной жизни. Например, такие как зависимость от замещающего (викарного) человеческого тепла, предоставляемого другими, в сочетании со страхом зависимости от этих других; чувство внутренней пустоты; безграничный подавляемый гнев и оральные пристрастия (алкоголь, табак, секс и пр.). Дополнительно к этим характеристикам можно назвать псевдосамоуверенность, расчетливую соблазнительность и самоуничижительный юмор. Не опираться на клинический опыт, считал К. Лэш, значит лишить себя понимания основ для установления связи между распространенным нарциссическим типом личности и ведущими паттернами современной культуры, такими как сильный страх старения и смерти, страх конкуренции, всестороннее увлечение знаменитостями, ухудшение отношений между мужчинами и женщинами и т. д.

Безусловно, психолог и психоаналитик обычно имеют дело с отдельными людьми. А группы живут по собственным законам, своим «коллективным» разумом. Но каждое общество воспроизводит свою культуру в конкретном индивидуе,

в личности и «...пытается по-своему разрешить универсальные кризисы детства – травму разлуки с матерью, страх быть брошенным, боль соперничества с другими за материнскую любовь. И то, как оно справляется с этими психическими событиями, порождает характерную форму личности, характерную форму психологической деформации, с помощью которой человек примиряется с инстинктивной депривацией и подчиняется требованиям социального существования» [3, с. 34]. Таким образом, К. Лэш аргументированно соотносил свои исследования ведущего социального типа личности современников с клиническими, в основном – психоаналитическими, отчетами, в которых проявлялись эти самые отдельные современники как наиболее яркие носители соответствующих свойств. При этом важно иметь в виду, продолжал К. Лэш, что сила психоанализа, проясняющая связь индивида и общества, велика именно тогда, когда она – эта сила – сфокусирована на своем предмете, т. е. на изучении отдельного человека. Психоанализ «больше всего рассказывает нам об обществе, когда меньше всего стремится к этому» [3, с. 34]. Опираясь на публикации ведущих психоаналитиков, автор «Культуры нарциссизма» привлекал еще один аргумент: нарциссические расстройства существенно вытеснили из всего спектра психических нарушений истерические расстройства и неврозы навязчивых состояний («болезни раннего капитализма»). То есть профиль душевных страданий современного человека существенно изменился. На второй план в последние десятилетия стали уходить четко выраженные симптомы и соответствующие жалобы, а на первом появилось смутное, плохо дифференцируемое общее недовольство жизнью, бесцельность, пустота и апатия. Такой человек (пациент, современный нарцисс) обычно в целом выполняет все свои повседневные обязанности, даже добиваясь порой немалых успехов, но счастье ускользает

от него, а жизнь не кажется стоящей того, чтобы ее проживать. Он жаждет восхищения со стороны других, пытаясь восполнить недостаток ранней любви. Он жаждет натиска эмоциональных переживаний, которые должны заполнить внутреннюю пустоту и отодвинуть страх перед старением и смертью. Стоит ли отдельно оговариваться, что такой портрет является достаточно точным для человека и нашего времени – 20-х гг. XXI века? Другими словами, нынешняя эпоха проявляется своими особыми формами патологии, которые в преувеличенном виде выражают лежащую в основе социальных процессов структуру характера отдельного человека. И этот характер, эта личностная организация «подкрепляется» самой эпохой: инфантильные влечения стимулируются соблазняющей рекламой, средства массовой информации узурпировали авторитетную родительскую позицию, внутренняя жизнь становится все более рационализированной вкупе с обещаниями личностной самореализации. Современный человек учится управлять не собственной жизнью, а создаваемыми о ней впечатлениями, становится менеджером образов – как на работе, так и в близких отношениях, которые теперь прагматично «строятся» без допуска иррационального влияния «любви». Взгляд нарцисса «видит мир как зеркало самого себя и не интересуется внешними событиями иначе, чем отражением его собственного образа» [3, с. 47]. Концепция нарциссизма, отмечал К. Лэш, подкрепленная клиническими данными, дает нам довольно точный портрет «героя нашего времени».

Опираясь на установленные связи между психоаналитическими клиническими исследованиями и анализом социальных процессов, К. Лэш приводит примеры изменений в различных сферах жизни, соответствующих нарциссической эпохе. Обозначим некоторые из них. Например добродетельное самосовершенствование XVIII и XIX вв. превратилось в культ «личностного роста» и поиск «формулы успеха». «Образ побе-

дителя» стал иметь несравнимо большее значение, чем производительность и продуктивность. Успешность при этом обязательно должна быть публично завизирована и подогреваема, пусть даже и псевдособытиями, видимостью. Успешность начала измеряться и сравниваться с успешностью другого. Более того, категории успешности, победы, техничности, считаемых и измеряемых «показателей» вторглись в те сферы, которые ранее не подчинялись стандартам достижений – личных, дружеских, сексуальных и любовных отношений. Далее, на заре промышленного капитализма рабочий человек виделся лишь как производитель товара, а сейчас он стал еще и широким его потребителем. А помогать потреблению и формированию новых потребностей призвана реклама, основанная на главной стратегии нарциссического времени – на соблазнении [5]. Производящее общество преобразовалось в общество потребления и сверхпотребления. Пропаганда товаров, полагал К. Лэш [3, с. 73], выполняет двойную функцию: утверждает потребление как альтернативу протесту и предлагает потребление как лекарство от духовной опустошенности современной жизни. Распространение рекламы в средствах массовой информации поставило новые вопросы к категориям истины и достоверности. «Правдивые» заявления о товаре тут и там вводят потребителей в заблуждение, жонглируя различными характеристиками и отзывами известных людей, «экспертов». Утверждения о товаре, о событиях перестали претендовать на правдивость, удовлетворяясь правдоподобностью. Реклама и пропаганда стали инструментами, представляющими потребителю информации «реальность». Сам потребитель, «желая быть всесторонне информированным», идет навстречу предлагаемой правдоподобной и эмоционально комфортной информации. Изобразительность как одно из ключевых свойств рекламы и пропаганды проникла, в том числе,

и в политику, развернув ее в сторону зрелищности. Политики на разных континентах стали заботиться в первую очередь о том, как выглядят их решения, какой производят эффект на избирателей и население. «Перерождение политики в зрелище не только заменило производство политики на пиар, размыло политический дискурс и превратило выборы в спортивные состязания, в которых каждая сторона претендует на преимущество “момента”, но и сделало организацию политической оппозиции более трудной, чем когда-либо. Когда образы власти затмевают реальность, те, кто не имеет власти, оказываются в борьбе с фантомами» [3, с. 81]. Зрелище, видимость, иллюзия стали основными средствами модерации реальности. Более того, «ощущение реальности, как ни странно, зависит от нашей готовности поддаться инсценированной иллюзии реальности» [3, с. 87]. Но вопреки ожиданиям, уточнял К. Лэш, нарциссический человек в целом апатично и безразлично относится к предлагаемой иллюзорности. Он знает, что его обманывают! Тогда можно предположить, что его безразличие к механике иллюзии означает крах самой идеи реальности. Это безразличие свидетельствует об утрате способности интересоваться чем-либо за пределами себя. «Вместо невротического персонажа с хорошо структурированными конфликтами, в центре которых – запретный секс, авторитет, зависимость и независимость в семье, мы видим героев, полных неуверенности в том, что реально» [3, с. 90]. Идеология инсценировки, создания иллюзии ведет современного человека к основному выводу, заключающемуся в том, что главным актером, главным продуктом и шедевром, на который стоит обращать внимание и которого стоит культивировать, является он сам. А весь мир играет роль зеркала, не только подтверждающего, что смотрящий в него существует, но и показывающего все большие и маленькие недостатки вплоть до прыщика на лице. Их можно

нивелировать, «замазать», чтобы выглядеть защищенным перед этим безотрывно взирающим миром. Поскольку инсценировка, имиджевость касаются всех сторон жизни, то они – эти стороны – оказываются отчужденными от самого человека, который не чувствует их больше аутентичными. Защищается от таких переживаний современный человек при помощи цинизма и иронической отрешенности, самоиронии и саркастического самоунижения. Публичная деятельность, отношения людей, искусство становятся (само)пародийными, высмеивающими, абсурдистскими. Тривиализации подвергается и такая часть общественной жизни, как спорт, который превратился в суррогатную религию, широкую палитру продуктов для массового потребления. Спорт теряет дух состязательности, становясь шоу-бизнесом и вследствие этого деградируя [3, с. 109]. Шестую главу книги К. Лэш посвятил описанию современных ему тенденций в образовании, которые привели к новым формам неграмотности как в школьном, так и в институтском сегментах. Реформы американского образования середины XX в. были направлены на приспособление этого самого образования к окружающей жизни, что привело к массовой атрофии компетентности и неуклонному «снижению интеллектуальных стандартов во имя актуальности и других прогрессивных лозунгов» [3, с. 141] – ученики и студенты стали привыкать, что их развлекают. Образование тоже превратилось в товар, вобравший основные характеристики современной культуры: следование идеологиям, культ самореализации и бегство в творчество. Далее, переходя от анализа образовательных тенденций к семье, К. Лэш остановился на рассмотрении культов вседозволенности и подлинности. Правильному, «аутентичному» обращению с детьми встревоженных и растерянных родителей должны обучить специалисты помогающих профессий. В связи с этим подавляющая часть родительских функ-

ций была передана социальным институтам, довершив демонтаж патриархальной семьи. А матерям и отцам досталось драматичное предписание быть идеальными родителями, которое реализуется избыточной формальной и холодной заботой о ребенке «со знанием дела». С концом эпохи патриархальной семьи и нивелированием отцовского авторитета формируются условия, в которых важным является скорее не то, что ребенок лишается ролевой «отцовской» модели, а то, что ранние фантазии об «отсутствующем отце» доминируют над развитием Суперэго [3, с. 175]. Мать компенсаторно, дополнительно к своей, начинает принимать мужскую роль, сбивая с толку ребенка, который, в свою очередь, вынашивает грандиозные фантазии заменить отца, добившись славы и успеха. Крах родительского авторитета проявляется – тут К. Лэш также широко ссылался на современных ему психоаналитиков – еще и в том, что на место ценностей Суперэго (самоконтроля) приходят ценности Ид (потакания своим желаниям). Формализации, тривиализации подвергаются личные отношения [культ близости убивает саму близость], а также отношения мужчин и женщин. Демистификация женственности сопровождается демаскулинизацией мужчин. «Секс, ценимый исключительно ради него самого, теряет всякую связь с будущим и не дает надежды на постоянные отношения» [3, с. 191]. Сексуальность используется обдуманно и расчетливо, личные отношения оцениваются в первую очередь со стороны эмоциональных рисков, что только усиливает «войну полов». Отдельную – девятую – главу К. Лэш посвятил вопросам старения. Точнее, отношению нарциссического человека к своему старению, к жизненному увяданию. Главной идеей и пафосом в этом вопросе является описание ужаса перед старостью и смертью. Современный человек старается снизить пугающее давление предстоящей смерти, развивая целый

комплекс наук: гериатрию, геронтологию, танатологию, крионику и другие направления, «сулящие» бессмертие. Традиционные утешения старости, связанные с верой в лучшую жизнь детей и внуков, не имеют теперь прежней силы, поскольку само будущее потеряло свой заряд, перестало существовать (как и прошлое – о разрушенной «связи времен» уже было написано). Нарциссический человек напряженно пытается бесконечно продлить настоящее и желает себе вечной молодости.

В завершении книги К. Лэш резюмировал, что современная система социально-экономических отношений (современный капитализм) породила новый вид патернализма, новый тип подчинения. Отказавшись от авторитета отцов, священников, рабовладельцев и помещиков, нарциссический человек усвоил новые методы социального контроля – идеологию благосостояния и самопоглощенности. Гегемония монархий сменилась гегемонией бизнес-корпораций и корпоративных систем, бюрократов и экспертов. Правящим классом стала управленческая и профессиональная элита. Новые способы социального контроля мешают общественным противоречиям принять политическую форму, но не устраняют источник этих противоречий. «Карательное правосудие уступило место терапевтическому» [3, с. 229]. Поскольку в обществе отдельному его члену все труднее найти удовлетворение в любви и работе, общество в ответ окружает индивида искусственными фантазиями о полном удовлетворении и самореализации. Так в мягкой форме существуют и распространяются практики социального нарциссизма. Паттерны обожания, фиксированности на себе, самовозвышения взаправду усиливаются, поскольку своими фаворитами общество часто выбирает отдельных нарциссически организованных личностей. «Красивые люди – если использовать это откровенное выражение и включить в него не только богатых путешественников, но и всех тех,

кто хоть ненадолго попадает под прицел камер, – живут фантазиями о нарциссическом успехе, который не состоит ни из чего более существенного, чем желание, чтобы им восхищались не за достижения, а просто за себя, некритично и безоговорочно» [3, с. 231]. Современное капиталистическое общество не только возвышает нарциссов, но и усиливает нарциссические черты в каждом человеке.

В послесловии к своей книге, дополнительно опубликованном в 1991 г., Кристофер Лэш разместил вопрос, который он чаще всего получал от читателей и коллег, критиков, – изменилось ли что-то за прошедшие 10 лет в его взглядах на ведущий социальный тип человека? Отвечая, он еще раз подчеркнул, что нарциссизм не является для него синонимом и заменой понятия «эгоизм». «Культура нарциссизма» опирается на предыдущие его работы и наблюдения, например о снижении значения семьи в прошедшие сто лет, об изменениях в структуре распространенных в культуре авторитетов. Каждая культура вырабатывает свои особые модели воспитания и социализации человека, которые приводят к формированию особого типа личности, соответствующего требованиям данной культуры. Во многом в своих выводах К. Лэш опирался на работы психоаналитиков, однозначно отмечающих, что вместо пациентов с неврозами за помощью стали обращаться нарциссически организованные личности. Люди в социальном плане демонстрируют чрезмерную озабоченность собой, тем, как они представлены в восприятии других, формируя «общество зрелищ». За эти прошедшие десять лет, пишет К. Лэш, его интерес к психоаналитической концепции нарциссизма еще более укрепился, усилив понимание того, что нарциссизм в социальном плане представляет собой защитное стремление современного человека избавиться от накопившегося напряжения. Это попытка вернуться к полному детскому удовлетворению, к нирване,

к гармонии и балансу, активировав грандиозный и магический взгляд на действительность. Нарцисс не видит, не хочет видеть различие между собой и миром, как ребенок на ранней стадии не способен в восприятии отделить себя от матери. Нарциссическая самодостаточность пленяет возможностью возврата к блаженству и нивелированием факта разлуки, разделения, утраты. Технологический взгляд на мир (фаустианский, как его характеризовал К. Лэш), усиливающийся с каждым годом, подкрепляет фантазии современного человека о собственном всемогуществе, о способности покорить природу, материю, время, чтобы стать, наконец, неуязвимым и насытившим свои потребности. Этот способ отношения с миром сопровождается возрождением древних суеверий, реинкарнационных ожиданий, растущим увлечением оккультизмом и другими причудливыми формами духовности, связанными с движением New Age [6]. Бунт против разума соседствует с верой в науку и технологии. Архаичные мифы распространяются среди граждан самых современных, научно просвещенных и прогрессивных стран мира. Основания для укоренения философии New Age К. Лэш видел также в нарциссической инфантильной иллюзии о самодостаточности, nirване, в уходе от реальности горя, потерь, старения и смерти. «Как ничто другое, именно это сосуществование гиперрациональности и широко распространенного бунта против рациональности оправдывает характеристику нашего образа жизни двадцатого века как культуры нарциссизма» [3, с. 248].

Со времени второго издания «Культуры нарциссизма» (1991) прошло более тридцати лет. XX век сменился на XXI век. Глядя вокруг на социально-экономические процессы в нашей стране и в мире, мы без особых изменений видим описанную К. Лэшем картину жизни современного нам человека. Некоторые аспекты и направления стали звучать с еще большей силой: в лавинообраз-

ном увеличении визуального контента, в продолжающемся снижении статуса и авторитета семьи, в росте количества «экспертов» по всем жизненным вопросам, в сохраняющейся фиксации на сверхпотреблении, в продолжающей развиваться и искать новые формы стратегии соблазна, увязанной с рекламой и рынком, в усиливающемся сепаратизме и пр. Количество научных работ по теме нарциссизма также неуклонно росло все эти годы. Метаанализ 15 крупных баз данных [7], проведенный в 2015 г. и охватывающий работы за сто лет (1914–2014), показал, что более половины трудов, в которых используется термин «нарциссизм», приходится на десятилетие с 2004 по 2014 г., в частности, именно тогда были защищены все диссертационные исследования, посвященные данной тематике. В целом публикации по нарциссизму можно разделить на три периода. Начиная с рубежа XIX – XX вв. – это тексты психиатров и психоаналитиков. Во второй половине XX в. тема нарциссизма активно разрабатывалась социальными науками, главным образом через призму конструкта «общество потребления». Именно на этот период и пришлась книга К. Лэша, ставшая для всего корпуса работ одной из основных [8]. В настоящее время на третьем этапе нарциссизм рассматривается в контексте социальных медиа, развития современных гаджетов и технологий искусственного интеллекта. Продолжает активно обсуждаться вопрос роста нарциссической патологии среди населения земного шара. Некоторые исследователи сравнивают этот рост с эпидемией [9]. Нарциссические паттерны и характеристики активно исследуются с помощью нейронаук, получивших мощное техническое подкрепление [10]. Количество российских работ о нарциссизме, концептуализирующих соответствующие идеи в поле общественных отношений, пока не так велико [11–13]. Тем важнее знакомство отечественных читателей и исследователей с ключевыми публикациями зарубежных коллег по данной тематике.

## Список литературы

1. Wolfe T. The «Me» Decade and the Third Great Awakening [Электронный ресурс] / NewYorkMagazine. URL: <https://nymag.com/article/tom-wolfe-me-decade-third-great-awakening.html> [дата обращения: 19.12.2023].
2. Липовецки Ж. Эра пустоты: эссе о современном индивидуализме / пер. с фр. В.В. Кузнецова. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2001. 330 с.
3. Lasch Ch. The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations. New York & London: W.W. Norton & Co, 1991. XX, 283 p.
4. Rubin J. Growing (Up) at Thirty-Seven. New York: M. Evans & Co. 1976. 208 p.
5. Бодрийяр Ж. Соблазн / пер. с фр. А. Гараджи. Москва: Ad Marginem, 2000. 319 с. (Коллекция «Философия по краям»).
6. Филиппович А.В. Эра Водолея: философия истории Нью Эйдж / А.В. Филиппович // Научные труды Республиканского института высшей школы. Философско-гуманитарные науки. 2021. № 20-2. С. 101-107.
7. Douglas R. Ramos. The Narcissism Expression in Publications from 1914 to 2014 // Journal of Modern Education Review. 2018, Vol. 8, No. 3. P. 242-245.
8. Grubner B. Narcissism in cultural theory: Perspectives on Christopher Lasch, Richard Sennett, and Robert Pfaller // Frontiers of Narrative Studies. 2017. Vol. 3, Issue 1. P. 50-70.
9. Prevalence and treatment of narcissistic personality disorder in the community: a systematic review / N. Dhawan, M.E. Kunik, J. Oldham, J. Coverdale // Comprehensive psychiatry. 2010. Vol. 51, Issue 4. P. 333-339.
10. Jauk E., Kanske P. Can neuroscience help to understand narcissism? A systematic review of an emerging field // Personality neuroscience. 2021. Vol. 4. P. 1-29.
11. Горичева Т., Орлов Д., Секацкий А. От Эдипа к Нарциссу: беседы. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 224 с. (Петербургский текст).
12. Разинов Ю.А. От Эдипа к Нарциссу: по краям общества потребления // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2019. № 1 (25). С. 3-14.
13. Кудря Л.В. Отчуждение – от Эдипа к Нарциссу // Научная сессия ГУАП: Гуманитарные науки: сб. докл. науч. сессии, Санкт-Петербург, 11-18 апр. 2022 г. / С.-Петерб. гос. ун-т аэрокосм. приборостроения. Санкт-Петербург, 2022. С. 25-30.

## Сведения об авторе:

**Зотов Алексей Михайлович**, аспирант кафедры философии Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева, врач-психотерапевт, главный врач медицинского центра психологической, психотерапевтической и психиатрической помощи «София»

ул. Никитинская, 108, Самара, 443030  
am-zotov@mail.ru

Дата поступления статьи: 24.01.2024

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

## Для цитирования:

Зотов А.М. «Культура нарциссизма» Кристофера Лэша // Сфера культуры. 2025. № 2 (20). С. 13–24. DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_13

УДК 130.2+172.1

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_13

**A.M. Zotov**

Samara  
Samara National Research University Medical Center for Psychological,  
Psychotherapeutic and Psychiatric Care "Sofia"  
am-zotov@mail.ru

## **CULTURE OF NARCISSISM BY CHRISTOPHER LASH**

A programme study by Christopher Lash, professor of history at the University of Rochester (1932-1994), *The Culture of Narcissism: American Life in an Era of Diminishing Expectations*, first published in 1979, has become a certain manifesto of a new type of culture and revealed the forming peculiarities of a modern man socio-type. Basing on theoretical generalizations of the clinical practice of psychoanalysts, the scholar examined the socio-political and economic processes in the United

States in the XX<sup>th</sup> century through the prism of the "narcissistic culture" concept. The current article provides an overview of the key provisions of Ch. Lash's book, which, despite its obvious relevance, still has no professional translation into the Russian language.

**Keywords:** narcissism, narcissism culture, consumption society, a society of spectacles, self-absorption, a therapeutic regimen, liberalism.

### **References**

1. Wolfe, T. The «Me» Decade and the Third Great Awakening. URL: <https://nymag.com/article/tom-wolfe-me-decade-third-great-awakening.html> (Accessed 19.12.2023). (In English).
2. Lipovetsky, J. [2001] *E`ra pustoty`: e`sse o sovremennom individualizme* [The Era of Emptiness: an Essay on Modern Individualism]. Transl. from French by V.V. Kuznetsov. Saint Petersburg: Vladimir Dal`. (In Russian).
3. Lasch, Ch. (1991) *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York & London: W.W. Norton & Co. (In English).
4. Rubin, J. (1976) *Growing (Up) at Thirty-Seven*. New York: M. Evans & Co. (In English).
5. Baudrillard, J. (2000) *Soblazn* [Temptation]. Transl. from French by A. Garaji. Moscow: Ad Marginem (In Russian).
6. Filippovich, A.V. (2021) *E`ra Vodoleya: filosofiya istorii N`yu E`jdzh* [Aquarius Era: Philosophy of New Age History]. *Nauchny`e trudy` Respublikanskogo instituta vy`sšej shkoly`. Filosofsko-gumanitarny`e nauki* [Scientific Works of the Republican Institute of Higher Education. Philosophical Science and Humanities], No. 20-2, 101-107. (In Russian).
7. Douglas, R., Ramos (2018). The Narcissism Expression in Publications from 1914 to 2014. *Journal of Modern Education Review*. Vol. 8, No. 3, 242-245. (In English).
8. Grubner, B. (2017) Narcissism in Cultural Theory: Perspectives on Christopher Lasch, Richard Sennett, and Robert Pfaller. *Frontiers of Narrative Studies*. Vol. 3, Issue 1, 50-70. (In English).
9. Dhawan, N., Kunik, M.E., Oldham, J., Coverdale, J. (2010). Prevalence and treatment of narcissistic personality disorder in the community: a systematic review *Comprehensive psychiatry*, Vol. 51, Issue 4, 333-339. (In English).

10. Jauk, E., Kanske, P. (2021) Can neuroscience help to understand narcissism? A systematic review of an emerging field. *Personality neuroscience*, Vol. 4, 1-29. (In English).
11. Goricheva, T., Orlov, D., Sekaczkiy, A. (2001) *Ot E`dipa k Narcissu: besedy`* [From Oedipus to Narcissus: Conversations]. Saint Petersburg: Aletejya. (Petersburg Text). (In Russian).
12. Razinov, Yu.A. (2019) *Ot E`dipa k Narcissu: po krayam obshhestva potrebleniya* [From Oedipus to Narcissus: at the Edges of the Consumer Society]. *Vestnik Samarskoj gumanitarnoj akademii. Seriya: Filosofiya. Filologiya* [Bulletin of the Samara Humanitarian Academy. Series: Philosophy. Philology], No. 1 (25), 3-14. (In Russian).
13. Kudrya, L.V. (2022) *Otchuzhdenie – ot E`dipa k Narcissu* [Alienation - from Oedipus to Narcissus]. *Nauchnaya sessiya Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta ae`rokosmicheskogo priboroostroeniya: Gumanitarny`e nauki: sbornik dokladov nauchnoj sessii, Sankt-Peterburg, 11-18 aprelya 2022 goda* [Scientific Session of the Saint Petersburg State University of Aerospace Instrumentation: Humanities: a Collection of Reports of the Scientific Session, Saint Petersburg, April 11-18, 2022]. Saint Petersburg, 25-30. (In Russian).

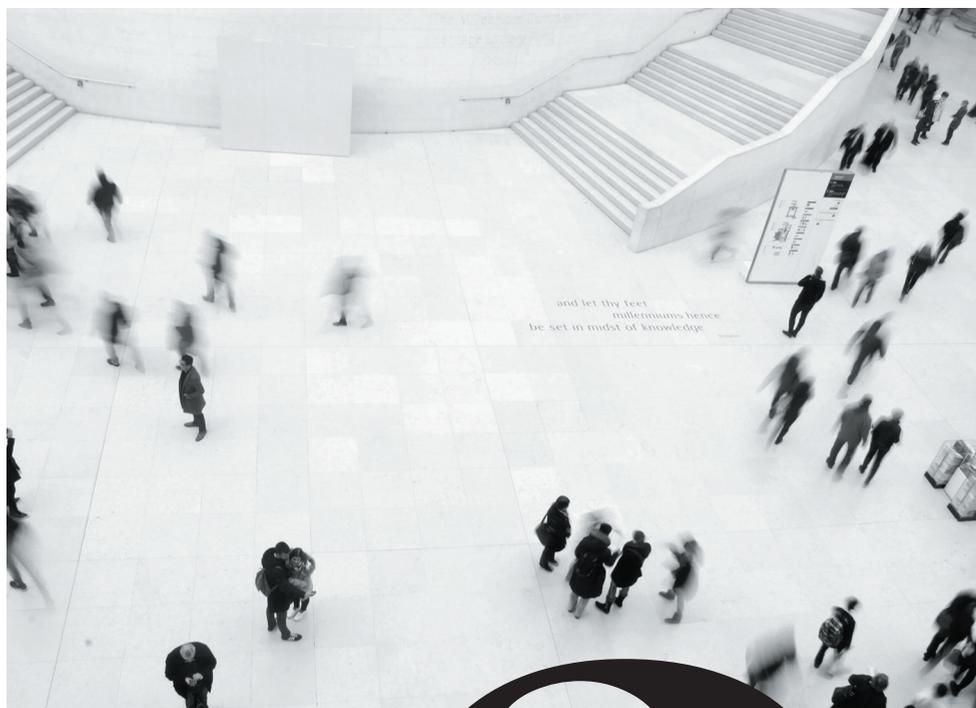
#### **About the author:**

**Alexey M. Zotov**, postgraduate student of the Department of Philosophy of the Samara National Research University, psychotherapist, chief physician of the Medical Center for Psychological, Psychotherapeutic and Psychiatric Care "Sofia"

108 Nikitinskaya Str., Samara, 443030  
am-zotov@mail.ru

# КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВО

CULTURE & SOCIETY



# 2

УДК 130.2+17+316

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_27

**А.В. Комарова**

Москва

Российская академия народного хозяйства и государственной службы  
janeiro25@yandex.ru

## ИЗМЕНЕНИЯ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ И ЭТИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИНСТИТУТОВ: ФАКТОРЫ ВЛИЯНИЯ

*Аксиологические и этические основания социума трансформируются по мере его развития, оказывая существенное влияние на историческую и культурную преемственность. В статье обоснована необходимость теоретического осмысления смыслового пространства страны с целью создания практических условий для формирования культурной идентичности отдельной личности и общества. В зависимости от уровня факторов, оказывающих влияние на аксиологические и этические основания социокультурных институтов, показано как происходят инверсии и появляются тренды, несущие разрушающие или созидательные смыслы.*

**Ключевые слова:** аксиология, идентичность, культурная идентичность, социокультурные институты, ценности.

Трансформация аксиологических и этических оснований в обществе происходила во все времена одновременно с теми или иными культурными традициями. Любая историческая эпоха, проходя смену культурных парадигм, изменяя ценностные и мировоззренческие измерения, создает новые общности и формы взаимодействия, которые, в свою очередь, могут либо разрушать, либо укреплять государственный строй и единое культурное пространство страны.

Цель нашего исследования заключается в том, чтобы выявить факторы, влияющие на изменение аксиологических и этических оснований в условиях деформации культурного пространства страны на примере социокультурных институтов.

Актуальность изучения преобразований, которые происходят с аксиологическими и этическими основаниями, связана в первую очередь с тем, что именно они побуждают к действиям и задают движение человеческому существованию в определенном направлении (разрушение или созидание), а также «играют важную когнитивную роль

в распознавании системы ценностей как отдельного человека, так и социальной группы или общества в целом» [1, с. 26]. Современное общество и его социокультурные институты не являются исключением, поскольку выступают своеобразными трансляторами происходящих изменений системы ценностей человека и смыслов как на индивидуальном уровне, так и коллективном.

Прежде чем перейти непосредственно к реализации цели исследования, уточним, что мы понимаем под ценностными и этическими основаниями, и почему именно их динамика либо обеспечивает устойчивость, либо приводит к кризису и слому социокультурных институтов. Общеизвестно, что аксиология, будучи теорией ценностей, раскрывает значимость всех сторон человеческой жизнедеятельности, способствует сознательному преображению человеком самого себя и мира благодаря духовно-нравственным и творческим началам. Вопрос о поисках ценностных оснований для совместного проживания – это вопрос о понимании целей и стратегии ориентации на диалог и вза-

имопонимание, что во многом объясняется признанием того, что «отсутствие единых общечеловеческих ценностей влечет за собой культурную раздробленность человечества» [2, с. 121]. Но, с другой стороны, не менее убедительным звучит вопрос о том, как сохранить культурное разнообразие и достичь «единства множественного», сохраняя целостность культуры?

Этика как философская наука исследует поведение человека как индивида, члена общества и совместную жизнь людей на основе ценностей и реального морального опыта, т. е. взаимодействие субъекта и объекта, которое, по словам М.С. Кагана, создает информацию о ценностях и отражает действительность в форме оценивания [2, с. 186].

Теория ценностей как форма познания мира была известна еще в Древней Греции (Аристотель, Платон) и на Востоке (Конфуций, Сиддхартха Гаутама). Со времени И. Канта в исследовании человека стали различать теоретические и практические ценности. Но только в XIX в. ценностное бытие получило разнообразное и систематическое осмысление. Тогда же А. Шопенгауэр в своих работах сделал культуру предметом нравственной оценки. Чуть позже Г. Риккерт написал: «Во всех явлениях культуры мы всегда найдем воплощение какой-нибудь признанной человеком ценности, ради которой эти явления или созданы, или, если они уже существовали раньше, взлелеяны человеком» [3, с. 53]. В XX в. изучению ценностных оснований жизни общества посвящены работы как западных (Ж. Бодрийяр, М. Вебер, Н. Гартман, Ф. Ницше, Э. Фромм, К. Яспер, М. Шелер и др.), так и отечественных ученых (М.М. Бахтин, Г.П. Выжлецов, М.С. Каган, Х.М. Казанов, А.Ф. Лосев, Н.О. Лосский, А.Н. Максимов, Ю.И. Мирошников, Н.С. Розов, Л.Н. Столович, С.Л. Франк и др.).

В настоящее время в условиях сложностей межкультурных коммуникаций и «чрезвычайно динамичной культурной ситуации, демонстрирующей, с одной

стороны, нарастающие тенденции к децентрации и сетевому расползанию структуры культуры, а с другой – запрос на поиск центростремительных механизмов культурной динамики, объединительную идею и достижение баланса в социокультурных процессах» [4, с. 45], существует потребность в сохранении смыслов и ценностей, в различении добра и зла, т. е. в закреплении ценностно-смыслового ядра культуры и понимании человеком своей культурной идентичности.

Проблема поиска и формирования культурной идентичности в последние тридцать лет стала краеугольным камнем культурологических исследований. От ее понимания зависит и состояние социокультурных институтов, и выбор вектора культурной политики. Вот как определяет в этом контексте культурную идентичность О.Н. Астафьева, подчеркивая значимость данного явления для самосознания себя, общества, культуры, – это «комплексный феномен, базирующийся на широком диапазоне символических, семиотических, аксиологических средств самовыражения, осознание индивидом своей принадлежности к определенному сообществу, их разделяющих» [5, с. 14].

Культурная идентичность придает жизнедеятельности людей и их социокультурным институтам качественную определенность и значимость путем формирования системы ценностей, общих интересов, удовлетворения духовных потребностей, формирует модели поведения. Отсюда следует необходимость осмысления происходящих процессов и тенденций, влияющих на изменение аксиологических и этических оснований социокультурных институтов, которые стягивают пространства социальных связей и отношений свободных людей, помогая им в поиске ответа на вопрос, какие факторы трансформируют социокультурный опыт, историческую преемственность, а также воспроизводство аксиологических и этических оснований.

Так, современное состояние информационного общества характеризуется не просто многообразием форм социокультурного развития институтов и практик, но и множественностью методов и субъектов влияния, которые используют те или иные общественные институты. Связано это, в-первую очередь, с тем, что социокультурные институты за время своего существования показали свою экзистенциальную оправданность, обладая нормативно-ценностной и информационной концепциями. Благодаря основным формам межкультурной коммуникации (аккультурация, ассимиляция, интеграция) они представляют собой структуры воспроизводства правил, норм и знания [6, с. 35-36].

Описанные нами процессы в приложении к актуальной ситуации вновь возвращают нас к поиску ответа на вопрос о факторах влияния на аксиологические и этические основания социокультурных институтов. В данном случае целесообразно, на наш взгляд, рассмотреть факторы через призму их включенности в разные социальные уровни: мега-, макро- и микро.

Под мегафакторами мы понимаем условия, которые воздействуют на международном уровне, макро – страны, микро – на уровне отдельного человека. При этом нужно понимать, что все эти факторы неразрывно связаны между собой и составляют те закономерности, которые отражаются во всем многообразии социокультурных связей и отношений, существенно влияя на воспроизводство личности и общества. Как отмечает в своих работах О.Н. Астафьева, «социокультурная ситуация рубежа XX–XXI вв. особым образом высветила проблему динамики культуры, поскольку именно в этот период “наложение” внешних и внутренних факторов привело к усилению нестабильности и неустойчивости в российском обществе» [7]. Данный вывод актуализирует вопрос об осмыслении динамики культуры в контексте проблемы понимания «становящейся целостности культуры в период

нестабильности структурно-формобразующих и ценностно-смысловых начал...» [7]. Более того, считает ученый, «...это первый шаг к достоверности определения вектора развития культуры, прогнозированию будущих трендов» [7] и возможность эффективно использовать потенциал культуры для воздействия на формируемые в обществе нежелательные паттерны и создание позитивных аттракторов общественного развития.

Рассмотрим подробнее каждый из факторов.

Международный фактор характеризуется в настоящее время следующими составляющими:

1) глобальный цивилизационный и ценностный кризис, ведущий к утрате человечеством традиционных духовно-нравственных ориентиров и моральных принципов<sup>1</sup>;

2) геополитическая трансформация культурно-цивилизационных систем, в частности для России, выстраивание межкультурного диалога в формирующемся полицентричном мире;

3) доминирование глобального информационного пространства, которое «приводит к радикальным переменам во всех сферах жизнедеятельности» [8, с. 19], формирует информационное неравенство и разделяет мир на секторы (виртуальный – реальный; глобальный (унифицированный) – региональный (разнообразный); пользователей, имеющих доступ к глобальным компьютерным коммуникациям, – пользователей, исключенных из глобальных компьютерных коммуникаций) [9, с. 339].

Все это не просто усложняет процесс адаптации человека к миру, но заставляет его искать, формировать и/или пересматривать социокультурные институты, отвечающие за сохранение уникальности-идентичности и ценностных рамок бытия.

<sup>1</sup> Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей [Электронный ресурс]: указ Президента РФ от 9 ноября 2022 г. № 809. URL: [www.kremlin.ru/acts/bank/48502](http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502) (дата обращения: 04.11.2024).

Современные мировые практики, используя научно-технологические достижения, культурную экспансию, новые смыслы, попытки универсализации и всеобщности социокультурного развития, мыслимые и внедряемые как идеал и истина, столкнувшись с реальностью, кардинально изменили представление о человеке, стране, мире. Так, по словам В.А. Рыжко, непосредственно или косвенно изменять существующий мировой порядок могут даже социокультурные практики периферийного масштаба. Для этого необходимо обладать новейшими технологиями или владеть востребованными сырьевыми ресурсами [10, с. 248].

В качестве технологии культурной экспансии можно привести «мягкую силу» – практику продвижения, искусственного вливания культуры (искусство и литература, мода и музыка, кинематограф) или языка одной нации в другую [См.: 11]. Ярким примером служит корейская культура, когда корейское правительство содействовало СМИ в пропаганде корейской культуры во всем мире [12, с. 119], поэтому «корейская волна стала распространяться в Китае и Юго-Восточной Азии в 2000-х, в Японии в 2003–2005-м, а с 2005-го перешла на Средний Восток, Восточную Европу, Латинскую Америку и Африку. Двигателем Корейской волны во время экономического кризиса 1990-х были сериалы, в 2000-х К-поп стал играть главную роль, к 2010-м годам относят третью волну, которая связана с общим увлечением корейской культурой» [13, с. 63]. В данном случае речь идет о таких сферах, как кинематограф и литература, включая комиксы, музыку, мультипликацию, дизайн и рекламу, спорт и туризм, моду и красоту, кулинарию и продукты питания и др. Обращаются исследователи и к культурной экспансии в России. Здесь они отмечают такие тенденции: корейская культура в нашей стране появилась позже западных стран, но сегодня представляет собой широкое явление и в последние годы уверенно появляется

в культурном пространстве в различных проявлениях (машины, бытовая техника, телефоны, косметика и др.) [13, с. 67–68].

На этом уровне требуется, с одной стороны, удержание между различными культурными форматами и открытость к диалогу с внешним окружением, с другой – сохранение национальной культурной идентичности, ценностного ядра культуры и цивилизации [5, с. 14].

Макроуровень базируется на принципах и устойчивых основаниях актуальной модели государственной политики. Обратим внимание на культурную и образовательную составляющие, которые формируют единое социокультурное пространство страны, с учетом социокультурных процессов, происходящих в обществе на уровне культурных институтов (государственных, общественных и частных). В этом случае важно до принятия конкретных решений определить ценности и желаемый ценностно-целевой образ страны как внутри, так и вне ее [14, с. 14].

Уместно будет обратиться к позиции В.Э. Багдасаряна по этому вопросу. В своей работе он приводит следующие категории ценности в масштабе исторического времени: вечные (значимые для человечества во все времена), мегаисторические (масштаб существования цивилизаций и народов), эпохальные (масштаб эпохи), поколенческие (масштаб поколения), конъюнктурные (масштаб текущих событий). В части аксиологических различий автор выводит следующую классификацию: универсальные, национальные, локально-групповые и индивидуальные. Два первых уровня относятся к высшим ценностям государства [14, с. 21].

Одной из основных проблем реализации ценностной жизнедеятельности на государственном уровне, по словам Л.Д. Бевзенко, является отсутствие временных ресурсов для реактуализации смысловых ценностей и образцов культуры в силу резко изменившихся темпов всех мировых процессов [15, с. 246]. Так называемое «бытие

на разломе» [16, с. 18] привело в движение и вызвало утрату устойчивости таких базовых понятий, как традиции и обычаи, нормы и ценности.

На наш взгляд, в этих условиях проектирование будущего страны зависит от формируемой культурной идентичности и позитивных форм взаимодействия людей и их институтов с целью «обеспечения динамической устойчивости и общности социокультурного пространства» [5], несмотря на «происходящую на личностном, групповом либо общественном уровне; рецепцию совокупности норм и ценностей, стереотипов поведения и поддерживающих их институтов, присущих определенной культуре или цивилизации»<sup>1</sup>. Фактически это означает транспарентный подход к взаимодействию институтов культуры в проектировании и управлении социокультурным пространством со множеством субъектов.

Исходя из стратегических задач сохранения и актуализации аксиологических и этических оснований социокультурных институтов, обратимся подробнее к функционированию институтов культуры – государственных, общественных и частных (по их принадлежности).

*Государственные институты*, планируя и принимая решения по направлениям культурной политики, реализовывая стратегически важные законодательные акты<sup>2</sup>, не просто направляют социокультурный вектор государственного развития, они формируют диалоговое пространство, в котором особое место занимает сохранение и развитие культурно-ценностного базиса и включение его в современный общественный контекст.

Для решения указанной задачи может быть использован потенциал культуры. Ее возможности как самоорганизующейся системы, основанной на нормах и ценностях, регулирующих взаимодействие людей в обществе благодаря системе социокультурных институтов, безграничны. Культура обладает не только мощным интегративным потенциалом для социума, но и предоставляет всему обществу, социальным группам и человеку нормированные способы организации поведения, взаимоотношений, самоидентичности и маркирования себя, а также окружения самобытными ценностно-символическими формами [17, с. 3].

В условиях мощного давления транснационализационных процессов (в реальной и виртуальной средах) специфика и сложность деятельности государственных институтов выражается в создании условий для коммуникации и интеграции социокультурных институтов, формирующих ценностно-смысловое поле [18, с. 230] и транслирующих те нормы поведения, которые являются образцами традиционной системы культурных ценностей. То есть необходимо обратиться к «общественному идеалу», через который возможно сформировать идентичность российского общества, основанную на ценностно-смысловых основаниях, а не на «эффективности, креативности, оригинальности».

*Общественные институты* позволяют осуществлять взаимодействие непосредственно с гражданами. Формируя карту социокультурного пространства, они создают системы правил, норм и ценностей и представляют интересы различных общностей.

При этом необходимо разделять общественные институты на те, которые созданы и финансируются государственной властью (например Общественная палата, общественные советы и т. п.), различными отечественными и зарубежными фондами и бизнес-структурами (Торгово-промышленная палата и т. п.), и те, которые основаны по инициативе

<sup>1</sup> Резолюция VI Российского культурологического конгресса [Электронный ресурс] // Официальный сайт VI Рос. культурол. конгресса. URL: <https://cultcongress6.ru/> (дата обращения: 20.11.2024).

<sup>2</sup> «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года» [2024], «Стратегия национальной безопасности Российской Федерации» [2021], «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года» [2024], «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [2022] и др.

граждан путем общественной самоорганизации (Союз писателей России, Российское культурологическое общество и т. п.).

Общественные институты, представляя собой пространственно-социокультурное образование, выступают аксиологическим основанием, значимым регулятором ценностей и норм поведения человека в частной жизни и социуме. Созидание социокультурных институтов зависит от активности человека, тогда как решение актуальных социокультурных проблем общественным институтом, как отмечает Н.А. Голубь, определяется позицией руководства и его умением выстраивать межкультурный диалог с различными социальными группами, включая молодежь [19, с. 232].

Отметим, что общественные социокультурные институты имеют возможность оказывать влияние на социум, его запросы и потребности, недооценивать их нельзя. Необходимо выстраивать с ними взаимодействие и оказывать им поддержку, но самым сложным в этой работе оказывается «отсутствие понимания границ свободы и зон ответственности» и «согласование культурных интересов разных социальных групп» [20, с. 19].

Одновременно с этим необходимо обратить внимание на новые сетевые общественные институты, которые оказывают серьезное влияние на общество и обладают мощным манипулятивным потенциалом, разрушая традиционные социокультурные пространства и создавая новые символы и ценности. Так С.В. Володенков считает, что такие институты имеют «высокий мобилизационный потенциал и вырабатывают свои собственные модели реальности в процессе внутригрупповых диалоговых коммуникаций» [21, с. 6-8]. Примерами действий таких сетевых институтов являются «цветные революции» и массовые беспорядки в целом ряде стран, включая Россию.

*Частные культурные институты* – объединения, взявшие на себя инициативу и ответственность за определенное культурное направление, организуются по предложению отдельных лиц [19, с. 233].

Такие институты, как и общественные, влияют на культурную жизнь и ценностно-смысловое поле общества, но в большинстве случаев носят краткосрочный характер либо создаются под реализацию конкретного проекта. Транслируемые ими нормы и правила не успевают закрепиться и стать традицией без содействия извне. Только при соответствующей поддержке такие институты могут обеспечить интеграцию между государством и обществом для реализации культурных программ, определяющих ценностно-нормативный комплекс.

Но любой институт – это не только организация, это прежде всего люди, его образующие, где на каждом уровне осуществляется процесс культурной идентификации.

Микроуровень характеризует человека как личность с его аксиологическими и этическими ценностями, охватывая все стороны жизни от профессиональной деятельности до повседневного быта. О влиянии человека и его ценностей непосредственно на культурный процесс М.Б. Туровский говорит так: «История предстает в аспекте человеческих свершений и формирования в их ходе не только общественных установлений, но, прежде всего, самого человека в качестве субъекта исторического процесса, каковым он... предстает лишь в меру личного опыта освоения исторического опыта человечества или своей родовой сущности. Этот субъектный (личный) аспект истории и выступает как культура» [22, с. 496].

В процессе социализации человек усваивает знания и опыт, формирует собственную культурно-личностную субъективность и в течение всей жизни путем самоорганизации и самосоздания воспитывает в себе способность к совершенствованию или разрушению.

Усвоенное мировоззрение и система ценностей постоянно воздействуют на личность, создавая те или иные человеческие отношения, которые в свою очередь конструируют те или иные общности (институты), и от того, какой заряд (положительный или отрицательный) несет взаимодействие человека с самим собой, себе подобными, природой, будет зависеть сохранение и развитие культуры того или иного общества и страны [23, с. 31]. То есть в данном случае индивид становится моральным субъектом и, по словам Р. Холмса, «тот самый интерес, который побуждает индивида придерживаться нормальной и упорядоченной жизни, должен побуждать его также создавать и поддерживать условия, при которых такая жизнь возможна» [24, с. 72].

Отметим, что сложность исследования факторов, влияющих на изменение аксиологических и этических оснований социокультурных институтов, связана в первую очередь с многосубъектностью и интерактивностью, трансформацией культуры в части ценностей и смыслов, а также динамикой культурных систем и институтов. Все это требует поиска новых методов и подходов к определению компонентов культуры, оказывающих не просто значительное влияние на ценностные инверсии, но и порождающих деградацию цивилизационно-культурного бытия человека с обществом.

Таким образом, аксиологические и этические основы социума – это своего рода культурный феномен, обладающий собственным генезисом, влияющий на общественное развитие и цивилизационно-ценностные традиции конкретной страны и ее граждан. Поэтому релятивизация ценностей современного общественного развития, характеризующаяся искажением ценностных и этических категорий с акцентом на негативные нормы и образцы поведения, приводит к социокультурному регрессу и так называемой «укороченной» ответственности, ограниченной интересами своего клана, класса или группы, этноса и т. п.» [25, с. 299].

Следовательно, обращение к аксиологическим и этическим основаниям социокультурных институтов и факторам, влияющим на изменение их ценностно-смыслового поля, оправданно и необходимо. Фиксация этих изменений и их направленность позволят говорить о соответствующих ценностных тенденциях. Благодаря последним появится возможность предвидеть завтрашний ценностный облик человека, общества, страны и мира и, исходя из этого, выстраивать государственную культурно-образовательную политику и государственно-общественное взаимодействие для формирования единой аксиологической основы и единого смыслового пространства.

### Список литературы

1. Фатич А. Ценность идентичностей: личность как экология ценностей // Социум и власть. 2021. № 2. С. 26-35.
2. Каган М.С. Философская теория ценности. Санкт-Петербург: Петрополис, 1997. 205 с.
3. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / пер. с нем. С. Гессена. Санкт-Петербург: Образование, 1911. 196 с.
4. Малыгина И.В. Феномен идентичности в контексте историко-культурной динамики // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2. С. 44-55.
5. Астафьева О.Н. Современная культурная политика и задачи укрепления общероссийской идентичности: основные тенденции и перспективы // VI Российский культурологический конгресс с международным участием «Культурная идентичность в пространстве традиции и инновации»: программа, тез. докл. (г. Москва, 30 окт. – 1 нояб. 2024 г.). Москва: Ин-т Наследия, 2024. С. 14.

6. Мищенко И.Е. Социокультурные институты как универсалия: к возможному решению проблемы синкретизма // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2020. Т. 22, № 71. С. 34-41.
7. Астафьева О.Н. Концептуальные основания культурной политики: от теории к практике [Электронный ресурс]. URL: <https://spkurdyumov.ru/art/konceptualnye-osnovaniya-kulturnoj-politiki/> (дата обращения: 05.09.2024).
8. Колин К.К. Информационная культурология как синтетическая научная дисциплина для ответа на большие вызовы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 4. С. 18-27.
9. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / пер. с англ. Б.Э. Верпаховский, Д.А. Тищенко, А.Н. Субочев и др. Москва: ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.
10. Рыжко В.А. Перспективы современных практик: от опыта к практикам // Постнеклассические практики: опыт концептуализации: кол. моногр. / под общ. ред. В.И. Аршинова и О.Н. Астафьевой. Санкт-Петербург: Издат. дом «Мирь», 2012. С. 248-259.
11. Лебедева М.С. «Мягкая сила» в условиях социокультурных изменений: культурологические аспекты исследования // Культурная политика: от стратегии государства – к управленческим решениям организаций: материалы Науч.-методол. семинара «Культура и культурная политика» ИГСУ РАНХиГС при Президенте РФ (2020-2021 гг.). Москва: Согласие, 2022. Вып. 9. С. 104-114.
12. Бураев Д.И., Гармаханов М.Ц. Корейская волна и мягкая сила. Стратегия развития и распространения // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2014. № 8. С. 115-120.
13. Степанова В.С., Панченко О.Л. Корейская поп-культура в России: основные направления развития // Казанский вестник молодых учёных. 2019. Т. 3, № 3. С. 61-68.
14. Багдасарян В.Э. Высшие ценности российского государства. Москва: Науч. эксперт, 2012. 622 с. (Политическая аксиология/Центр проблемного анализа и гос.-упр. проектирования).
15. Бевзенко Л.Д. Постнеклассические практики: возможность концептуализации в логике габитуальных и социокультурных трансформаций // Постнеклассические практики: опыт концептуализации: кол. моногр. / под общ. ред. В.И. Аршинова и О.Н. Астафьевой. Санкт-Петербург: Издат. дом «Мирь», 2012. С. 229-248.
16. Россия в XXI веке / под ред. Л.Е. Ильичевой, В.С. Комаровского. Москва: Аспект Пресс, 2020. 520 с.
17. Астафьева О.Н. Культурная политика государства: вопросы о реально существующем и потенциально возможном (начало) // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 3. С. 50-58.
18. Комарова А.В. Динамика информационно-коммуникационных процессов и их влияние на социокультурные институты // Верхневолжский филологический вестник. 2024. № 3. С. 223-233.
19. Голубь Н.А. Культурные институты Приднестровья в спектре этнокультурной политики республики // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 228-237.
20. Астафьева О.Н. Культурная политика: теоретическое понятие и управленческая деятельность (Лекции 1-3) // Культурологический журнал. 2010. № 2. С. 1-21.
21. Володенков С.В. Интернет-коммуникации в глобальном пространстве современного политического управления: навстречу цифровому обществу. Москва: Проспект, 2023. 415 с.

22. Сухина И.Г. Ценности как синергетические детерминанты культурно-исторического процесса: философско-антропологический аспект проблемы // Российский гуманитарный журнал. 2017. Т. 6, № 6. С. 494-504.
23. Зимин А.И., Царева Л.М. Становление философско-исторических взглядов на культуру // Человек и общество: история, культура, политика, экономика (Формирование самосознания и процессы идентификации в современном обществе): сб. науч. тр. / Лит. ин-т им. А.М. Горького. Москва, 2009. С. 9-94.
24. Холмс Р. Мораль и общественное благо // Мораль и рациональность: [колл. моногр.] / пер. с англ. Н.Г. Кротовской, Ю.Б. Михайленко, Г.А. Новичковой и др.; Ин-т философии РАН. Москва: ИФРАН, 1995. С. 64-78.
25. Воскобойников А.Э. Гуманизм и высшие ценности в проблемном кругу // Место и роль гуманизма в будущей цивилизации / отв. ред. Г.Л. Белкина; ред.-сост. М.И. Фролова; Ин-т философии РАН. Москва: URSS; Ленанд, 2014. С. 289-308.

### Сведения об авторе:

**Комарова Анна Владимировна**, кандидат философских наук, преподаватель Научно-образовательного центра «Теория и технологии управления в сфере культуры, образования и науки» Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы

пр-т Вернадского, 82, Москва, 119602  
janeiro25@yandex.ru

Дата поступления статьи: 23.12.2024

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

### Для цитирования:

Комарова А.В. Изменения аксиологических и этических оснований социокультурных институтов: факторы влияния // Сфера культуры. 2025. № 2 [20]. С. 27-38. DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_27

УДК 130.2+17+316

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_27

**A.V. Komarova**

Moscow

Russian Academy of National Economy and Public Administration  
janeiro25@yandex.ru

## CHANGES IN AXIOLOGICAL AND ETHICAL FOUNDATIONS OF SOCIO-CULTURAL INSTITUTIONS: INFLUENCING FACTORS

The axiological and ethical foundations of the society are undergoing transformation as the latter develops with a significant impact on historical and cultural continuity. The article justifies the need for theoretical understanding of the semantic space of the country in order to create practical conditions for the formation of the cultural identity of an individual

and the society. Depending on the level of factors that influence the axiological and ethical foundations of sociocultural institutions, the appearance of inversions and trends that carry destructive or creative meanings is shown.

**Keywords:** axiology, identity, cultural identity, socio-cultural institutions, values.

## References

1. Fatich, A. (2021) Cennost` identichnostej: lichnost` kak e`kologiya cennostej [The Value of Identities: Personality as Ecology of Values]. *Socium i vlast`* [Society and Power], No. 2, 26-35. (In Russian).
2. Kagan, M.S. (1997) *Filosofskaya teoriya cennosti* [Philosophical Theory of Value]. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russian).
3. Rickert, H. (1911) *Nauki o prirode i nauki o kul`ture* [Nature Sciences and Cultural Sciences]. Transl. from German by S. Gessen. Saint Petersburg: Obrazovanie. (In Russian).
4. Maly`gina, I.V. (2023) Fenomen identichnosti v kontekste istoriko-kul`turnoj dinamiki [Phenomenon of Identity in the Context of Historical and Cultural Dynamics]. *Mezhdunarodny`j zhurnal issledovanij kul`tury`* [International Journal of Cultural Studies], No. 2, 44-55. (In Russian).
5. Astaf`eva, O.N. (2024) Sovremennaya kul`turnaya politika i zadachi ukrepleniya obshherossijskoj identichnosti: osnovny`e tendencii i perspektivy` [Modern Cultural Policy and Tasks of Strengthening All-Russian Identity: Main Trends and Prospects]. *VI Rossijskij kul`turologicheskij kongress s mezhdunarodny`m uchastiem «Kul`turnaya identichnost` v prostranstve tradicii i innovacii»: programma, tezis` dokladov (gorod Moskva, 30 oktyabrya – 1 noyabrya 2024 goda)* [The VI<sup>th</sup> Russian Cultural Congress with International Participation “Cultural Identity in the Space of Tradition and Innovation”: Program, Abstracts of Reports (Moscow, October 30 - November 1, 2024)]. Moscow: Institute of Heritage, 14. (In Russian).
6. Mishhenko, I.E. (2020) Sociokul`turny`e instituty` kak universalija: k vozmozhnomu resheniyu problemy` sinkretizma [Sociocultural Institutions as Universality: to a Possible Solution of the Syncretism Problem]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Social`ny`e, gumanitarny`e, mediko-biologicheskie nauki* [The Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Biomedical Sciences], Vol. 22, No. 71, 34-41. (In Russian).
7. Astaf`eva, O.N. *Konceptual`ny`e osnovaniya kul`turnoj politiki: ot teorii k praktike* [Conceptual Foundations of Cultural Policy: From Theory to Practice]. URL: <https://spkurdyumov.ru/art/konceptualnye-osnovaniya-kulturnoj-politiki/> [Accessed 05.09.2024]. (In Russian).
8. Kolin, K.K. (2024) Informacionnaya kul`turologiya kak sinteticheskaya nauchnaya disciplina dlya otveta na bol`shie vy`zovy` [Information Cultural Studies as a Synthetic Scientific Discipline for Answering Big Challenges]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul`tury` i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], No. 4, 18-27. (In Russian).
9. Castells, M. (2000) *Informacionnaya e`poxa: e`konomika, obshhestvo i kul`tura* [Information Era: Economy, Society and Culture]. Transl. from English by B.E. Verpakhovsky, D.A. Tishchenko, A.N. Sobochev et al. Moscow: Higher School of Economics State University. (In Russian).
10. Ry`zhko, V.A. (2012) Perspektivy` sovremenny`x praktik: ot opy`ta k praktikam [Perspectives of Modern Practices: from Experience to Practices]. *Postneklassicheskie praktiki: opy`t konceptualizacii: kollektivnaya monografiya* [Post-classical Practices: Experience of Conceptualization: a Collective Monograph]. Under General Editorship by V.I. Arshinov and Astafieva. Saint Petersburg: Mir, 248-259. (In Russian).

11. Lebedeva, M.S. [2022] «Myagkaya sila» v usloviyax sociokul'turny`x izmenenij: kul'turologicheskie aspekty` issledovaniya ["Soft Power" in the Context of Socio-Cultural Changes: Cultural Aspects of Research]. *Kul'turnaya politika: ot strategii gosudarstva – k upravlencheskim resheniyam organizacij: sbornik statej materialy` Nauchno-metodologicheskogo seminara «Kul'tura i kul'turnaya politika» Instituta gosudarstvennoj sluzhby` i upravleniya Rossijskoj akademii narodnogo xozyajstva i gosudarstvennoj sluzhby` pri Prezidente Rossijskoj Federacii* [Cultural Policy: from the Strategy of the State to the Management Decisions of Organizations: a Collection of Articles of the Materials of the Scientific-Methodological Seminar "Culture and Cultural Policy" at the Institute of Public Administration of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation (2020-2021)]. Moscow: Soglasie, Issue 9, 104-114. (In Russian).
12. Buraev, D.I., Garmaxanov, M.Cz. [2014] Korejskaya volna i myagkaya sila. Strategiya razvitiya i rasprostraneniya [Korean Wave and Soft Power. Development and Distribution Strategy]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya* [Bulletin of Buryat State University. Philosophy], No. 8, 115-120. (In Russian).
13. Stepanova, V.S., Panchenko, O.L. [2019] Korejskaya pop-kul'tura v Rossii: osnovny`e napravleniya razvitiya [Korean Pop Culture in Russia: the Main Directions of Development]. *Kazanskij vestnik molody`x uchyony`x* [Kazan Bulletin of Young Scientists], Vol. 3, no. 3, 61-68. (In Russian).
14. Bagdasaryan, V.E`. [2012] *Vy`sshie cennosti rossijskogo gosudarstva* [The Highest Values of the Russian State]. Moscow: Nauchny`j e`kspert. (Political Axiology. Center for Problem Analysis and State Administration Design). (In Russian).
15. Bevenko, L.D. [2012] Postneklassicheskie praktiki: vozmozhnost` konceptualizacii v logike gabitual'ny`x i sociokul'turny`x transformacij [Post-classical Practices: the Possibility of Conceptualization in the Logic of Habitual and Sociocultural Transformations]. *Postneklassicheskie praktiki: opy`t konceptualizacii: kollektivnaya monografiya* [Post-classical Practices: Experience of Conceptualization: a Collective Monograph]. Under General Editorship by V.I. Arshinov and Astafieva. Saint Petersburg: Mir, 229-248. (In Russian).
16. *Rossiya v XXI veke* [2020] [Russia in the XXI<sup>st</sup> Century]. Ed. by L.E. Ilyicheva, V.S. Komarovskiy. Moscow: Aspekt Press. (In Russian).
17. Astaf`eva, O.N. [2008] Kul'turnaya politika gosudarstva: voprosy` o real`no sushhestvuyushhem i potencial`no vozmozhnom (nachalo) [Cultural Policy of the State: Questions about the Real Conditions and Potentially Possible Ones (The Beginning)]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Ability], No. 3, 50-58. (In Russian).
18. Komarova, A.V. [2024] Dinamika informacionno-kommunikacionny`x processov i ix vliyanie na sociokul'turny`e instituty` [Dynamics of Information and Communication Processes and Their Impact on Socio-cultural Institutions]. *Verxnevolzhskij filologicheskij vestnik* [Verkhnevolzhsky Philological Bulletin], No. 3, 223-233. (In Russian).
19. Golub`, N.A. [2024] Kul'turny`e instituty` Pridnestrov`ya v spektre e`tnokul'turnoj politiki respubliki [Cultural Institutions of Pridnestrovie in the Spectrum of the Ethnocultural Policy of the Republic]. *Observatoriya kul'tury`* [Observatory of Culture], Vol. 21, no. 3, 228-237. (In Russian).
20. Astaf`eva, O.N. [2010] Kul'turnaya politika: teoreticheskoe ponyatie i upravlencheskaya deyatel`nost` [Lekcii 1-3] [Cultural Policy: Theoretical Concept and Managerial Activity (Lectures 1-3)]. *Kul'turologicheskij zhurnal* [Cultural Journal], No. 2, 1-21. (In Russian).

21. Volodenkov, S.V. (2023) *Internet-kommunikacii v global`nom prostranstve sovremennogo politicheskogo upravleniya: navstrechu cifrovomu obshhestvu* [Internet Communications in the Global Space of Modern Political Governance: Towards Digital Society]. Moscow: Prospekt. (In Russian).
22. Suxina, I.G. (2017) Cennosti kak sinergeticheskie determinanty` kul`turno-istoricheskogo processa: filosofsko-antropologicheskij aspekt problemy` [Values as Synergistic Determinants of the Cultural and Historical Process: Philosophical and Anthropological Aspect of the Problem]. *Rossijskij gumanitarny`j zhurnal* [Russian Humanitarian Journal], Vol. 6, no. 6, 494-504. (In Russian).
23. Zimin, A.I., Czareva, L.M. (2009) Stanovlenie filosofsko-istoricheskix vzglyadov na kul`turu [Formation of Philosophical and Historical Views on Culture]. *Chelovek i obshhestvo: istoriya, kul`tura, politika, e`konomika (Formirovanie samosoznaniya i processy` identifikacii v sovremennom obshhestve): sbornik nauchny`x trudov* [Man and Society: History, Culture, Politics, Economics (Formation of Self-awareness and Identification Processes in Modern Society): a Collection of Scientific Works]. Moscow: Literary Institute named after A.M. Gorky, 9-94. (In Russian).
24. Holmes, R. (1995) Moral` i obshhestvennoe blago [Moral and Public Good]. *Moral` i racional`nost` : kollektivnaya monografiya* [Morality and Rationality: a Collective Monograph]. Transl. from English by N.G. Krotovskaya, Yu.B. Mikhailenko, G.A. Novichkova et al. Moscow: Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 64-78. (In Russian).
25. Voskoboynikov, A.E`. (2014) Gumanizm i vy`sshie cennosti v problemnom krugu [Humanism and Higher Values in the Problem Circle]. *Mesto i rol` gumanizma v budushhej civilizacii* [Place and Role of Humanism in the Future Civilization]. Execut. Ed. G.L. Belkin; Ed.-Compil. M.I. Frolova. Moscow: URSS; Lenand. (In Russian).

**About the author:**

**Anna V. Komarova**, PhD in Philosophy, teacher at the Scientific and Educational Center "Theory and Management Technologies in the Field of Culture, Education and Science" of the Institute of Public Administration and Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration

82 Vernadsky Ave., Moscow, 119602  
janeiro25@yandex.ru

CULTURE & TEXT

Э

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ



УДК 94(470) «1905/1907»  
DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_41

**М.В. Могилатова**

Томск  
Томский государственный университет  
newspaper\_2401@mail.ru

**Н.В. Жиликова**

Томск  
Томский государственный университет  
retama@yandex.ru

## ОСМЫСЛЕНИЕ РЕВОЛЮЦИОННЫХ СОБЫТИЙ 1905–1907 ГОДОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМСКОГО БЕЛЛЕТРИСТА В.В. КУРИЦЫНА<sup>1</sup>

*События Первой русской революции получили широкое отражение в художественной литературе России начала XX в., разделив авторов не только по степени дарования, но и по идейной направленности. Томский поэт и писатель Валентин Владимирович Курицын (1878–1911), служивший конторщиком управления Сибирской железной дороги, оказался непосредственным очевидцем революционных событий. Авторы исследования на конкретных примерах показывают, что революция являлась контекстом значительной части его произведений, выполненных в разных жанрах (поэтическом, сатирическом, в жанре романа-хроники). Используя свой опыт работы на железной дороге и, видимо, рассказы очевидцев, В.В. Курицын создал тексты, полные сочувствия революционному движению и рабочим, пострадавшим за свои политические взгляды.*

**Ключевые слова:** революция, В.В. Курицын, роман, сибирская литература, приключенческий роман, Не-Крестовский.

Революция 1905–1907 гг. оказала сильнейшее воздействие на российских писателей, отразившись во многих текстах, в которых осмыслились как революционные события, так и духовное состояние общества, трансформация его политических, экономических, нравственных основ. В произведениях провинциальных поэтов и прозаиков начала XX в. также можно обнаружить рефлексию творческой интеллигенции на события Первой русской революции – увидеть реакцию разных представителей российского общества, неожиданно оказавшихся вовлеченными в противостояние власти и революционных сил, а затем и в бурную политическую жизнь.

Одним из авторов, творчество которого получило мощный «толчок» во время революционных событий 1905–1907 гг., был Валентин Владимирович Курицын (1878–1911) – томский поэт и писатель, получивший известность в начале XX в. как создатель целой серии авантурных романов (под псевдонимом Не-Крестовский). Исследование «творческой траектории» литератора приводит к мысли о том, что именно оживление общественной жизни во время Первой русской революции способствовало усилению социально-политической направленности его произведений и вызвало рост публикационной активности.

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-78-10126 (<https://rscf.ru/project/22-78-10126/>).

Цель настоящего исследования заключается в определении особенностей рецепции исторических революционных событий в произведениях В.В. Курицына. Источниками послужили публикации писателя в томской периодике, выявленные и подготовленные к печати для первого собрания его сочинений, а также архивные материалы и отзывы современников.

Творчество В.В. Курицына в последние годы находится в центре исследовательского внимания: издан сборник материалов [1], защищена диссертация по авантурным романам автора, напечатанным в томской дореволюционной периодике [2], выходят статьи, посвященные рецептивным приемам в произведениях сибирского писателя [3], специфике его романного творчества [4, с. 97-111] и другим аспектам. В 2020 г. были впервые в полном объеме переизданы его авантурные романы «Томские трущобы», «Человек в маске», «В погоне за миллионами»<sup>1</sup>; готовится к изданию первое собрание сочинений В.В. Курицына. Однако тема влияния Первой русской революции на творчество томского автора до настоящего времени исследователями не рассматривалась.

Сохранившиеся биографические данные о Курицыне, весьма немногочисленные, позволяют утверждать, что во время революции 1905-1907 гг. он жил в Томске. Уроженец города Барнаула Томской губернии (родился в православной мещанской семье 28 июля 1879 г.). После окончания Барнаульского горного училища работал на частных золотых приисках, а затем в начале 1900-х гг. переехал в губернский центр. С 1901 г. В.В. Курицын начал работу в Управлении Сибирской железной дороги в должности конторщика стола заказов материальной службы дороги [1, с. 3]. С этого

времени он постоянно жил в Томске, отлучаясь только «по домашним обстоятельствам» или на время лечения.

Изучение архивных дел Сибирской железной дороги позволяет сделать вывод о том, что на протяжении всего 1905 г. – времени «активной фазы» Первой русской революции, ознаменованной демонстрациями, забастовками и вооруженными столкновениями с революционно настроенной частью общества, – Курицын жил обычной жизнью конторщика, не выезжая из города надолго. Единственным событием, которое отразилось в архивном деле в 1905 г., стала переписка Управления материальной службы Сибирской железной дороги, находившегося в Томске, с Барнаульского мещанского управой по поводу окончания срока старого паспорта Курицына и выдачей ему нового паспорта. Документы, проясняющие этот сюжет, датированы 3 февраля 1905 г. (запрос Управления материальной службы за № 2238)<sup>2</sup>, 22 марта 1905 г. (ответ Барнаульского мещанского старосты за № 679)<sup>3</sup>, 5 апреля 1905 г. (расписка в получении нового паспорта начальника Управления материальной службы)<sup>4</sup> и 25 апреля 1905 г. (сообщение начальника Управления материальной службы о препровождении Томского отделения Жандармского полицейского управления Сибирской железной дороги документов Курицына для прописки)<sup>5</sup>. Прошения об отпусках в данный период времени нам обнаружить не удалось.

Но эта спокойная бюрократическая переписка ни в малой степени не отражала тот факт, что именно рабочие Сибирской железной дороги стали чуть ли не главной революционной силой в Томске, а во время черносотенного погрома, произошедшего в Томске 20-22 октября 1905 г., сгорело здание Управления Сибирской железной дороги с запертыми внутри людьми,

<sup>1</sup> Не-Крестовский [В.В. Курицын]. Томские трущобы. Человек в маске. В погоне за миллионами: в 2 т. Т. 1 / подг. текста, вступ. ст., коммент. Н.В. Жиликовой, М.В. Могилатовой. Томск: Полиграф. компания; Интеграл. переплет, 2020. 598 с.; Т. 2. 568 с.

<sup>2</sup> Государственный архив Томской области (далее – ГАТО). Ф. 214. Оп. 24. Д. 4577. Л. 31.

<sup>3</sup> Там же. Л. 32.

<sup>4</sup> Там же. Л. 33.

<sup>5</sup> Там же. Л. 34.

пришедшими получать в эти дни жалование (полная реконструкция этих трагических событий приведена в работе М.В. Шиловского) [5].

В настоящий момент невозможно точно судить о том, насколько Курицын был вовлечен в революционную деятельность. Он уцелел после черносотенного погрома и пожара, так как различные службы Сибирской железной дороги были разбросаны по разным томским зданиям: согласно «Путеводителю по г. Томску и его окрестностям» (1905), составленному Н.С. Чирковым, начальник дороги В.М. Павловский работал в доме Орловой (Ямской переулок, дом № 3), бухгалтерия находилась на Почтамтской, дом № 8, а материальная служба (где работал В.В. Курицын) – на улице Ефремовской, в доме № 7. В сгоревшем же здании на углу улицы Почтамтской и Московского тракта находились службы пути и тяги [6, с. 97–98].

Но Курицын, конечно, знал о трагических томских событиях октября 1905 г., и это сильно повлияло на его самочувствие. Архивное дело отразило ухудшение здоровья писателя зимой 1905 – весной 1906 года. Курицын писал в докладной записке на имя начальника материальной службы Сибирской железной дороги: «С начала весны текущего года состояние здоровья моего значительно ухудшилось. На почве острого малокровия развилось полное истощение организма: отсутствие аппетита, слабая деятельность сердца, шум в ушах. Часто, в особенности по утрам, я переживаю состояние, близкое к обмороку. На прошлой неделе все эти симптомы проявились с такой силой, что я не мог продолжать свои занятия. **Железнодорожные врачи, лечившие меня, как за последнее время, так и ранее – в течение зимы** [выделено нами. – М.М., Н.Ж.] – высказались за необходимость пройти курс лечения кумысом...»<sup>1</sup>. Действительно, пережитый стресс мог привести к обострению легочных заболеваний. Медицинское

освидетельствование, которое прошел Курицын, выявило диагноз «катар верхушки правого легкого»; также врачи отметили, что лицо пациента было «бледно-желтое, несколько одутловатое», а «грудная клетка плоская»<sup>2</sup>.

Несмотря на то, что архивы и документы не сохранили сведений о том, что делал и как жил писатель во времена Первой русской революции, у исследователей его творчества есть основания для того, чтобы утверждать: томский беллетрист с большим вниманием относился к происходящим событиям, сочувствовал революционерам и осуждал расправу с ними. Эта авторская позиция отразилась во многих произведениях Курицына, созданных в 1905–1906 годах.

Опыт сотрудничества с периодическими изданиями в начале XX в. у Курицына уже был. Буквально через год после того, как он начал работать в управлении, на страницах журнала «Сибирский наблюдатель» был опубликован его «рассказ из приисковой жизни» под названием «Подлость»<sup>3</sup>; в 1904–1905 гг. очерки, рассказы, стихотворения Курицына печатались в «Сибирском наблюдателе» и в газетах «Сибирский вестник», «Сибирская жизнь». Однако в 1906 г. количество произведений кратно возросло: не менее 25 текстов самых разных жанров было опубликовано в томских сатирических журналах «Осы», «Бубенцы», «Красный смех». Во многих из них осмысливались революционные события 1905 года. А в 1910 г. в романе «В зареве пожара» Курицын сделал попытку восстановить хронику революционного 1905 года.

Сатирические жанры позволили томскому автору показать отношение к изменениям, происходящим с обществом в период революции. В «Осах» поддержка революционного движения Курицыным выразилась в стихотворениях «Модное словечко»

<sup>2</sup> Там же. Л. 49.

<sup>3</sup> Курицын. Подлость // Сибирский наблюдатель. 1902. № 1. С. 3.

<sup>1</sup> ГАТО. Ф. 214. Оп. 24. Д. 4577. Л. 40.

(Дон Валентино)<sup>1</sup>, «Над трупом героя» (Валентин Курицын)<sup>2</sup>, «Рабочий гимн» (Валентин Курицын)<sup>3</sup>; в единственном вышедшем номере журнала «Красный смех» – в произведениях «Песнь о веревке» (Дон Валентино), «Казнь» (В.К.), «Жертвы 20-го октября» (В.К.)<sup>4</sup>. Необходимо подчеркнуть, что «Красный смех», несмотря на то, что он был закрыт сразу же после выхода первого номера, не сохранившегося в томских библиотеках и архивах, жителям города был хорошо известен. Так, например, стихотворение «Казнь» из «Красного смеха» местный литератор Г. Гребенщиков процитировал в некрологе В.В. Курицына<sup>5</sup>; впрочем, вполне возможно, что Гребенщиков ориентировался на публикацию этого стихотворения во втором литературном сборнике сибиряков<sup>6</sup>. Стихотворение «Песнь о веревке», в свою очередь, воспроизвел в своих «Рассказах о Томске» Сергей Заплавный<sup>7</sup>.

Если в «Осах» и «Красном смехе» отразились впечатления, полученные Курицыным во время революционных выступлений и томского октябрьского черносотенного погрома 1905 г., то в «Бубенцах» – сатирико-карикатурном приложении к «Сибирским отголоскам» – литератор запечатлел реакцию российского и томского общества на зарождавшуюся в глубокой российской провинции политическую жизнь. Первая русская революция 1905-1907 гг. всколыхнула размеренный рутинный быт отдаленных губерний, заставив обывателей задуматься, например, о своей

«партийной ориентации» во время первых выборов в Государственную думу. Томск не был исключением из правил: и здесь, как и во всей России, в круг обывательских забот вошли такие понятия, как «военное положение», «аграрные волнения», «октябристы», «кадеты» и многие другие. Однако собственная реакция на черносотенный погром и революционные столкновения в «Бубенцах» не было.

Революционная тематика в творчестве Курицына проявилась в нескольких образах и повторяющихся мотивах. Прежде всего это образ «павшего героя» – сквозной и в поэтическом, и в прозаическом наследии автора. В стихотворении «Над трупом героя» это знаменосец, который ведет товарищей вперед «на смерть за свободу» и падает, «как сраженный стрелой орел». Подвигом героя является спасение красного знамени: «На своей он груди его спас от врагов...»<sup>8</sup>. «Павшие герои» появляются и в стихотворении «Рабочий гимн»: это те, «кто на посту умирает, / Жертвуя честно собой»<sup>9</sup>. Молодой революционер, которого расстреливают солдаты туманным утром, с большим сочувствием изображается в стихотворении «Казнь»:

Вот он... Молодой ещё, бледен челом...  
 Рука в перевязке белела...  
 Как пойманный сокол с разбитым крылом  
 Смотрел он сурово и смело...  
 Ни слова протеста, и в гордых очах  
 Ни тени предсмертной печали...<sup>10</sup>.

Курицын подчеркивал спокойствие революционера, уверенного в правоте своего дела:

Он громко воскликнул, спокоен и смел:  
 «Да здравствует...»  
 Залп раскатился<sup>11</sup>.

В зарисовке «Жертвы 20-го октября» Курицын, описывая жуткую смерть в огне людей, запертых в здании управления Сибирской железной дороги,

<sup>1</sup> Дон Валентино. Модное словечко // Осы. 1906. № 20. С. 3.

<sup>2</sup> Курицын В. Над трупом героя // Осы. 1906. № 20. С. 2.

<sup>3</sup> Курицын В. Рабочий гимн // Осы. 1906. № 21. С. 4.

<sup>4</sup> В.К. Жертвы 20-го октября // Красный смех. 1906. № 1. С. 2. О журнале см.: [7].

<sup>5</sup> Гребенщиков Г. Некролог // Сибирская жизнь. 1911. № 13. С. 3.

<sup>6</sup> Курицын В. Красный смех // Второй литературный сборник сибиряков. Рассказы и стихи. Санкт-Петербург: Тип. «Север», 1908. С. 5.

<sup>7</sup> Заплавный С.А. Рассказы о Томске. Новосибирск: Зап.-Сибир. кн. изд-во, 1984. С. 371-374.

<sup>8</sup> Курицын В. Над трупом героя // Там же. С. 2.

<sup>9</sup> Курицын В. Рабочий гимн // Там же. С. 4.

<sup>10</sup> Курицын В. Казнь // Красный смех. 1906. № 1. С. 3.

<sup>11</sup> Там же.

подчеркивал: «Некоторые из них, обреченных на смерть, встречали ее спокойно и гордо – это были героические сердца!»<sup>1</sup>. Также он обращал внимание читателей на эпизод – либо придуманный, либо действительно случившийся во время погрома:

...Из ужасов пережитого, на кровавом фоне трагической ночи, выступает светлый образ одного юноши...

Имя его осталось неизвестным, а память о нем озарена ореолом героической смерти!

...Он не был заперт в горящем здании...

Он был на свободе и в безопасности...

Но здесь умирали его товарищи, его братья по духу, – товарищи по жизни и смерти...

Он был бессилён помочь им, но он мог разделить их участь...

И он сделал это.

Среди озлобленной толпы поджигателей и убийц он громко и смело крикнул:

«Долой палачей! Да здравствует...»

Его растерзали на месте...<sup>2</sup>.

Наряду с «героями» в зарисовке появляется образ «невинных жертв», ярко обрисованный Курицыным:

Другие бессильно ломали руки... бились в рыданиях и слезах... звали на помощь...

Но помощи не было...

Смерть приближалась к ним...

Шум и треск пожара заглушал человеческие стоны и вопли.

Они все мертвы и спят теперь спокойным сном!<sup>3</sup>.

«Невинными жертвами» выступают и усмиряемые мужики из стихотворения «Песнь о веревке»: «усмиритель суровый» спешит к ним – «в голодный бунтующий край», захватив с собой веревку, которую сделали те же самые мужики<sup>4</sup>.

С образом «павших героев» и «невинных жертв» был тесно свя-

зан мотив памяти и отмщения: они не должны быть забыты, и их дело должно быть продолжено – настаивает поэт. В стихотворении «Над трупом героя» скорбящая по своему возлюбленному девушка отказывается от слез и утешений, но она жаждет мести: «Отомстить за него я должна!»<sup>5</sup>.

В «Рабочем гимне» автор восклицает:

Слава – с поста не сходящим,

Верным заветам святым...

Вечная память почившим!

Громкая слава живым!<sup>6</sup>.

Зарисовка о жертвах 20-го октября заканчивается призывом к сохранению памяти о павших:

Вечная память им!...

...Пройдут года...

Люди найдут эти одинокие, заброшенные могилы...

Люди придут сюда торжественно и благоговейно, как к святыне, и скажут:

– Тише... обнажите головы, здесь спит беззаветная любовь к ближнему!..

– Тише... Преклоните колена, – здесь спит непобедимое мужество!<sup>7</sup>.

В отдельных произведениях Курицына можно проследить мотив формирования революционного братства. В стихотворении с характерным названием «Рабочий гимн» поэт выражал уверенность в объединяющем начале «рабочей песни»:

Стоны и клики сольются

В грозный и мощный мотив.

Дружно поднимутся руки,

Песня зовёт нас к борьбе,

И под подобные звуки

Путь мы проложим себе!<sup>8</sup>.

Противостоящие революции силы были противопоставлены в обобщенных образах «палачей» и «трусов», которые остались живы. К этому же лагерю Курицыным причислялись и «кадеты» (стихотворение «Модное словечко» под псевдонимом Дон Валентино), которые на трагические события реагируют

<sup>1</sup> В.К. Жертвы 20-го октября // Красный смех. 1906. № 1. С. 2.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> В.К. Казнь. С. 2.

<sup>5</sup> Курицын В. Над трупом героя // Там же. С. 2.

<sup>6</sup> Курицын В. Рабочий гимн // Там же. С. 4.

<sup>7</sup> В.К. Жертвы 20-го октября // Там же. С. 2.

<sup>8</sup> Курицын В. Рабочий гимн // Там же. С. 4.

исключительно внесением «интерпелляции» в Думу:

...Смертной казнь чрез повешенье  
Суд военный расправляется,  
А проект уничтожения  
Этой казни... «обсуждается»!  
Пятерых на днях повесили:  
«Не приемлема кассация»!  
А кадеты отзываются:  
– Внесена интерпелляция!<sup>1</sup>.

Революционные образы и мотивы, разработанные и «апробированные» в 1900-х гг., оказались востребованы и в романном творчестве В.В. Курицына: в романе «В зареве пожара».

К 1910 г. Курицын уже приобрел определенную известность в томском литературном обществе как поэт и одновременно – стал скандально знаменит как создатель целой серии бульварных романов, издаваемых под псевдонимом Не-Крестовский. Тем более неожиданным для читателей стало появление в газете «Сибирские отголоски» романа «В зареве пожара» с подзаголовком «роман-хроника из событий 1905 года».

Роман «В зареве пожара» был опубликован в следующем виде: пролог «Побеждённые», первая часть «Весенние грозы» (31 глава), вторая часть «Под знамёнами свободы» (3 главы). Главы появлялись на страницах газеты «Сибирские отголоски» с января по июль 1910 г. (№ 16-102). Он не был закончен, поскольку «Сибирские отголоски» в 1910 г. перешли к другим издателям, но можно предположить, что в нем обязательно нашлось бы место и описанию томского черносотенного погрома – об этом свидетельствует вынесенное в заголовок «зареве пожара», произошедшего 20 октября 1905 года. В 2017 г. Томская ОУНБ переиздала роман в сборнике материалов, связанных с жизнью и творчеством В.В. Курицына [1, с. 78-209].

Публикация произведения в формате «газетного романа» определила специфику подачи материала. Во-первых,

на газетной полосе каждая глава сопровождалась следующим блоком:

В зареве пожара.  
(Роман-хроника событий 1905 года).  
Часть первая.  
Весенние грозы.  
(затем – «Часть вторая. Под знаменами свободы») –  
после этого печатался номер и название главы.

Это создавало в романе своеобразную напряженную атмосферу, поскольку все описываемые события – напоминало его название – в итоге вели к «зареву пожара». При переиздании этот концептуальный «рефрен» исчезает, что ведет к утрате особого восприятия «революционного романа».

Во-вторых, сегментированность произведения во времени и пространстве. Политическая, общественная и литературная газета «Сибирские отголоски» выходила два-три раза в неделю, главы романа размещались в «подвале» (нижней части) газетной страницы, были небольшого, примерно одинакового размера и представляли собой мини-сюжет, самостоятельный рассказ внутри большого произведения. Исследователь Н.Т. Пахсарьян обращала внимание на то, что недостаточно разделить текст на главы, «требуется определенная нарративная стратегия, создающая определенный ритм повествования и ритм романной интриги» [8, с. 14]. Чтобы удержать внимание читателя, автор усиливал динамику при помощи таких приемов, как интрига, резкие повороты фабулы, добавлял таинственных мотивов (обустройство подпольной типографии, тайный сговор), давал главам броские заголовки («Тайна типографии», «Нелегальные», «Преследование», «Блудный сын», «На панели»), нередко обещая рассказать о неизвестной стороне города.

В-третьих, главы нередко заканчивались на напряженном моменте. В первых авантюрных романах Курицын активно использовал такой литературный прием, как клиффхэнгер, в романе

<sup>1</sup> Дон Валентино. Модное словечко // Осы. 1906. № 20. С. 3.

«В зареве пожара» этот прием был повторен. Так, первая глава завершается внезапной встречей ухидившего от погони Ремнева с незнакомцем: «Тот шёл с видом беспечного фланёра и вдруг повернулся, слегка задев Ремнева плечом. Отблеск витрины пал на лицо последнего...»<sup>1</sup>. Читатель заинтригован: удастся ли Ремневу передать оригинал листовок для готовящейся обструкции или уже не избежать наказания? Вторая глава начинается с развязки этой встречи.

И наконец, в-четвертых, главы публиковались после новостных заметок, были вплетены в повестку дня, это добавляло динамику повествованию. Так, открывая № 22 издания «Сибирские отголоски», житель томской губернии читает заметку Де Ледвез-Терновского «Кое что о положении ссыльных в Сибири», узнает о непростом образе жизни, низких выплатах, «томительной скуке по оставленным товарищам», долгом ожидании разрешения «возвращения в Россию» и «необходимости организованной и планомерной» помощи ссыльным, затем читает о ходе заседания Государственной думы, а после знакомится с главой «Тайная типография», герои которой организовали подпольное распространение листовок и прокламаций и готовы «сделать первое открытое выступление», «сделать шаг вперед»<sup>2</sup>. Таким образом, художественное повествование можно считать попыткой рецепции окружающей действительности. Об этом говорил исследователь М.Е. Теренти: «Писатель ставит реальность в контекст художественного вымысла, творит, а не непосредственно “отражает”, обращается к области не идеально прекрасного, а повседневного» [9].

О том, насколько «документальным» был «роман с революционным пошибом» (как охарактеризовал его томский

цензор<sup>3</sup>), можно предположить, основываясь на знании методов работы Курицына с «жизненным материалом», к этому времени вполне проявившихся в его творчестве. Многие произведения основывались на его личном жизненном опыте: прежде всего это очерки из жизни на золотых приисках, в которых отразились наблюдения автора за жизнью рабочих и служащих [10]. Документальная основа была характерна и для авантурных романов Не-Крестовского [11]: описывались реалии дореволюционных Томска, Новониколаевска, Барнаула: улицы, рестораны, пристани, гостиницы, различные учреждения, кулинария, костюмы и т. д. Можно констатировать, что специфической чертой творческого метода Курицына было «наложение» вымышленных героев и сюжетов на документальную основу. Учитывая эту особенность творчества, можно действительно рассматривать роман «В зареве пожара» как опирающийся на реальные факты при воссоздании революционной хроники.

Обращает на себя внимание то, что роман о революции появился спустя пять лет после произошедших событий. Возможно, это было связано с цензурными соображениями, поскольку по прошествии времени события 1905 г. стали восприниматься как «история», а не «горячая современность». Однако можно сделать предположение, что «старт» романа был дан судебным процессом над участниками томского погрома, который прошел в Томске 17-28 августа 1909 г. [5, с. 105-111]. Курицын мог почерпнуть материал о революционном времени из выступлений очевидцев погрома либо познакомиться на заседаниях с человеком, рассказавшим ему подробности об организации революционного движения.

Действительно, исследователи неоднократно обращали внимание на то, что в основе романа лежали реальные события. В предисловии к сборнику

<sup>1</sup> Не-Крестовский. Пролог. Победенные // Сибирские отголоски. 1910. № 18. С. 3.

<sup>2</sup> Не-Крестовский. Тайная типография // Сибирские отголоски. 1910. № 22. С. 3.

<sup>3</sup> ГАТО. Ф. 3. Оп. 12. Д. 1347. Л. 181-182.

материалов, подготовленному сотрудниками Томской областной универсальной библиотеки им. А.С. Пушкина, подчеркивалось: «Роман носит ярко выраженный публицистический характер, насыщен узнаваемыми томскими реалиями – демонстрация 18 [31] января 1905 г. и маёвка в 1906 г.; местами действия романа – Железнодорожное собрание (2-этажное здание сохранилось и расположено на пересечении ул. Розы Люксембург и пер. Совпартшкольного), Богородице-Алексиевский мужской монастырь, здание служб Сибирской железной дороги на Новособорной площади и т. д. На страницах романа любопытно описываются работа подпольной типографии томских революционеров и распространение выполненных на гектографе листовок и прокламаций. Роман окрашен определённой симпатией к революционно настроенной молодёжи Томска и представляет собой один из первых томских опытов беллетризованного описания событий 1905–1906 гг.» [1, с. 4].

Событийная канва романа «В зареве пожара» была выстроена следующим образом.

Повествование открывалось прологом с названием «Побежденные», в котором автор с большим знанием дела описывал обстановку «большой деповской станции», сохранившей следы вооруженного противостояния: «переплеты рам и самые стены депо хранили следы пуль», «местами виднелись кровавые пятна» и т. д. Присутствующие на станции персонажи – фельдфебель, жандармский вахмистр, телефонист, солдаты – готовятся к расправе с железнодорожными рабочими (в тексте упоминаются «насилу выкопанные» могилы, по списку вызывают рабочих, подчеркивается ощущение «нелепого кровавого кошмара»). Однако читатель не находил в тексте никаких подробностей относительно того, в каком населенном месте и когда происходили события, и почему «побеждённых» ждал расстрел. Пролог завершался открытым финалом, кото-

рый, однако, не оставлял сомнений в том, что расправа состоится: «Точно холодное веяние смерти пронеслось над головами обреченных...»<sup>1</sup>.

Первая глава не описывала того, что происходило дальше: напротив, она переносила читателей к началу событий, к прогулке по городу революционера-нелегала Ремнева. Время – зима, обстановка – подготовка к демонстрации. В дальнейших главах автор описывал «банкет в железнодорожном клубе», на котором выступали социал-демократы и эсеры, а в конце вечера пели «Марсельезу»; рассказывал о подготовке к демонстрации и ее проведении (время действия – наступающая весна), о «сходке в лесу». Во второй главе речь шла о подготовке и проведении забастовки железнодорожных служащих с помощью «химической обструкции» (назначенной на 1 июня, как следовало из текста).

В этих событиях принимали участие герои из двух «лагерей»: собственно революционеры (Ремнев и приехавшая к нему жена; «товарищ Фриц»; железнодорожный служащий, мечтающий поступить в университет, Василий Евсеев; революционер, скрывающийся под партийной кличкой Лорд и другие), а также обыватели, характерными представителями которых были выведены члены семейства Косоворотовых – консервативно настроенный отец-предприниматель, две дочери, сочувствующие революционному движению, и старший «блудный сын» Антон Косоворотов, представитель «богемы», «темных сил», которые в итоге, вероятно, противостояли бы революционерам.

Взаимоотношения между мужем и женой Ремневыми, возникновение симпатии между молодыми девушками и Василием Евсеевым, поиски своего места в жизни Антона Косоворотова разворачивались на фоне городской «революционной хроники». Курицын посвящал читателей в тайны револю-

<sup>1</sup> Не-Крестовский. Пролог. Побежденные // Сибирские отголоски. 1910. № 18. С. 3.

ционного быта: так, например, он описывал устройство тайной типографии в подвале конспиративной квартиры:

«Подполье было разделено стенами по числу квартир. Среднее подполье и было приспособлено под тайник.

Его углубили на несколько аршин, выложили кирпичом.

Провели звонки, устроили электрический вентилятор.

Вход в тайник был замаскирован деревянным ящиком, наполненным землей, вращающимся на шарнирах... <...>

В подвале было сухо и тепло.

Бетонная кладка не пропускала сырости.

В углу стояла небольшая чугунная печка, труба которой выходила в топку одной из печей нижнего этажа.

Горела висячая лампа под жестяным абажуром.

Свет ее падал на две типографские кассы. Далее виднелся ручной станок...»<sup>1</sup>.

Автор показывал «внутреннюю кухню» организации однодневной забастовки железнодорожных служащих:

«В железнодорожных кружках велась усиленная агитация за необходимость забастовки. <...>

Из двух тысяч человек, служащих в управлении дороги, можно было рассчитывать на сознательную поддержку не более двухсот-трехсот человек.

Поэтому, в конце концов, решили провести однодневную забастовку всего железнодорожного управления путем химической обструкции.

Была избрана техническая комиссия, на которую были возложены заботы по выработке обструкционного газа» и т. д.<sup>2</sup>.

Описывая обстановку внутри зданий железнодорожного управления, Курицын стоял на «твердой документальной почве»: он в них бывал и, вероятно, тоже испытал на себе все «прелести» вынужденной забастовки.

Но Курицын подчеркивал одобрение революционных действий рабочими, передавая такие их реплики, как «мы, железнодорожные труженики, открыто заявили о своей солидарности со всем сознательным пролетариатом», «во всех службах обструкцию навели. Молодцы ребята!» и др.<sup>3</sup>.

О том, что такие методы организации забастовок действительно использовались в 1905 г., писал исследователь М.В. Шиловский: «Служащих из управления дороги выдворяли, в том числе используя химическую обструкцию – “подкладывалась колбочка с вонючим газом, и поневоле должны были протестовать”» [5, с. 23-24]. Следовательно, и сам факт «обструкции» не был выдуман Курицыным.

По страницам романа были «разбросаны» многочисленные указания на то, что описываемые события происходили в Томске – хотя город ни разу не был назван. Но здесь упоминались улица Большая, университет и политехнический институт (уже работавшие в это время в Томске), «Славянские номера» (томская гостиница), железнодорожный клуб и железнодорожное управление. Это вызывало дополнительный интерес у местных читателей.

Обращают на себя внимание приемы, которые Курицын применял для ухода от революционной конкретики. Он не раскрывал точного содержания, например листовок, которые набирались в тайной типографии, приведя буквально одну реплику, которую якобы не смогла разобрать наборщица:

– Ужасно неразборчивый почерк! – вырвалось у молодой женщины восклицание нетерпения и досады. – Прочтите, Миша, пожалуйста, это слово.

Она повернулась к товарищу.

– ...«самосознание пролетариата»... – медленно прочел тот, перегибаясь через кассу.

– Спасибо, дальше я все разбираю...<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Не-Крестовский. Тайная типография // Сибирские отголоски. 1910. № 22. С. 3.

<sup>2</sup> Не-Крестовский. Часть 2. Под знаменем свободы // Сибирские отголоски. 1910. № 88. С. 3.

<sup>3</sup> Не-Крестовский. Глава 2. План выполнен // Сибирские отголоски. 1910. № 95. С. 3.

<sup>4</sup> Не-Крестовский. Тайная типография // Там же.

Дальше же содержание листовки описывалось как «смелые огненные слова», которые набирались свинцовыми литерами.

В железнодорожном клубе «речи по содержанию приобретали агитационный оттенок», представляли собой «принципиальный спор между представителями двух лагерей» [социал-демократами и эсерами], а в конце вечера раздавались голоса: «Товарищи! Долой...». На брошенной листовке «выделялись начальные слова текста – Тысячи голодных рабочих» и т. д.<sup>1</sup>. Эти приемы ухода от содержательной революционной пропаганды без труда «считывались» читателями романа.

Даже в незавершенном виде в романе Курицына прослеживались характерные «революционные» образы и мотивы. В прологе мы видим поверженных «героев»; развернуто показано формирование революционного братства; намечены черты будущего противостояния «толпы» и «палачей», типы революционеров-героев. Это позволяет объединить роман-хронику с другими произведениями Курицына в систему материалов революционной тематики.

Революционные события 1905 г., происходившие в Санкт-Петербурге и Москве, могли отразиться в творчестве провинциальных авторов только опосредованно: мало кто мог лично присутствовать в столичных городах в это непростое время. В свою очередь о том, что происходило в провинции в это время, крупные русские писатели знали в лучшем случае только со слов очевидцев. Тем более ценными являлись произведения провинциальных авторов, в которых отразились как события 1905 г., так и реакция на них провинциального общества.

Исследование поэтического и прозаического наследия томского писателя Курицына дает основание говорить о том, что революция привела к повышению его публикационной активности

и к усилению его внимания к социальным проблемам. Провинциальное общество в 1905-1907 гг. было расколото «по линии» симпатии к революционерам или же неприятия грядущих перемен. Томский черносотенный погром 20-22 октября 1905 г. произвел огромное впечатление на горожан: они увидели слабость и равнодушие власти, ощутили на себе силу невежественной, озлобленной толпы.

Таким образом, при анализе произведений В.В. Курицына мы обнаруживаем влияние народнической поэзии 1880-х гг., а также мотивы, образы и приемы Н.А. Некрасова. Подобно шестидесятиникам томский писатель отражал противоречия социальной действительности, писал о произволе чиновников, возлагал большие надежды на революцию.

Поэзия В.В. Курицына – попытка передать драматизм времени, социально-политическую обстановку в отдельно взятом провинциальном городе. В его строках читаются некрасовские мотивы освобождения народа, мечты о счастливом будущем, призывы приблизить революцию. В.В. Курицын героизирует сторонников и жертв революционного движения: они горды и смиренны перед лицом смерти за идеалы и убеждения. Сибирский автор вслед за народниками вводил такой прием, как сюжетно-повествовательное начало, как в стихотворении «Песнь о веревке». Крестьян «усмиряют» веревками изольна, который они же и вырастили. Речь идет не только о частных эпизодах крестьянской жизни, но и преступном состоянии страны в тот период. Освободительные идеи Н.А. Некрасова, его описания острого чувства социальной несправедливости и любви к угнетенному народу оказали влияние на гражданскую лирику В.В. Курицына.

В творчестве писателя не случайно занимает большое место образ «павшего героя» – человека, желавшего лучшего своим согражданам, но потерпевшего поражение. В то же время буквально

<sup>1</sup> Не-Крестовский. Глава 10. Звуки «Марсельезы» // Сибирские отголоски. 1910. № 9-10. С. 3.

«пунктиром» были намечены мотивы формирования революционного братства, которое пока не могло противостоять силе толпы. В текстах В.В. Курицына первичным является художественный мир, а не документальный, писатель в рассказах и очерках фокусировался на чувствах, демонстрировал разбитые о быт мечты одних героев и полную черствость, нравственное падение других, воспроизводил отражение

среды, ее деструктивное воздействие. Работа В.В. Курицына в различных жанрах – поэтических, сатирических, романа-хроники – позволила с разных сторон подойти к осмыслению рецепции революционных событий. В настоящей работе представлен анализ нескольких аспектов этой темы, однако дальнейшие исследования могут прояснить другие вопросы, связанные с поэтикой романа и его значением в сибирской литературе.

### Список литературы

1. Валентин Владимирович Курицын (Не-Крестовский): сб. материалов / Томск. обл. универс. науч. б-ка им. А.С. Пушкина; сост. А.В. Яковенко, ред.: С.С. Быкова, Л.В. Чередникова. Томск: Красное знамя, 2017. 240 с.
2. Могилатова М.В. Специфика авантюрного романа в томской дореволюционной периодике: на примере цикла романов В.В. Курицына (Не-Крестовского): дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2021. 234 с.
3. Нисова М.В. «Трущобы» петербургские и томские: от подражания до художественной рецепции // Сибирский филологический журнал. 2019. № 2. С. 73-86.
4. Могилатова М.В. Бытование модели авантюрного романа-фельетона в неоконченных произведениях сибирского писателя В.В. Курицына // Вопросы журналистики. 2022. № 11. С. 97-111.
5. Шиловский М.В. Томский погром 20-22 октября 1905 г.: хроника, комментарий, интерпретация. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2010. 150 с.
6. Чирков Н.С. Путеводитель по г. Томску и его окрестностям / изд. 1905 г. Томск: Пар. тип. Н.И. Орловой, 1905. 156 с., [1] л. карт.: ил., табл.
7. Жилиякова Н.В. «Потерянный» томский журнал периода Первой русской революции «Красный смех»: особенности содержания и оформления [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1510> (дата обращения: 15.12.2024).
8. Пахсарьян Н.Т. Читатель и писатель во французском романе-фельетоне XIX века // Филология в системе современного университетского образования: материалы межвуз. науч. конф., 22-23 июня 2004 г. Москва, 2004. Вып. 7. С. 12-17.
9. Therenty M.-E. Contagions: fiction et fictionalisation dans le journal autour de 1830 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fabula.org/colloques/document7516.php> (дата обращения: 10.10.2025).
10. Нисова М.В. Первые очерки В.В. Курицына в «Сибирском наблюдателе»: особенности сюжета и организации текста // Журналистский ежегодник. 2016. № 5. С. 98-100.
11. Нисова М.В., Жилиякова Н.В. Документальная основа газетных авантюрных романов Не-Крестовского // Текст. Книга. Книгоиздание. 2018. № 16. С. 19-34.

### Сведения об авторах:

**Могилатова Мария Викторовна**, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник учебной лаборатории редакционно-издательского дела факультета журналистики Томского государственного университета

пр. Ленина, 36, Томск, 634050  
newspaper\_2401@mail.ru

**Жилякова Наталия Вениаминовна**, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник учебной лаборатории редакционно-издательского дела факультета журналистики Томского государственного университета

пр. Ленина, 36, Томск, 634050  
retama@yandex.ru

Дата поступления статьи: 15.11.2024

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

### Для цитирования:

Могилатова М.В., Жилякова Н.В. Осмысление революционных событий 1905–1907 годов в творчестве томского беллетриста В.В. Курицына // Сфера культуры. 2025. № 2(20). С. 41–53. DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_41

УДК 94(470) «1905/1907»

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_41

**M.V. Mogilatova**

Tomsk  
Tomsk State University  
newspaper\_2401@mail.ru

**N.V. Zhilyakova**

Tomsk  
Tomsk State University  
retama@yandex.ru

## UNDERSTANDING THE REVOLUTIONARY EVENTS OF 1905-1907 IN THE WORK OF TOMSK FICTION WRITER V. KURITSYN<sup>1</sup>

The events of the First Russian Revolution were widely reflected in the fiction of Russia in early XXth century, dividing authors not only by the extent of their talent, but also by ideological orientation. Tomsk poet and writer Valentin Vladimirovich Kuritsyn (1878-1911), who served as a clerk at the Siberian Railway administration, happened to be a direct eyewitness to the revolutionary events. With specific examples, the authors of the study show that the rev-

olution was the context of a significant part of his works written in different genres (poetic, satirical, "novel-chronicle" genres). Using his work experience on the railway and, apparently, eyewitness accounts, V.V. Kuritsyn created texts full of sympathy for the revolutionary movement and workers who were prosecuted for their political views.

**Keywords:** revolution, V.V. Kuritsyn, novel, Siberian literature, adventure novel, Ne-Krestovsky.

### References

1. *Valentin Vladimirovich Kuritsyn (Ne-Krestovskij): sbornik materialov* [Valentin Vladimirovich Kuritsyn (Ne-Krestovskij): Collection of Materials] (2017). Tomsk Regional Universal Scientific Library Named after A.S. Pushkin; Compl. A.V. Yakovenko, Eds. S.S. Bykova, L.V. Cherednikova. Tomsk: Krasnoe znamya. (In Russian).

---

<sup>1</sup> The study was funded by a grant from the Russian Science Foundation No. 22-78-10126 (<https://rscf.ru/project/22-78-10126/>).

2. Mogilatova, M.V. (2021) *Specifika avanturnogo romana v tomskoj dorevolucionnoj periodike: na primere cikla romanov V.V. Kuricyna (Ne-Krestovskogo): dissertaciya ... kandidata filologicheskix nauk* [The Specifics of an Adventurous Novel in Tomsk Pre-revolutionary Periodicals: on the Example of a Series of Novels by V.V. Kuritsyn (Ne-Krestovsky): PhD thesis in philology]. Tomsk. (In Russian).
3. Nisova, M.V. (2019) «Trushhoby`» peterburgskie i tomskie: ot podrazhaniya do xudozhestvennoj recepcii [The Petersburg and Tomsk "Slums": from Imitation to Artistic Reception]. *Sibirskij filologicheskij zhurnal* [Siberian Philological Journal], No. 2, 73-86. (In Russian).
4. Mogilatova, M.V. (2022) By`tovanie modeli avanturnogo romana-fel`etona v neokonchenny`x proizvedeniyax sibirskogo pisatelya V.V. Kuricyna [The Existence of a Model of an Adventurous Feuilleton Novel in the Unfinished Works of the Siberian Writer V.V. Kuritsyn]. *Voprosy` zhurnalistiki* [Issues in Journalism], No. 11, 97-111. (In Russian).
5. Shilovskij, M.V. (2010) *Tomskij pogrom 20-22 oktyabrya 1905 goda: xronika, kommentarij, interpretaciya* [Tomsk Pogrom of October 20-22, 1905: Chronicle, Commentary, Interpretation]. Tomsk: Tomsk University Publishing House. (In Russian).
6. Chirkov, N.S. (1905) *Putevoditel` po gorodu Tomsku i ego okrestnostyam* [A Guide to Tomsk and its Surrounding Areas]. Tomsk: Parovaya tipografiya N.I. Orlovoj. (In Russian).
7. Zhilyakova, N.V. «Poteryanny`j» tomskij zhurnal perioda Pervoj russoj revolyucii «Krasny`j smex»: osobennosti sodержaniya i oformleniya [A "Lost" Tomsk Magazine of the Period of the First Russian Revolution *Krasny`j smex*: Features of Content and Design]. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1510> (Accessed 15.12.2024). (In Russian).
8. Paxsar`yan, N.T. (2004) Chitatel` i pisatel` vo francuzskom romane-fel`etone XIX veka [A Reader and a Writer in the French Feuilleton Novel of the XIX<sup>th</sup> Century]. *Filologiya v sisteme sovremennogo universitetskogo obrazovaniya: materialy` mezhvuzovskoj nauchnoj konferencii 22-23 iyunya 2004 goda* [Philology in the System of Modern University Education: Materials from Inter-University Scientific Conference, June 22-23, 2004]. Moscow, Issue 7, 12-17. (In Russian).
9. Therenty, M.-E. Contagions: fiction et fictionalisation dans le journal autour de 1830. URL: <https://www.fabula.org/colloques/document7516.php> (Accessed 10.10.2024). (In French).
10. Nisova, M.V. (2016) Pervy`e ocherki V.V. Kuricyna v «Sibirskom nablyudatele»: osobennosti syuzheta i organizacii teksta [V.V. Kuritsyn's First Essays in the *Sibirskij obozrevatel`*: Features of the Plot and Organization of the Text]. *Zhurnalistskij ezhegodnik* [Journalistic Yearbook], No. 5, 98-100. (In Russian).
11. Nisova, M.V., Zhilyakova, N.V. (2018) Dokumental`naya osnova gazetny`x avanturny`x romanov Ne-Krestovskogo [Documentary Basis of Newspaper Adventurous Novels by Ne-Krestovsky]. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie* [Text. Book. Book Publishing], No. 16, 19-34. (In Russian).

### About the authors:

**Maria V. Mogilatova**, PhD in Philology, senior researcher at the Academic Laboratory of Editorial and Publishing at the Faculty of Journalism of Tomsk State University  
36 Lenin Ave., Tomsk, 634050  
newspaper\_2401@mail.ru

**Natalia V. Zhilyakova**, Doctor of Philology, leading researcher at the Academic Laboratory of Editorial and Publishing at the Faculty of Journalism of Tomsk State University  
36 Lenin Ave., Tomsk, 634050  
retama@yandex.ru

CULTURE & ART



4

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

УДК 7.072+316.7

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_57

**М.Э. Вильчинская-Бутенко**Санкт-Петербург  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна  
marina.gutd@gmail.com

## СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА КРЫС В УЛИЧНОМ ИСКУССТВЕ

*В XX в. наблюдается инверсия образа крысы в творчестве отдельных европейских художников. Для христианской культуры было характерно негативное отношение к данному грызуну как воплощению дьявола, болезней и зла. В настоящем исследовании на примере творчества французского уличного художника Блэка ле Рата и английского стрит-арт-художника Бэнкси раскрываются причины, побудившие их для достижения инверсии художественных смыслов разрушить бинарные оппозиции прекрасного и безобразного, выбрав образ крысы как многослойный. Для них это полный глубины и смысла символ адаптации, самосохранения и жизнестойкости городского маргинала, который борется за выживание в жестком и неумолимом ритме города, отражая как зеркало состояние общества и общечеловеческого опыта.*

**Ключевые слова:** уличное искусство, символика крысы, Блэк ле Рат, Бэнкси, инверсия художественного образа.

В постоянно меняющемся ландшафте современного искусства символ выступает мощным элементом, используемым художниками для выражения сложных идей, побуждения к размышлению и общения со своими зрителями на более глубоком уровне. Именно с помощью символов художник выказывает свои страхи, надежды и переживания в сфере, которая выходит за рамки словесного выражения. Поскольку мир становится все более взаимосвязанным и разнообразным, символика выступает как средство преодоления культурных границ и приобщения к общечеловеческому опыту.

Уличные художники, такие как Баския, Блэк ле Рат, Бэнкси, использовали или продолжают использовать символику, не соответствующую стереотипам, сложившимся в обществе. Одним из любопытных и противоречивых символов, к которому обращается стрит-арт, выступает крыса. В рамках данной статьи автор ставит целью выявить причины инверсии данного образа в творчестве уличных художников.

В искусстве и литературе тема крысы на самом деле представлена гораздо шире, чем кажется на первый взгляд. Неоспоримым является ее негативная репутация во многих западных культурах и в русской традиции, в частности, где она изображается как воплощение зла и используется как литературный прием для создания атмосферы ужаса, как, например, в «Щелкунчике» Э.-Т.-А. Гофмана, «Крысах в стенах» Г.Ф. Лавкрафта, «Чуме» А. Камю, «Крысолове» А.С. Грина, «Крысе» Н.С. Гумилева. Анализируя концепт крысы на примере художественных текстов, А.В. Флоря и Б.Г. Глозман указывают, что эти представители животного мира выступают олицетворением наваждения, кошмара, агрессии низшего мира [1, с. 16]. С.Э. Барнетт также указывает, что в Европе в средние века крыс считали сверхъестественными существами, появление которых служит предзнаменованием чего-то плохого [2, с. 7]. В то же время З.Б. Рамазанова отмечает двоякую природу крысы: в поэме «Крысолов» М. Цветаевой

крысы-революционеры атакуют быт и «насиженность», они «страшны, однако правы: их радикализм, прожорливость, безбожие, их беспощадная революционность вызваны социальной несправедливостью, ведь сытые крысы сидят дома» [3, с. 14]. О двойственной семантике данного образа пишет также Линь Гуаньцзюнь [4].

Образ крысы в контексте более широкого культурологического и искусствоведческого исследования анализируется также в работах Ю.И. Арутюняна [5], Г.М. Гаджинаева [6], Л.Г. Сидорчуковой [7], Ю.А. Яроцкой [8] и др. Для данного исследования большое значение имели материалы о творчестве западных уличных художников (Блэк ле Рат, Бэнкси), в чьих работах образ крысы получил оригинальное философское обоснование<sup>1</sup>.

В рамках данного исследования автор опирался на тезис Е.Б. Витель, согласно которому в «художественной культуре XX в. произошла инверсия смысла аксиологического содержания художественной культуры: от оппозиции прекрасное–безобразное к оппозиции абсурдное–осмысленное» [9]. Для решения поставленной в исследовании задачи был выбран метод интерпретативного анализа, позволяющий выявлять смысл визуального высказывания художника и осуществлять его интерпретацию в контексте.

Как упоминалось выше, крысы имели довольно негативное символическое значение в христианстве: считалось, что и дьявол, и ведьмы принимают облик крыс и мышей, чтобы незаметно прокрадываться и совать нос в дела людей; церковь использовала крысу исклю-

чительно как символ зла, олицетворяющий смерть и божью кару [10, с. 165]. Христианское негативное восприятие крысы нашло отражение в искусстве; например у Франсиско Гойи в офорте «Сон разума рождает чудовищ» крысы роятся вокруг спящего художника, олицетворяя мрачные фантазии, терзающие его разум; в картине Иеронима Босха «Корабль дураков» крысы изображены среди других причудливых и гротескных существ на борту корабля; поскольку дураками в средние века в Европе называли порочных и грешных людей, следовательно, картину по аналогии можно было бы трактовать как «Корабль греха», а значит крысам на нем – самое место.

Однако в христианстве крысы, по-видимому, выполняют еще одну символическую функцию. В лютеранской церкви Святой Марии в Любеке (Германия) в 1515 г. скульптором Генрихом Брабендером было высечено изображение Вечери Господней. В нижней части стола, в правом углу барельефа изображена крыса (или мышь; в то время они не были строго разграничены). Крыса и камень вокруг нее кажутся более темного цвета, чем сам барельеф, и гладко отполированными. Это не случайно – люди привыкли прикасаться к крысе на удачу (и, вероятно, делают это до сих пор). Аналогичным образом в Польше и России белых крыс иногда держали в доме, чтобы они притягивали удачу и процветание. Вероятно, двойственность символики крысы выражается битвой двух противоположностей: сил сознания и бессознательного.

Одной из распространенных тенденций в современном искусстве выступает использование символов для решения насущных социальных проблем и обращения внимания на голоса маргиналов. В некоторых случаях художники возрождают классические символы и иконы, придавая им новые, актуальные для настоящего момента, значения. Возвратом к историческим символам они подчеркивают непрерывность человеческого опыта и вневременную при-

<sup>1</sup> A Look At Banksy's Crude Oils [Электронный ресурс] // MyArtBroker. URL: <https://www.myartbroker.com/artist-banksy/articles/a-look-banksy-crude-oils> [дата обращения: 09.12.2024]; Banksy's iconic rat: a symbol of rebellion [Электронный ресурс] // Canvas Prints Australia. URL: <https://www.canvasprintsaustralia.net.au/banksys-iconic-rat-a-symbol-of-rebellion-4> [дата обращения: 09.12.2024]; Rats in Street Art by Banksy [Электронный ресурс] // Banksy. The most wanted man in the world of art. URL: <https://banksybrooklyn.com/2020/08/06/rats-in-street-art-by-banksy> [дата обращения: 09.12.2024].

роду определенных тем. В других случаях наблюдается использование в искусстве личной символики. Многие художники наполняют свои работы символами, почерпнутыми из собственного опыта, воспоминаний и эмоций. Поступая таким образом, они создают глубоко интимные и уникальные произведения, которые находят отклик у широкой аудитории, способствуют сопереживанию и установлению связи между художником и зрителями. К последней категории можно отнести, к примеру, Кита Харинга (личные символы – младенец, лающая собака, танцующие человечки), уличных художников, работающих под никами JR (глаза), Блэк ле Рат и Бэнкси (крысы) и др.

Французский художник Блэк ле Рат (Ксавье Проу) начал заниматься трафаретной живописью, рисуя изображения крыс на стенах парижских улиц. Свой ник художник позаимствовал из итальянского комикса, который во Франции переиздавался под названием *Blek le Roc*, и в котором главный герой Блэк возглавлял отряд трапперов во время войны за независимость США, сражаясь против жестоких красных мундиров – символа британского колониального гнета. Вторая часть его ника – слово «крыса» – использовалась как анаграмма слова «искусство»<sup>1</sup>.

Блэк ле Рат начал расписывать стены по трафарету в 1981 г., когда уличная живопись еще не ассоциировалась с преступной деятельностью. В канун нового, 1981 года Блэк нарисовал с помощью баллончика стаю крыс вокруг Центра Жоржа Помпиду, музея современного искусства. Маленьких черных крыс он размещал также на стенах четырнадцатого округа Парижа (Университетский городок, квартал Монпарнас).

Идея использовать трафареты возникла у художника из-за нежелания подражать американским граффити, которые он видел во время путешествия в Нью-Йорке в 1971 году. По его

мнению, трафарет больше подходил архитектуре Парижа. Как отмечал Блэк ле Рат, «я хотел иметь свой собственный стиль на улице... Я начал рисовать маленьких крыс на улицах Парижа, потому что крысы – единственные дикие животные, живущие в городах, и только крысы выживут, когда человеческая раса исчезнет и вымрет окончательно»<sup>2</sup>. Использование трафаретов, будь то изображения крыс или других персонажей, давало возможность бесконечного и при этом быстрого воспроизведения. Блэк ле Рат описывал крысу как единственное свободное животное в городе, которое распространяет повсюду чуму, подобно тому, как уличные художники распространяют свое искусство. Крысы символизировали городскую среду, а также маргинализированных членов общества. Они стали его фирменным стилем и повлияли на поколения уличных художников-трафаретистов по всему миру. Однако наибольшие аналогии с творчеством Блэка ле Рата прослеживаются в работах английского художника Бэнкси, что получило подтверждение в его книге «*Wall And Piece*» [12].

Одним из важнейших ключей к пониманию уличного искусства Бэнкси является тщательное изучение богатой и выразительной символики, глубоко укоренившейся в его художественных работах. В конце концов, символическая природа его искусства, безусловно, является той самой причиной, по которой люди обожают анонимного уличного гения. Крысы – неотъемлемая часть его творчества, потому что эта аллегория означает не только художника, но и всю человеческую культуру.

С одной стороны, для Бэнкси каждая крыса воплощает в жизнь свой политический и социальный комментарий: грызуны в работах Бэнкси представлены в качестве уличных художников, бунтарей, угнетенных и всех, кто чувствует себя отвергнутым обществом. Художник интерпретирует крыс как носителей

<sup>1</sup> Blek le Rat [Электронный ресурс] // Blek le Rat Original. URL: <https://blekleratoriginal.com/en/blek-le-rat> (дата обращения: 09.12.2024).

<sup>2</sup> Blek Le Rat [Электронный ресурс] // Original Stencil Pioneer. URL: <http://bleklerat.free.fr/stencil%20graffiti.html> (дата обращения: 09.12.2024).

идентичности со своей специфической позицией и целью (к слову, в русском языке словосочетания «гарнизонная крыса», «канцелярская крыса», «тыловая крыса» и т. п. также имеют устойчивые коннотации со специфическими поведенческими характеристиками). Как уличный художник Бэнкси очеловечивает крыс, поскольку видит в них людей. В «Улучшенной точечной росписи» Бэнкси изображает крысу в одежде маляра или работника коммунальной службы; крыса кое-как закрашивает характерные для Дэмиена Херста цветные круги.

Какова же специфическая позиция и цель этой крысы? Работа Бэнкси заставляет зрителя задаться вопросом, кто отдает крысе приказы, работает ли она самостоятельно или официально уполномочена выполнять эту работу. Можно было бы вспомнить, что, во-первых, Бэнкси при размещении своих нелегальных работ на улицах часто использует одежду маляра или строителя для притупления бдительности законопослушных горожан и отвлечения внимания от своих действий, а во-вторых, изображения крыс – характерная черта его творчества. Следовательно, крыса могла быть переодетым уличным художником. Однако униформа идентифицирует крысу, как рабочего-коммунальщика, и подразумевает, что местные чиновники заказали крысе закрасить пятна. И тот факт, что она закрашивает так небрежно и неумело, по-видимому, указывает на то, что это не профессиональный художник, а скорее, рабочий, который относится к пятнам Херста как к незаконному граффити в общественном месте, и закрашивает их, чтобы «улучшить» городскую среду. Крыса с малярным валиком одинаково относится и к Херсту, и к граффити, но то, что крыса закрашивает их всех, поднимает каждое из них на уровень признанного современного искусства.

Итак, крыса Бэнкси подобна самому художнику, который большую часть своей работы выполняет по ночам, и за кото-

рым охотятся очень многие (особенно богатые и влиятельные). Как писал Ульрих Бланше, крысы – это альтер эго Бэнкси или метафора для аутсайдеров, таких как авторы граффити [13, с. 101]. Современные уличные художники, как и крысы, обычно находятся вне закона, они раскрывают некоторую сомнительную правду о текущем состоянии социальных дел, что делает их своего рода «нежелательными» для общества, пытающегося замаскировать свои проблемы.

Обнажить проблемы общества и заставить задуматься об их решении – одна из задач любого уличного художника. Так, в декабре 2005 г. в лондонском Вест-Энде проходила персональная выставка Бэнкси под названием «Сырые масла». Подзаголовком выставки было пояснение – «выставка повторно смешанных шедевров, вандализма и паразитов». Название выставки относилось к группе работ художника, где он добавлял к уже существующим репродукциям картин XVIII–XX вв. современные вещи (противогазы, армейские вертолеты, оружие, камеры видеонаблюдения, тележки из супермаркетов) или полностью изменял их. В сочетании с техническими устройствами, текстами, изображениями политических деятелей или персонажей мультфильмов картины маслом получались довольно китчевыми, в духе ситуационизма Асгера Йорна, который в конце 1950-х гг. перedelывал картины с блошиных рынков. Также Бэнкси частично закрасил картины, подобно вандалам-адбастерам<sup>1</sup> 1990-х гг. (отсюда «вандализм» в подзаголовке выставки). Как и ситуационисты, адбастеры оказали серьезное влияние на творчество уличных художников (с учетом их техник и содержания работ).

Однако, помимо прочего, художник заставил посетителей выставки в полной мере прочувствовать взаимосвязь между

<sup>1</sup> Адбастерами называли участников антирекламного движения в США и Канаде, целью которых было снижение эффективности назойливой рекламы и уменьшения ее вредных психологических последствий.

растущей зрелищностью арт-площадок и потребительской продукцией, представив публике «паразитов» в живом виде. Живые, свободно бродящие крысы были частью концепции выставки. Только нескольким зрителям одновременно разрешалось посещать залы выставки в течение нескольких минут, потому что в небольшом пространстве галереи необходимо было уберечь живых крыс от потоков посетителей. Слово «паразиты» относилось к их двойственному символизму: они не просто паразиты; это метафора, отражение проблем современного общества. Присутствие крыс являлось симптомом остатков нашего потребления – они, питающиеся мусором нашей потребительской культуры и общества выбрасывания отходов, приносили реальность улицы в пространство выставки. Их присутствие развенчивало пространство галереи как постановочную локацию: галерея как место, где «эффективно транслируется, генерируется и интерпретируется новое искусство и новые смыслы» [14, с. 19], у Бэнкси неожиданно представало как нереальное, фальшивое, неестественное, противоречащее тому, что действительно является реальной жизнью.

По сути, Бэнкси создал ситуацию театрализованного зоопарка, в которой посетители и крысы наблюдали друг за другом – событие, позволяющее «видеть-и-быть-увиденным», по аналогии с хэппенингами Аллана Капроу [15]. Другими словами, Бэнкси очеловечил крыс, одновременно превратив посетителей в животных зоопарка. В дополнение к зрительному восприятию театрализованного шоу Бэнкси затрагивало еще три чувства: осязание (посетители сообщали, что крысы ползали по ногам), обоняние (запах усиливался день ото дня) и слуховое восприятие (крысы издавали звуки).

Таким образом, для того чтобы максимально ярко продемонстрировать стирание различий в современной культуре постмодерна между бинарными оппозициями художественного и неху-

дожественного, прекрасного и безобразного, образ крысы, выбранный уличными художниками Блэк ле Ратом и Бэнкси, подошел наилучшим образом. В русле инверсии смыслов, произошедшей в художественной культуре XX в. (Е.Б. Витель), мы можем отметить и инверсию образа крысы: от воплощения дьявола и зла – к образу городского маргинала, чей голос обществу пусть и не слышен, но не означает отсутствие такового. Действительно, крысы «страшны, однако правы», ибо они – горожане.

Выбранный символ позволил уличным художникам интересным образом организовать мысли зрителя, чтобы донести до него конкретные идеи и добиться желаемого воздействия на аудиторию. В дополнение к сосредоточению внимания на определенных деталях Блэк ле Рат и особенно Бэнкси выразили свое видение с помощью символической инверсии – визуальном обозначении перевернутой дихотомии добра и зла, воплощенной в образе крысы. Поднимаются ли такие изображения крыс до уровня тропа – устойчивой визуальной ассоциации, которая возникнет у случайного зрителя где-то в глубине его сознания, – или это просто часть общего арсенала уличного художника, который случайно оказался задействован в определенном контексте, покажет время. Символическая природа крыс все еще открыта для обсуждения: арсенал крысиных персонажей Бэнкси (крысы-гангстеры, парижские крысы, крысы на карантине, крысы-папарацци, влюбленные крысы, «крысиные бега»), его бронзовые скульптуры крыс, перформансы, деятельность собственного офиса сертификации и подтверждения подлинности работ под названием «Борьба с вредителями» будут способствовать расширению представлений не только о творчестве самого художника, но и о метаморфозах символики, приносимых уличным искусством в семиотику и теорию искусства.

## Список литературы

1. Флоря А.В., Глозман Б.Г. Концепт «крыса» в художественном тексте // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2010. № 3. С. 13-17.
2. Barnett S.A. The Story of Rats: Their Impact on Us, and Our Impact on Them. Crows Nest (NSW, Australia): Allen & Unwin, 2001. 202 p.
3. Рамазанова З.Б. Крысы-революционеры в поэме М. Цветаевой «Крысолов» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2006. № 1. С. 12-15.
4. Линь Гуаньцун. Мифопоэтика образа оборотня-крысы («Возвращение г-жи Цай» Б.М. Юльского и литературный контекст) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2021. № 4. С. 143-151.
5. Арутюнян Ю.И. Аллегии добродетелей и пороков в европейском искусстве VIII–XVIII вв. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 2 (55). С. 102–109.
6. Гаджинаев Г.М. Символика в народной художественной культуре // Юг России: экология, развитие. 2013. № 3. С. 126-132.
7. Сидорчукова Л.Г. Художественный символ как носитель культурной памяти в творчестве современных художников // Технологос. 2019. № 3. С. 129-140.
8. Яроцкая Ю.А. Символы смерти в мировой культуре // Вестник культурологии. 2023. № 2 (105). С. 59-71.
9. Витель Е.Б. Инверсия смыслов в художественной культуре XX века: от антропоцентризма к «Новой художественной реальности»: на материале творчества Д. Шостаковича: дис. ... д-ра культурологии / Костром. гос. ун-т им. Н.А. Некрасова. Кострома, 2010. 364 с.
10. Купер Дж. Энциклопедия символов / пер. с англ. И. Комарова. Москва: Ассоц. духов. единения «Золотой век», 1995. 401 с. (Символы; кн. 4).
11. BANKSY. Wall and Piece / [пер. с англ. А.С. Голиковой]. Москва: Э, 2018. 240 с.
12. Blanché U. Something to s[pr]ay. Der Street Artist Banksy: Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung. Marburg: Tectum, 2010. 164 p.
13. Нестерова В.А., Самкова В.А. Галерейное пространство как место демонстрации престижа (на основе материалов авторских исследований, интервью, сайтов арт-галерей) // Культурный код. 2020. № 4. С. 19-28.
14. Karpow A. How to make a happening [Электронный ресурс] // Ubuweb: Historical. URL: <https://primaryinformation.org/files/allan-karpow-how-to-make-a-happening.pdf> (дата обращения: 09.12.2024).

## Сведения об авторе:

**Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна**, доцент, кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

Большая Морская ул., 18, Санкт-Петербург, 191186  
marina.gutd@gmail.com

Дата поступления статьи: 04.03.2024

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

**Для цитирования:**

Вильчинская-Бутенко М.Э. Символическая природа крыс в уличном искусстве // Сфера культуры. 2025. № 2 [20]. С. 57-64. DOI:10.48164/2713-301X\_2025\_20\_57

УДК 7.072+316.7

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_57

**M.E. Vilchinskaya-Butenko**

St. Petersburg

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

marina.gutd@gmail.com

**THE SYMBOLIC NATURE OF RATS IN STREET ART**

The XXth century has seen an inversion of the image of a rat in the work of some European artists. Christian culture has been characterized by a negative attitude towards this rodent as the embodiment of the devil, disease and evil. The present study, exemplified by the work of the French street artist Blek le Rat and the English street artist Banksy, reveals the reasons that prompted both artists to destroy the binary oppositions of the beautiful and the ugly in order to achieve

an inversion of artistic meanings, having chosen the image of a rat as a multi-layered one. For them, this is a profound and meaningful symbol of adaptation, self-preservation and resilience of an urban marginal, who fights for survival in the tough and inexorable rhythm of the city, like a mirror reflecting the state of society and universal experience.

**Keywords:** street art, rat symbolism, Banksy, Blek le Rat, inversion of artistic image.

**References**

1. Florya, A.V., Gluzman, B.G. (2010) Koncept «kry`sa» v xudozhestvennom tekste [The Concept *Rat* in an Artistic Text]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika* [Bulletin of Moscow State Regional University. Series: Linguistics], No. 3, 13-17. (In Russian).
2. Barnett, S.A. (2001) *The Story of Rats: Their Impact on Us, and Our Impact on Them*. Crows Nest (NSW, Australia): Allen & Unwin. (In English).
3. Ramazanova, Z.B. (2006) Kry`sy` -revolyucionery` v poe`me M. Czvetajevoj «Kry` solov» [Revolutionary Rats in M. Tsvetaeva's Poem *Pied Piper*]. *Vestnik Rossijskogo universiteta družby` narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika* [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Literary Criticism. Journalism], No. 1, 12-15. (In Russian).
4. Lin`, Guan`czyun. (2021) Mifopoe`tika obraza oborotnya-kry`sy` [«Vozvrashhenie gospozhi Czaj» B.M. Yul`skogo i literaturny`j kontekst] [Mythopoetics of the Image of a Werewolf-Rat [*The Return of Ms. Tsai* by B.M. Yulsky and Literary Context]]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya* [Bulletin of Moscow University. Series 9. Philology], No. 4, 143-151. (In Russian).
5. Arutyunyan, Yu.I. (2023) Allegorii dobrodetelej i porokov v evropejskom iskusstve VIII-XVIII vekov [Allegories of Virtues and Vices in European Art of the VIII<sup>th</sup>-XVIII<sup>th</sup> Centuries]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul`tury`* [Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture], No. 2 [55], 102-109. (In Russian).

6. Gadzhinaev, G.M. (2013) Simvolika v narodnoj xudozhestvennoj kul'ture [Symbolism in Folk Art Culture]. *Yug Rossii: e`kologiya, razvitie* [South of Russia: Ecology, Development], No. 3, 126-132. (In Russian).
7. Sidorchukova, L.G. (2019) Xudozhestvenny`j simvol kak nositel` kul`turnoj pamyati v tvorchestve sovremenny`x xudozhnikov [Artistic Symbol as a Carrier of Cultural Memory in the Work of Contemporary Artists]. *Texnologos* [Technologos], No. 3, 129-140. (In Russian).
8. Yarozhkaya, Yu.A. (2023) Simvol` smerti v mirovoj kul'ture [Symbols of Death in World Culture]. *Vestnik kul`turologii* [Bulletin of Cultural Studies], No. 2 (105), 59-71. (In Russian).
9. Vitel`, E.B. (2010) *Inversiya smy`slov v xudozhestvennoj kul'ture XX veka: ot antropocentrizma k «Novoj xudozhestvennoj real`nosti»: na materiale tvorchestva D. Shostakovicha: dissertaciya ... doktora kul`turologii* [Inversion of Meanings in the Artistic culture of the XX<sup>th</sup> Century: from Anthropocentrism to the "New Artistic Reality": Based on the work of D. Shostakovich: doctoral thesis in cultural studies]. Kostroma State University Named N.A. Nekrasov. Kostroma. (In Russian).
10. Cooper, J. (1995) *E`nciklopediya simvolov* [Encyclopedia of Symbols]. Transl. from English by I. Komarov. Moscow: Associaciya duxovnogo edineniya «Zolotoj vek». [Symbols; Book 4]. (In Russian).
11. BANKSY (2018). Wall and Piece. Transl. from English by A. S. Golikova. Moscow: E`. (In Russian).
12. Blanché, U. (2010) Something to s(pr)ay. Der Street Artist Banksy: Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung. Marburg: Tectum. (In German).
13. Nesterova, V.A., Samkova, V.A. (2020) Galerejnoe prostranstvo kak mesto demonstracii prestizha (na osnove materialov avtorskix issledovanij, interv`yu, sajtov art-galerej) [Gallery Space as a Place of Demonstration of Prestige (Based on Materials of Author's Research, Interviews, Art Gallery Sites)]. *Kul`turny`j kod* [Cultural Code], No. 4, 19-28. (In Russian).
14. Kaprow, A. How to make a happening. *Ubuweb: Historical*. URL: <https://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> [Accessed 09.12.2023].

### About the author:

**Marina E. Vilchinskaya-Butenko**, Associate Professor, PhD in Pedagogical Sciences, Head of the Department of History and Theory of Design and Media Communications at Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

18 Bolshaya Morskaya Str., Saint Petersburg, 191186  
marina.gutd@gmail.com

УДК 78.[071.1+083.28]

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_65

**Е.Г. Давыдова**

Тамбов  
Тамбовский государственный  
музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова  
ikd30@mail.ru

**О.Л. Сек**

Тамбов  
Тамбовский государственный  
музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова  
olga.sek2017@yandex.ru

## ТЕМАТИЗМ ФУГ ОР. 17 Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: БАХОВСКИЕ ИНТОНАЦИОННЫЕ И СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ

*Настоящее исследование выполнено в рамках направления, которое в современном музыкознании именуется бахианством. Авторы рассматривают одну из граней полифонического творчества Н.А. Римского-Корсакова – его фортепианные фуги. В статье изучается тематизм фуг ор. 17 через призму музыкальной традиции И.С. Баха с учетом трудов известных музыкантов первой половины XX в. В. Беляева и Б. Сабанеева, а также современного музыковеда Т. Твердовской. Опираясь на метод сравнения, авторы исследования выявляют приёмы работы Н.А. Римского-Корсакова с мотивами тем фуг великого немецкого полифониста при создании собственного интонационного материала. При этом рассматриваются прежде всего интонационный и структурный параметры тематизма.*

**Ключевые слова:** И.С. Бах, Н.А. Римский-Корсаков, «Хорошо темперированный клавир», фуга, тема фуги.

Значение И.С. Баха в музыкальном искусстве XIX–XX вв. невозможно переоценить, однако очевидно, что оно до сих пор требует всестороннего изучения и осмысления [1, с. 83]. В последние десятилетия отечественными музыковедами в этом аспекте рассматривается творчество, прежде всего, западноевропейских композиторов (труды Т. Бочковой [2-4], К. Зенкина [1], Л. Кириллиной [5], С. Коробейникова [6; 7], А. Чехуниной [8] и др.). Наименее исследованным остаётся бахианство русских композиторов XIX – начала XX века. Одной из немногих работ на эту тему является обзорная статья Т. Ливановой и С. Питиной «И.С. Бах и русская музыкальная культура», опубликованная в «Русской книге о Бахе» в 1986 г. [9].

В качестве объекта для данного исследования были избраны фортепианные фуги ор. 17 Н.А. Римского-Корсакова, многие из которых, как пишет Ю. Симатова, стилизованы под барочную полифонию [10, с. 23]. Большинство фортепианных фуг было создано Римским-Корсаковым в 1873–1875 гг. – в период усиленных занятий гармонией и контрапунктом на основе Программы, составленной для него П. Чайковским [11, с. 634–635]. Именно в это время «произошёл перелом в отношении Римского-Корсакова к полифоническому наследию Баха» [11, с. 32]. Сам композитор так писал об этом времени: «Я много играл и просматривал Баха и стал высоко чтить его гений»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. Москва: Музыка, 1980. С. 118.

В отношении фортепианных фуг особенно плодотворным для Н.А. Римского-Корсакова стало лето 1875 г., когда композитор создал более шестидесяти фуг, о чём написал в письме П.И. Чайковскому [Цит. по: 11, с. 32]. Однако для публикации автор выбрал всего шесть, по его мнению, наиболее удачных. Вскоре фуги, собранные в ор. 17, были напечатаны в издательстве В.В. Бесселя [11, с. 121]. Об их стилистике композитор сам признавался в письме к Чайковскому: «В числе написанных мною фуг есть штук до десяти, которые я позволил себе писать свободно, т. е. в баховском стиле» [Цит. по: 11, с. 32]. Это бахианство Римского-Корсакова непосредственно отразилось прежде всего на тематизме его фуг.

Т.И. Твердовская справедливо усматривает сходство темы фуги № 1 *d-moll* Римского-Корсакова с обеими ре-минорными фугами из «Хорошо темперированного клавира» Баха. При этом более тесная связь обнаруживается, по словам музыковеда, с фугой из второго тома баховского собрания: совпадают мелодические опорные точки и структура тем фуг немецкого и русского композиторов [12, с. 34].

Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, fuga *d-moll*



Римский-Корсаков. Фуга № 1 *d-moll*



Однако, сохраняя опорные тоны мелодии темы Баха, композитор всё же несколько меняет её структуру: если мотивное строение темы фуги *d-moll* Баха можно обозначить буквенной схемой  $a+a^1+v+c$ , то темы Римского-Корсакова –  $a+a^1+a^2+v+v^1+c^1$ . Таким образом, сохраняя трёхэлементность баховской темы, русский композитор распространяет принцип повторности на второй и третий мотивы. Подобное строение напоминает темы ряда других баховских фуг, среди которых – *G-dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира», *e-moll* из II тома «Хорошо темперированного клавира» и др.

Римский-Корсаков. Фуга № 1 *d-moll*



Редуцируя первый элемент баховской темы с характерной для него барочной фигурой *circulatio* (круг), композитор демонстрирует один из типов движения, который встречается в тематизме фуг И.С. Баха и состоит из последовательности восходящих кварт (символ бодрости, по Б.Л. Яворскому), изложенных от устойчивых ступеней. Один из подобных примеров – тема фуги из малого цикла Токката и фуга *d-moll* («Дорийская», BWV 538), в которой, однако, кварты являются ямбическими, тогда как в теме фуги Римского-Корсакова – хореическими (на чередовании ямбических и хореических восходящих кварт основана тема фуги *A-dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира»).

## Бах. Токката и fuga d-moll («Дорийская», BWV 538), тема фуги



Восходящие и нисходящие поступенные микромотивы терцового диапазона первого элемента темы фуги И.С. Баха Римский-Корсаков переносит во второй элемент своей темы, основой которого является нисходящий хроматический ход от I к V ступени – фигура *passus duriusculus* (символ страдания). Известно, что Бах также нередко вуалировал мелодическую прямолинейность данной фигуры (например в теме фуги f-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира»). При этом Римский-Корсаков основывает этот элемент темы на танцевальной – полонезной – ритмической фигуре. Первые два элемента темы фуги сообщают ей и всей фуге решительный характер (*Moderato e risoluto*, по указанию автора).

Третий элемент темы фуги, получающий, как и первые два, секвенционное изложение и напоминающий мотив развёртывания темы фуги C-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира», с одной стороны, добавляет характеру темы активности, а с другой – несколько уменьшает интонационную яркость первых двух элементов.

В теме фуги ре минор воплощается характерное для полифонического тематизма прежде всего органных фуг И.С. Баха (например фуги g-moll BWV 578) «развитие ритмического движения» [13, с. 146]. Постепенное измельчение длительностей начинается уже при секвенционном повторении заглавного мотива темы. Учащение ритмического пульса продолжается во втором и третьем мотивах, однако и здесь можно усмотреть баховский принцип движения от более яркой ритмической фигуры к более нейтральной: второй элемент темы приобретает черты танцеваль-

ности благодаря ритмической фигуре «восьмая – две шестнадцатые», тогда как ритм третьего элемента обладает большей ровностью, что характерно для завершающих элементов баховских тем.

Фуга № 2 F-dur Римского-Корсакова является примером того, что интонационный материал для темы композитор мог избрать и из других компонентов фуг И.С. Баха. Ритмомелодический облик темы данной фуги напоминает интермедии фуги из II тома «Хорошо темперированного клавира», написанной в той же тональности – F-dur. Римский-Корсаков сохраняет «жигообразный» размер, но увеличивает размер такта до 12/16 (в фуге Баха – 6/16); на основе краткого мотива баховской интермедии русский композитор выстраивает тему фуги, расширяя диапазон и продолжительность мелодической волны, а также выверяя пропорции её элементов таким образом, чтобы образовался подъём к кульминации и спад. При этом, подобно темам ряда фуг «Хорошо темперированного клавира» (например fis-moll из I тома, F-dur из II тома и др.), в теме фуги Римского-Корсакова кульминационный звук располагается в точке золотого сечения.

Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, fuga F-dur, первая интермедия



Римский-Корсаков. Фуга № 2 F-dur



Римский-Корсаков придаёт теме своей фуги и такое важное свойство баховского тематизма, как структурированность. Она обретается благодаря принципу репризности – повторению первоначального мотива в конце темы на другой высоте, как это делал Бах, например, в теме фуги h-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира». Любопытно, что избирая в качестве мелодического источника для своей темы мотив интермедии баховской фуги F-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира», участвующий в каноническом секвенцировании, композитор сохраняет и этот приём в своей теме.

Грация тема фуги № 3 C-dur содержит элементы тем обеих до-мажорных фуг Баха, сходство с которыми отметил ещё известный органист Б. Сабанеев, написавший заметку под названием «О “сходстве” и “тождестве” у Баха и Римского-Корсакова» как ответ на статью В. Беляева «Фуги Н.А. Римского-Корсакова, op. 17», опубликованную в журнале «Музыка» за 1914 г. [14, с. 359]. Подобная параллель с баховским тематизмом обнаруживается в целом ряде факторов. Так, сходство темы с образцом из II тома «Хорошо темперированного клавира» обнаруживается на уровне ритма и строения: более яркая танцевальная ритмическая фигура переходит в моноритмическое продолжение, образуя контуры структуры «ядро-развёртывание». Мелодически темы объединяет наличие восходящего секстового скачка – фигуры *exclamation* (восклицание), ямбической у Баха и хореической у Римского-Корсакова. Как и в фуге № 2, размер «укрупняется» до 4/4, однако на то же время (третья четверть от начала темы), что и у Баха, в теме русского композитора приходится звучание субдоминантовой функции, устремлённость к которой всего мотива усилено отклонением в тональность IV ступени. Благодаря подобной тональной особенности тема Римского-Корсакова перекликается с некоторыми баховскими (фуга Fis-dur из II тома «Хорошо темперированного

клавира», fuga из Органной токкаты и фуги F-dur BWV 540). Подобно ряду тем Баха (например фуг c-moll и G-dur из I тома, e-moll и Es-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира»), в мелодии темы русского композитора синкопой выделяется неустойчивый (в данном случае – субдоминантовый) тон. Вторая половина темы фуги «соткана» из начального и заключительного оборотов фуги C-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира». Кроме того, мелодико-ритмически начальный мотив схож с заглавной интонацией мелодии верхнего голоса Симфонии D-dur.

Бах. Хорошо темперированный  
клабир, т. II, фуга C-dur



Римский-Корсаков. Фуга № 3, C-dur



Поиск баховского прообраза темы фуги № 4 E-dur вызвал горячую дискуссию уже в начале XX в., развернувшуюся на страницах журнала «Музыка»: спор возник между упоминавшимися выше отечественными музыкантами – исследователем Виктором Михайловичем Беляевым и органистом Борисом Леонидовичем Сабанеевым. Первый видел в теме фуги Римского-Корсакова «внутреннее» сходство с темой фуги c-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, что проявилось в ритмическом рисунке, размерах темы и наличии синкопы в завершении [15, с. 365]. Дополняя аргументы Беляева, можно говорить и о сходстве интонационной структуры тем И.С. Баха и Н.А. Римского-Корсакова, в которой действует принцип «мотивного прорастания» (термин В. Протопопова): «мотив, сходный с предыдущим, без осязательной грани переливается в интона-

ционно новое мелодическое продолжение» –  $a+a^1+a^2v$  [14, с. 140]. Заметим, что по воспоминаниям В. Ястребцева, fuga  $c$ -moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» была одной из любимых русским композитором<sup>1</sup>.

Римский-Корсаков. Фуга № 4, A-dur



Б. Сабанеев утверждал сходство темы фуги Римского-Корсакова с темой фуги  $a$ -moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» [14, с. 359]. Параллель с этой баховской фугой обнаруживается благодаря мелодико-ритмической схожести заглавного мотива, развитию его в виде секвенции с терцовым восходящим шагом. Кроме того, для структуры первой половины темы фуги Баха характерен тот же принцип «мотивного прорастания» и структура  $a+a^1+a^2v$ , что, как уже говорилось, присуще теме фуги Римского-Корсакова.

Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, fuga  $c$ -moll



Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, fuga  $a$ -moll



Оба баховских прообраза являются минорными фугами; однако Римский-Корсаков помещает свою тему, основанную на «ритме радости» (по А. Швейцеру) – фигуре «две шестнадцатые – восьмые», – в условия мажорного лада. И если И.С. Бах тонально-ладовыми средствами придаёт темам характер «омрачённого

величия» [16, с. 86], то Римский-Корсаков сообщает мотивам яркий, торжественный колорит, на что способна, по восприятию композитора, благодаря своей окраске тональность Ми мажор [17, стб. 843].

Тема фуги № 5 A-dur имеет сходство с темой фуги той же тональности из I тома «Хорошо темперированного клавира». Оно обнаруживается в первом элементе темы: сохраняя квартовость «мотива бодрости», Римский-Корсаков превращает его в элемент, перекликающийся с заглавной интонацией темы фуги  $C$ -dur из I тома «Хорошо темперированного клавира», основанной на фигуре *anabasis*. По интонационной структуре ( $a+a^1v+v^1$ +кодетта) и жанровому – танцевальному – началу тема напоминает фугу  $G$ -dur из I тома «Хорошо темперированного клавира».

Мотив «в» по своему мелодическому контуру и отчасти ритмическому рисунку обнаруживает связь с интонацией, взятой Бахом за основу канонической секвенции в интермедиях-эпизодах фуги  $h$ -moll из I тома «Хорошо темперированного клавира». Заметим, что в данной фуге Римский-Корсаков и сам использует этот мотив в качестве тематической основы канонической секвенции в первой же интермедии. Однако если в фуге Баха эти контрастные основному материалу фуги интермедии-эпизоды, строящиеся на производных от темы интонациях, в сочетании с характерной тональной рифмой демонстрируют уникальный пример проявления в композиции барочной фуги черт классической сонатности, то в образце, принадлежащем перу русского композитора, проявляется более традиционная для фуг Баха ситуация мотивного вычленения как принципа развития в интермедиях. Стоит отметить, что интонационное сходство тематического материала интермедий фуги A-dur с интермедиями последней фуги из I тома «Хорошо темперированного клавира» – одной из любимых, по воспоминаниям В. Ястребцева, Римским-Корсаковым<sup>2</sup> – обнаружил Б. Сабанеев [14, с. 359].

<sup>1</sup> Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1: 1886-1897. Ленинград: Музгиз, 1959. С. 474.

<sup>2</sup> Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 1: 1886-1897. Ленинград: Музгиз, 1959. С. 474.

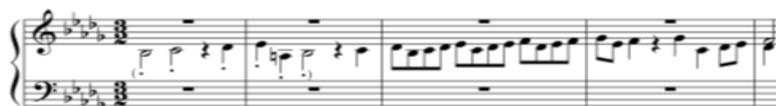
## Римский-Корсаков. Фуга № 5, A-dur



Соотношение тем двойной фуги № 6 e-moll Римского-Корсакова по ладовому признаку напоминает фугу gis-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира»: первая тема диатоническая, вторая – хроматическая. Известно, что русский композитор особенно выделял эту фугу среди других образцов баховского собрания: «она всем фугам фуга»<sup>1</sup>.

Интонационно же первая тема этой фуги перекликается с темой фуги b-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира». Римский-Корсаков использует, как и Бах, «старинный» размер, но не трёх-, а четырёхдольный. Тема фуги – это своего рода «конспект» темы Баха: первый мотив даётся без баховского варьированного разрастания, второй, сцепляясь с первым, звучит без секвенционного повторения. Третий – заключительный – мотив является своего рода обращением баховского завершения темы фуги b-moll. Однако благодаря своему мелодическому облику и тому, что в фуге Римского-Корсакова он пронизывает большинство интермедий, этот мотив напоминает второй элемент фуги D-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира». В первом мотиве синтезируется мелодическая основа баховского заглавного элемента с ямбичностью из его развёртывания. В теме своей фуги русский композитор меняет структуру баховской темы (a+a<sup>1</sup>+v+v<sup>1</sup>+v<sup>2</sup>+c), сохраняя в ней принцип контраста, но лишая её принципа повторности (a+v+c).

Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, фуга b-moll

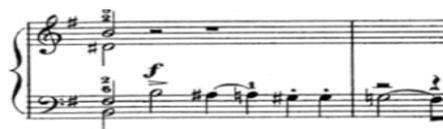


## Римский-Корсаков. Фуга № 6, e-moll, первая тема



Вторая тема фуги, как и вышеупомянувшейся фуги gis-moll Баха, звучит после половинного каданса основной тональности и основана, как и первая половина второй темы фуги Баха, на нисходящем хроматическом движении от V ступени в объёме кварты. Заметим, что, как и Бах, Римский-Корсаков заранее готовил её появление периодически звучащим хроматическим нисходящим спуском в разделе, посвящённом первой теме. Однако если мелодия баховской темы имеет характер крупной волны, то тема русского композитора своей мелодической прямолинейностью напоминает многочисленные примеры барочных тем, в которых фигура *passus duriusculus* представлена в своём основном виде (как, например, в Хроматической фантазии Свелинка, фуге d-moll Пахельбеля).

## Римский-Корсаков. Фуга № 6, e-moll, вторая тема



<sup>1</sup> Ястребцев В.В. Указ. соч. Т. 2: 1886–1908. Ленинград: Музгиз, 1960. С. 513.

Таким образом, проведённый анализ фуг ор. 17 показал то, что основное интонационное содержание их тематизма составляют мотивы тем фуг из «Хорошо темперированного клавира»; встречаются образцы, основанные на интонациях органных фуг Баха. При этом зачастую Римский-Корсаков, при главенстве мотивов одной интонационной баховской модели, привносит в неё элементы других тем, свободно владея интонационным словарём своего великого предшественника.

Избирая мотивы из тем фуг великого немецкого полифониста, Римский-Корсаков зачастую их варьирует, пользуясь баховскими же методами, например, так или иначе «расцвечивая» известные барочные мотивы. Русский композитор прибегает и к другому способу варьирования мотивов тем фуг Баха, специфика которого заключается в создании нового варианта на основе

синтеза основных признаков разных интонаций, характерных для полифонического тематизма великого композитора барокко.

Обращаясь к конкретным образцам своего знаменитого предшественника, Римский-Корсаков в одних случаях сохраняет тональную окраску звучащих в них мотивов, а в других меняет, погружая баховские интонации в строй, несущий на себе иную семантическую нагрузку.

Композиция тем фуг Римского-Корсакова моделирует и характерные для образцов великого полифониста интонационные структуры, среди которых наиболее часто встречается многоэлементная. При этом русский композитор, ориентируясь на инструментальные фуги Баха, нередко меняет структуру той темы, мотивы которой послужили для неё интонационной основой.

### Список литературы

1. Зенкин К. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX в. // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. ст. Вып. 1 / отв. ред. С.В. Грохотов. Москва: Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2011. С. 83-96.
2. Бочкова Т. Феномен бахианства в музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 2 (32). С. 19-21.
3. Бочкова Т. Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахианства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Москва, 2000. 22 с.
4. Бочкова Т. Берлинское бахианство Ф. Мендельсона // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 1 (27). С. 21-24.
5. Кириллина Л.К. К истории бахианства в классическую эпоху // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. ст. Вып. 1 / отв. ред. С.В. Грохотов. Москва: Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2011. С. 62-82.
6. Коробейников С. Фуга в стилевом контексте музыкального романтизма: очерки по истории полифонии. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1999. 72 с.
7. Коробейников С. О бахианстве Макса Регера (на примере Фантазии и фуги на тему ВАСН) // Opera musicologica. 2016. № 4 (30). С. 1-17.
8. Чехунина А. Бахианство как установка композиторского и исполнительского творчества XIX-XX веков: дис. ... канд. искусствоведения / Одес. гос. муз. акад. им. А.В. Неждановой. Одесса, 2010. 191 с.

9. Ливанова Т.Н., Питина С.Н. И.С. Бах и русская музыкальная культура // Русская книга о Бахе: сб. ст. / сост. Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. 2-е изд. Москва: Музыка, 1986. С. 6-100.
10. Симатова Ю.Л. Фортепианное творчество Н.А. Римского-Корсакова: (проблемы жанра, стиля, текстологии, исполнения): дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2006. 318 с.
11. Соловцов А.А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова. 2-е изд. Москва: Музыка, 1969. 667 с.
12. Твердовская Т.И. «Дойти до самой сути»: баховские композиционные элементы в шести фугах ор. 17 Н.А. Римского-Корсакова // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 3 (31). С. 26-38.
13. Протопопов Вл. Западноевропейская музыка VII – первой четверти XIX века. Москва: Музыка, 1985. 494 с. [История полифонии: [в 7 вып.]. Вып. 3].
14. Сабанеев Б.Л. О «сходстве» и «тождестве» у Баха и Римского-Корсакова. Письмо в редакцию // Музыка. 1914. 3 мая (№ 180). С. 358-359.
15. Беляев В.М. О «сходстве» и «тождестве» у Баха и Римского-Корсакова. Ответ Борису Сабанееву // Музыка. 1914. 10 мая (№ 181). С. 365-366.
16. Казачков Б.С. Типология пьес «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха: метод. пособие для студентов муз. учеб. заведений. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. 101 с.
17. Ястребцев В.В. О цветовом звукозерцании Н.А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1908. № 39/40. Стб. 842-845.

#### **Сведения об авторах:**

**Давыдова Екатерина Геннадиевна**, доцент, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова

ул. Советская, 87, Тамбов, 392000  
ikd30@mail.ru

**Сек Ольга Леонидовна**, аспирант Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова

ул. Советская, 87, Тамбов, 392000  
olga.sek2017@yandex.ru

Дата поступления статьи: 17.11.2023

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

#### **Для цитирования:**

Давыдова Е.Г., Сек О.Л. Тематизм фуг ор. 17 Н.А. Римского-Корсакова: баховские интонационные и структурные элементы // Сфера культуры. 2025. № 2 (20). С. 65-75.  
DOI:10.48164/2713-301X\_2025\_20\_65

УДК 78.[071.1+083.28]

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_65

**E.G. Davydova**

Tambov  
 Tambov State Music and Pedagogical Institute Named after S.V. Rachmaninov  
 ikd30@mail.ru

**O.L. Sec**

Tambov  
 Tambov State Music and Pedagogical Institute Named after S.V. Rachmaninov  
 olga.sek2017@yandex.ru

## THEMATISM OF N.A. RIMSKY-KORSAKOV'S FUGUES OP. 17: BACH'S INTONATION AND STRUCTURAL ELEMENTS

The current study has been done within the framework of the direction that in modern musicology is known as 'Bahianism'. The authors focus on one of the facets of N.A. Rimsky-Korsakov's polyphonic creative work, i.e. his piano fugues. The article studies the thematism of fugues op.17 through I.S. Bach's musical tradition, taking into account the works of famous musicians of the first half of the XXth century, V. Belyaev and B. Sabaneev, as well as of the modern

musicologist T. Tverdovskaya. Basing on the comparison method, the authors of the study reveal N.A. Rimsky-Korsakov's techniques in his work with the motifs of the great German polyphonist's fugues when creating his own intonation material. In this regard, intonation and structural parameters of the thematism are considered first of all.

**Keywords:** I.S. Bach, N.A. Rimsky-Korsakov, *Well-tempered Clavier*, fugue, fugue theme.

### References

1. Zenkin, K. (2011) Baxianstvo kompozitorov-romantikov pervoj poloviny` XIX veka [Bahianism of Romantic Composers of the First Half of the XIX<sup>th</sup> Century]. *Ot barokko k romantizmu. Muzy`kal`ny`e e`poxi i stili: e`stetika, poe`tika, ispolnitel`skaya interpretaciya: sbornik statej* [From Baroque to Romanticism. Musical Eras and Styles: Aesthetics, Poetics, Performing Interpretation: a Collection of Articles]. Issue 1. Execut. Ed. S.V. Grokhotov. Moscow: Scientific-Publishing Center «Moskovskaya konservatoriya», 83-96. (In Russian).
2. Bochkova, T. (2014) Fenomen baxianstva v muzy`kal`noj kul`ture [Phenomenon of Bahianism in Musical Culture]. *Aktual`ny`e problemy` vy`sshego muzy`kal`nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Musical Education], No. 2 (32), 19-21. (In Russian).
3. Bochkova, T. (2000) *Nemeczkaya organnaya muzy`ka XIX veka i tradicii romanticheskogo baxianstva: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [The XIX<sup>th</sup>-century German Organ Music and the Traditions of Romantic Bahianism: abstract of PhD thesis in art history]. Moscow. (In Russian).
4. Bochkova, T. (2013) Berlinskoe baxianstvo F.Mendel`sona [F. Mendelson's Berlin Bahianism]. *Aktual`ny`e problemy` vy`sshego muzy`kal`nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Musical Education], No. 1 (27), 21-24. (In Russian).

5. Kirillina, L.K. (2011) K istorii baxianstva v klassicheskuyu e`poxu [To the History of Bahianism in the Classical Era]. *Ot barokko k romantizmu. Muzy`kal`ny`e e`poxi i stili: e`stetika, poe`tika, ispolnitel`skaya interpretaciya: sbornik statej* [From Baroque to Romanticism. Musical Eras and Styles: Aesthetics, Poetics, Performing Interpretation: a Collection of Articles], Issue 1. Execut. Ed. S.V. S.V. Grokhotov. Moscow: Scientific-Publishing Center «Moskovskaya konservatoriya», 62-82. (In Russian).
6. Korobejnikov, S. (1999) *Fuga v stilevom kontekste muzy`kal`nogo romantizma: ocherki po istorii polifonii* [Fugue in the Style Context of Musical Romanticism: Essays on the History of Polyphony]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory Named after M.I. Glinka. (In Russian).
7. Korobejnikov, S. (2016) O baxianstve Maksa Regera (na primere Fantazii i fugi na temu BACH) [On Max Reger's Bahianism (Exemplified by Fantasy and Fugue on BACH Theme)]. *Opera musicologica* [Opera Musicologica], No. 4 (30), 1-17. (In Russian).
8. Chexunina, A. (2010) *Baxianstvo kak ustanovka kompozitorskogo i ispolnitel`skogo tvorchestva XIX-XX vekov: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Bahianism as an Attitude of Composer and Performing Creativity of the XIX-XX<sup>th</sup> Centuries: PhD thesis in art history]. Odessa. (In Russian).
9. Livanova, T.N., Pitina, S.N. (1986) I.S. Bax i russkaya muzy`kal`naya kul`tura [I.S. Bach and Russian Musical Culture]. *Russkaya kniga o Baxe: sbornik statej* [Russian Book about Bach: a Collection of Articles]. Compls. T.N. Livanova, V.V. Protopopov. The 2<sup>nd</sup> Edition. Moscow: Muzy`ka, 6-100. (In Russian).
10. Simatova, Yu.L. (2006) *Fortepiannoe tvorchestvo N.A. Rimskogo-Korsakova: (problemy` zhanra, stilya, tekstologii, ispolneniya): dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya* [N.A. Rimsky-Korsakov's Piano Work: (Problems of the Genre, Style, Textology, Performance): PhD thesis in art history]. Saint Petersburg. (In Russian).
11. Solovczov, A.A. (1969) *Zhizn` i tvorchestvo N.A. Rimskogo-Korsakova* [Life and Work of N.A. Rimsky-Korsakov]. The 2<sup>nd</sup> Ed. Moscow: Muzy`ka. (In Russian).
12. Tverdovskaya, T.I. (2022) «Dojti do samoj suti»: baxovskie kompozicionny`e e`lementy` v shesti fugax opus 17 N.A. Rimskogo-Korsakova [“Get to the Point”: Bach's Compositional Elements in N.A. Rimsky-Korsakov's Six Fugues Opus 17]. *Muzy`kal`ny`j zhurnal Evropejskogo Severa* [Music Journal of the European North], No. 3 (31), 26-38. (In Russian).
13. Protopopov, Vl. (1985) *Zapadnoevropejskaya muzy`ka VII – pervoj chetverti XIX veka* [Western European Music of the VII<sup>th</sup> – First Quarter of the XIX<sup>th</sup> Century]. Moscow: Muzy`ka. (History of Polyphony. No. 3). (In Russian).
14. Sabaneev, B.L. (1914) O «sxodstve» i «tozhdestve» u Baxa i Rimskogo-Korsakova. Pis`mo v redakciju [On Bach and Rimsky-Korsakov's “Similarity” and “Identity”. A Letter to the Editor]. *Muzy`ka* [Music], May 3<sup>rd</sup> (No. 180), 358-359. (In Russian).
15. Belyaev, V.M. (1914) O «sxodstve» i «tozhdestve» u Baxa i Rimskogo-Korsakova. Otvét Borisu Sabaneevu [On Bach and Rimsky-Korsakov's “Similarity” and “Identity”. The Answer to Boris Sabaneev]. *Muzy`ka* [Music], May 10<sup>th</sup> (No. 181), 365-366. (In Russian).
16. Kazachkov, B.S. (2013) *Tipologiya p`es «Xoroshho temperirovannogo klavira» I.S. Baxa: metodicheskoe posobie dlya studentov muzy`kal`ny`x uchebny`x zavedenij* [Typology of I.S. Bach's Plays A Well-tempered Clavier: a Tutorial for Students of Music Educational Institutions]. Saint Petersburg: Kompozitor. (In Russian).

17. Yastrebecv, V.V. (1908) O czvetovom zvukozerczanii N.A. Rimskogo-Korsakova [On N.A. Rimsky-Korsakov's Colour Sound Observation]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper], No. 39/40, Colums 842-845. (In Russian).

**About the authors:**

**Ekaterina G. Davydova**, Associate Professor, PhD in Art History, Associate Professor of the Department of History and Theory of Music at the Tambov State Music and Pedagogical Institute Named after S.V. Rachmaninov

87 Sovetskaya Str., Tambov, 392000  
ikd30@mail.ru

**Olga L. Sec**, postgraduate student of the Tambov State Music and Pedagogical Institute Named after S.V. Rachmaninov

87 Sovetskaya Str., Tambov, 392000  
olga.sek2017@yandex.ru

УДК 004.928+791.228

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_76

**А.Я. Зайцев**

Москва

Всероссийский государственный университет  
кинематографии им. С.А. Герасимова

az.art@list.ru

## К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ АВТОРСКОГО АНИМАЦИОННОГО КИНО

*Авторская анимация – уникальное направление в кинематографе, которое характеризуется эстетической новизной, оригинальным визуальным языком, а также использованием инновационных техник и нестандартных нарративных структур. Автор статьи на основе анализа искусствоведческих исследований, энциклопедических и справочных источников, различных теоретических подходов и примеров анимационных произведений вводит определение понятия «авторская анимация», рассматривает границы и взаимосвязи между авторской и коммерческой анимацией. В данном направлении кинематографа центральная роль отведена режиссеру, экспериментирующему с формой и содержанием, а художественное самовыражение интегрируется с коллективным трудом.*

**Ключевые слова:** авторская анимация, анимационное искусство, субавторство; экспериментальная анимация, индустриальная анимация, коммерческая анимация, авторство в кинематографе.

Теория авторского кино, зародившаяся во Франции в 50-х гг. XX в., придаёт особое значение роли режиссёра в процессе создания фильма. Приверженцы данной теории (Анри Базен, Эндрю Саррис, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Эрик Ромер и др.) акцентируют внимание на том, что именно режиссёр осуществляет контроль над всеми аспектами производства фильма, что позволяет ему выступать в качестве единственного автора произведения [1]. Эта концепция подчеркивает не только индивидуальность художественного замысла, но и важность личного видения режиссёра, которое становится основой для создания уникального кинематографического языка. Исследователь Р.С. Каирлиев характеризует авторское кино как «фильмы, в которых режиссёр выражает свою индивидуальную художественную позицию, часто экспериментируя с формой и содержанием» [2, с. 18-19]. Массовое (коммерческое) кино, по его определению, «напротив,

ориентировано на широкую аудиторию и предполагает использование проверенных сюжетных формул, зрелищных эффектов и понятного повествования» [2, с. 18-19]. Искусствовед С.А. Тугуши отмечает, что «авторское кино» – это независимое кино, снимаемое вне сложившейся системы кинопроизводства, отрицающее консервативные ценности, занимающееся экспериментами» [3, с. 216], и это направление кинематографа представляет собой «свободное, ничем не стеснённое исследование мастера, обладающего собственным видением мира» [3, с. 216]. Проводя различие между массовыми и авторскими произведениями, киновед, исследователь природы анимационного кино А.М. Орлов замечает, что «...[масскульт] отвеча[е]т интерпсихической, коллективной стадии социогенеза, артхаус и авторские продукты – интрапсихической» [4, с. 469]. Таким образом, авторское кино становится площадкой для самовыражения режиссера и исследует

сложные психологические и социальные темы, которые могут быть непонятны широкой аудитории, что создаёт пространство для новых форм художественного выражения и осмысления действительности.

Главная особенность анимации заключается в том, что в ней с помощью различных художественных приёмов и техник искусственно созданным образам придают движение и как бы «оживляют» их, наделяя «душой». Различия анимации и других видов кинематографа можно выявить в двух аспектах: «1) создание (иллюзии) движения, а не репрезентация (воспроизведение) движения на экране; 2) одушевление (анимирование) визуальных объектов в движении с помощью любых материалов и техник» [5, с. 33]. При этом своеобразии такого вида экранного творчества, как анимация, состоит в том, что автор «может создавать визуальные конструкции, невозможные для воплощения в других видах киноискусства, прибегая к использованию уникального инструментария, который способствует наиболее полному и точному отражению авторского внутреннего ощущения и видения экранного образа» [5, с. 37]. По мнению А.М. Орлова, «анимационное кино полностью освобождено от реализуемой во время натурной киносъёмки регистрирующей функции “хроники” и “документа”» [4, с. 467]. Режиссер анимационного кино Ю.Б. Норштейн, в свою очередь, утверждает, что «мультипликация обладает большей выразительностью в сравнении с игровым кино. В мультипликации есть одно существенное преимущество: в ней нет физиологии самой материи, физиологии вещественного мира» [6, с. 208].

Приведенные цитаты подчеркивают уникальность анимации как вида кинематографа, который не ограничен физическими законами реального мира. В отличие от игрового кино, где движение и действие зависят от реальных актёров и объектов, анимация предоставляет художникам свободу творить практиче-

ски без барьеров (ограничения касаются лишь фантазии художника и имеющегося в его распоряжении инструментария). Это позволяет создавать художественные образы, которые могут быть невозможны или трудновыполнимы в игровом или документальном кино.

Прежде чем приступить к проблеме авторства в анимации, остановимся на том, что отличает *авторскую анимацию* от *коммерческой* (индустриальной, «массовой», «продюсерского кино»)¹. Искусствовед Е.А. Попов выделяет две главные категории анимации: экспериментальную и индустриальную. Индустриальная анимация, в свою очередь, делится на коммерческую и прикладную. Экспериментальную анимацию иногда называют авторской [5, с. 14]. Авторской также могут называть фестивальную анимацию, которая «представляет противоположность коммерческой анимации... при этом может быть коммерчески успешным продуктом»².

Действительно, произведения авторской анимации зачастую функционируют как экспериментальная платформа, где разрабатываются эффективные, художественно значимые и перспективные средства выразительности, впоследствии они адаптируются для исполь-

¹ Индустриальная анимация охватывает создание анимационного контента на уровне производства. «Массовая анимация» является многогранным явлением, которое сочетает коммерческие цели и художественные амбиции. Она использует стандартизированные методы производства для достижения широкого охвата аудитории, при этом оставаясь важным инструментом для культурного выражения и коммуникации. «Продюсерское» кино в целом представляет собой широкий термин, который включает не только анимацию, но и другие формы кинематографа. В данном контексте имеется в виду продюсерское анимационное кино. Индустриальная анимация, коммерческая анимация и продюсерское кино (продюсерская анимация) – это взаимосвязанные аспекты одной индустрии. Каждая из них имеет свои уникальные характеристики и подходы к созданию контента, однако все они работают на достижение общей цели – создание качественного продукта для зрителей с целью его успешной коммерциализации. – *Примеч. автора.*

² Словарь-справочник современных анимационных терминов / [И. Балакаев и др.; ред.: Н. Рябцева]; Ассоц. анимац. кино. Москва: URSS; ЛЕНАНД, 2015. С. 23.

зования в производстве массовой экранной продукции. Анимационный фильм может рассматриваться как экспериментальный в случае, если режиссёр стремится выразить в нём личный жизненный опыт или представить точку зрения, которая в произведении, ориентированном на массовую аудиторию, могла бы восприниматься как нестандартная или эксцентричная.

Таким образом, авторская анимация представляет собой уникальный феномен в искусстве, где центральную роль играет личностный художественный почерк создателя, а одним из ключевых аспектов является выражение авторского начала, которое можно охарактеризовать как совокупность эстетических, идеологических и стилистических решений, отражающих уникальное мировоззрение художника. Это начало проявляется в подборе визуальных средств, оригинальных нарративных стратегий и инновационных технических методов. Авторская анимация не просто функционирует как средство повествования, а становится медиумом, через который автор реализует свой внутренний мир и диалог со зрителем.

Характерной чертой авторской анимации является её ориентация на эстетическую новизну и символическую насыщенность. В отличие от массовой анимации, в основном сосредоточенной на развлекательной функции, авторская стремится к созданию многослойных произведений, которые апеллируют к эмоциональному и интеллектуальному восприятию зрителя. Это достигается за счёт взаимодействия между визуальным стилем, ритмом повествования и глубиной тематического содержания, что позволяет говорить о произведениях авторской анимации как о сложных художественных текстах, требующих интерпретации.

Примером значимого авторского подхода в анимации служит творчество режиссёра Андрея Хржановского, который в таких своих работах, как «Стеклопанельная гармоника» (1968), «Дом,

который построил Джек» (1976), «Лев с седой бородой» (1995) и др., обращается к философским и аллегорическим мотивам. Его анимационные фильмы характеризуются многослойностью смыслов, раскрывающихся через изысканный визуальный язык и использование метафор.

Творчество режиссёра Дмитрия Геллера, представленное такими произведениями, как «Маленькая ночная симфония» (2003), «Признание в любви» (2006), «Мальчик» (2008), «Я видел, как мыши кота хоронили» (2011) и др., демонстрирует мастерство в выражении эмоциональной тонкости с помощью уникальной авторской эстетики и экспрессивной пластики движения.

Режиссёр и художник Валентин Ольшванг, создавая такие работы, как «Розовая кукла» (1997), «Со вечера дождик» (2009), «Ваша дама» (2022) и др., акцентирует внимание на поэтизации обыденного, используя лирический подход к визуальному нарративу.

Режиссёр Алексей Дёмин, в свою очередь, исследует границы анимационного языка через эксперименты с пластичной формой, как это можно наблюдать в его фильмах «Буатель» (2006) и «Тише, бабушка спит» (2012) и др.

Наконец, Юрий Норштейн, чьи работы «Цапля и журавль» (1974), «Ёжик в тумане» (1975) и «Сказка сказок» (1979) стали классикой мировой анимации, обращается к архетипическим образам и символам, создавая произведения, которые остаются в культурной памяти благодаря их универсальной значимости и эмоциональной глубине.

Авторская анимация, таким образом, представляет собой не только средство визуальной выразительности, но и пространство для исследования глубоких философских, культурных и экзистенциальных вопросов. Её уникальность заключается в способности трансформировать художественный замысел в сложное аудиовизуальное высказывание, что позволяет говорить о ней как о важной части современного искус-

ства. Утверждение о значимости авторского начала в анимации подчёркивает её роль как инновационного и концептуального направления, способного к постоянному расширению границ зрительского восприятия.

В существующей терминологии авторская анимация характеризуется как «экранное произведение, созданное средствами анимации и несущее на себе индивидуальность авторского почерка»<sup>1</sup>. Однако данная трактовка может быть применима также и к коммерческой анимации, например к сериальной продукции, в основе которой лежит узнаваемый и растиражированный почерк определенного автора. Примером может послужить разработка британской анимационной студии Aardman Animations – коммерческий проект (сериал) «Барашек Шон» (2007-2020), созданный в авторской стилистике Ника Парка, британского режиссёра таких известных анимационных фильмов, как «Пикник на луне» (1989), «Неправильные штаны» (1993), «Стрижка «под ноль» (1995) и др. Работы Ника Парка воплощают в себе гармоничное сочетание комического, драматического и визуального начал, что придаёт его произведениям характерную привлекательность, способную резонировать с широкой аудиторией. Одной из ключевых особенностей художественного метода Ника Парка является его способность создавать персонажей с ярко выраженной индивидуальностью, что достигается за счёт изысканного использования миметических элементов. Скажем, дуэт Уоллеса и Громита представляет собой пример антропоморфизации, где выразительная пластика и лаконичная мимика персонажей передают их внутренний мир и эмоциональную сложность. Здесь можно говорить о своеобразной «пластилиновой экспрессии», которая становится отличительной чертой визуального языка режиссёра. Визуальная семиотика

фильмов Ника Парка заслуживает особого внимания. Пространственная организация кадра, насыщенность деталями и внимание к текстурам создают богатую материальность изображения, что усиливает эффект «ручной» эстетики и подчёркивает тактильную природу пластилиновой анимации.

Интересен в рамках данного исследования российский анимационный сериал «Гора Самоцветов» [2004–2022], который представляет собой коммерческий проект, включающий авторские анимационные фильмы, объединённые общей темой (сказки народов России) и единой стилистической концепцией заставок («мы живём в России»<sup>2</sup>) [6]. Он не укладывается в характеристику *коммерческой анимации*, приведенной в словаре-справочнике: «произведение анимационного производства, которое изначально создается для широкой продажи на кинорынке и извлечения прибыли. Одной из особенностей создания [коммерческой анимации] является её ориентированность на традиционные методы производства и устоявшиеся эстетические вкусы...»<sup>3</sup>. В данном проекте принимали участие многие отечественные режиссёры и художники анимационного кино, и каждый фильм представляет собой картину, созданную в уникальной авторской стилистике. В отличие от анимационных сериалов, где используются стандартизированные подходы, «Гора Самоцветов» акцентирует внимание на авторском самовыражении, что делает каждый анимационный фильм серии самостоятельным произведением искусства. С точки зрения автора данной статьи, особенно интересными работами про-

<sup>1</sup> Словарь-справочник современных анимационных терминов. С. 17.

<sup>2</sup> Заставки, созданные с использованием техники пластилиновой анимации, открываются фразой «Мы живём в России...» и выполняют не только функцию визуального вступления, но и образовательную роль, знакомя зрителей с культурным многообразием народов России. Эти заставки выступают в качестве объединяющего элемента между отдельными фильмами, акцентируя их связь с национальной идентичностью и традициями.

<sup>3</sup> Словарь-справочник современных анимационных терминов. С. 17-18.

екта являются: «Кот и Лиса» (2004, реж. К. Бронзит), «Про Ивана Дурака» (2004, реж. М. Алдашин), «Про ворона» (2004, реж. А. Алексеев), «Жихарка» (2006, реж. О. Ужинов), «Солдат и смерть» (2006, реж. Э. Беляев и С. Бирюков), «Медвежья история» (2007, реж. М. Алдашин и М. Карпова), «Солдатская песня» (2009, реж. Е.С. Чернова), «Крошечка-Хаврошечка» (2007, реж. И. Коржнева) и «Майма-долгожданный» (2008, реж. И. Коржнева), «Собачий барин» (2010, реж. В. Телегин). Вышеупомянутые фильмы являются примерами авторского подхода, где стилистические особенности и художественные цели определяют выбор технических средств. Использование различных анимационных технологий – от рисованной и пластилиновой анимации до компьютерной перекладки и трёхмерной графики – подчёркивает стремление авторов к разнообразию выразительных средств. Визуальная эстетика фильмов опирается на традиции отечественной анимации, при этом интеграция современных технологий позволяет достичь новой степени художественной выразительности [5, с. 68-75].

Таким образом, нельзя утверждать, что вся анимация, предназначенная для массовой аудитории, характеризуется недостатком внимания к художественно-эстетическим качествам продукции. Однако следует признать, что условия работы в данной сфере накладывают определённые ограничения, включая необходимость ориентироваться на клишированные, но эффективные с точки зрения восприятия изобразительные и драматургические приёмы при создании экранных образов. Примерами могут быть такие значимые российские полнометражные фильмы, как «Белка и Стрелка. Звёздные собаки» (2010), «Иван-царевич и Серый волк» (2011), сериал «Три богатыря» (2004–2023)<sup>1</sup> и др.

<sup>1</sup> Коммерческий успех последнего привел к тому, что к 2023 г. вышло 12 «богатырских фильмов-клонов», среди которых «Алёша Попович и Тугарин Змей» (2004), «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (2006), «Илья Муромец и Соловей-

Штампованные приёмы, применяемые в этих картинах<sup>2</sup>, хотя и действенны для привлечения аудитории, приводят к повторяемости сюжетов и образов. Сюжетные ходы, основанные на универсальной структуре «путешествия героя», остаются центральным элементом массовой анимации. Данная концепция, согласно Д. Кэмпбеллу, предполагает последовательность предсказуемых этапов: призыв к приключению, преодоление препятствий, триумфальное возвращение. В фильмах серии «Три богатыря» эта структура повторяется с вариациями, что позволяет сохранить узнаваемость и предсказуемость повествования, но чрезмерная эксплуатация подобных моделей приводит к шаблонности и снижению художественной ценности произведения. Юмор, основанный на гиперболе, языковых играх и визуальных «гэгах», является важным компонентом анимационного кино. Однако, как в случае вышеприведенных анимационных фильмов, он часто сводится к повторению однотипных комических ситуаций и стереотипов. Например постоянные шутки, основанные на характерах героев, таких как наивность Алёши Поповича или прямолинейность Ильи Муромца, теряют новизну при многократном использовании. С точки зрения эстетики подобное упрощение комического начала ограничивает потенциал произведения для более глубокого художественного воздействия.

Таким образом, ключевые отличия авторской анимации от коммерческой заключаются в её ориентации на самовыражение и художественные

«Разбойник» (2007), «Три богатыря и Шамаханская царица» (2010) и др.

<sup>2</sup> Эти приемы включают в себя повторяющиеся архетипы персонажей, стандартные сюжетные ходы и типичные комедийные элементы. Несмотря на свою предсказуемость, клишированные приемы могут выполнять важную функцию в создании анимационного контента. Они обеспечивают стабильность и узнаваемость бренда, что способствует коммерческому успеху франшизы. Однако чрезмерная зависимость от этих приемов может привести к стагнации творчества и снижению интереса со стороны более взрослой аудитории.

эксперименты, тогда как коммерческая анимация сосредоточена на извлечении финансовой прибыли путём удовлетворения массовых зрительских ожиданий. Это различие также отражается в подходах к созданию произведений: авторская анимация часто использует инновационные техники и нестандартные нарративные структуры, что позволяет исследовать новые формы выразительности и углублять тематику. В свою очередь, коммерческая анимация, как правило, придерживается проверенных формул и клише, что обеспечивает предсказуемость и доступность контента для широкой аудитории. Кроме того, авторская анимация может позволить себе более глубокое исследование личных и социальных тем, что делает её значимой с точки зрения культурного и художественного контекста. В то время как коммерческая анимация стремится к универсальности и массовой привлекательности, авторская анимация часто нацелена на создание уникального художественного высказывания, которое может быть воспринято как вызов, как это было, например, с ранними работами режиссёра анимационного кино Александра Свирского.

К понятию авторского анимационного кино обращались разные исследователи, среди которых – Ю.Б. Норштейн [7], Н.Г. Кривуля [8], Е.А. Попов [9], А.М. Орлов [4; 10], Н.Ю. Спутницкая [11], Л.Л. Малюкова [12] и др.

Искусствовед и исследователь анимации Н.Г. Кривуля трактует авторскую анимацию как «двойственность взаимоформирующихся и взаимодействующих процессов между социокультурными системами, отраженными в языке, и индивидом» [8, с. 166]. Такое понимание «предполагает наличие двустороннего процесса. С одной стороны, авторский фильм репрезентирует субъективное сознание и мировоззрение, инициирует некое действие в результате перцепции и интерпретации зрителем. С другой, субъект (автор) и текст социокультурно мотивированы и,

следовательно, детерминированы социокультурными кодами» [8, с. 166].

Понятие «авторская анимация» может рассматриваться как «проекция во внешне-выраженное пространство внутреннего авторского мира, связанного с ассоциативным видением автора, спецификой его творческого отклика на внешние (культурные коды, события социальной жизни и т. д.) и внутренние стимулы (психические импульсы, ассоциативные реакции, сновидения, воображение, фантазия и пр.)» [5, с. 95].

Характеризуя российского автора эпохи девяностых, Л.Л. Малюкова пишет: «...автор в нашем анимационном мире часто лишенный серьезной производственной поддержки, мог рассчитывать исключительно на себя. В ряде случаев сам писал сценарий, делал эскизы, был режиссером и аниматором» [12, с. 362]. Отсюда возникало ошибочное убеждение, что авторское кино подразумевает, что режиссёр выполняет практически всю работу по производству фильма самостоятельно. Этот стереотип, однако, не лишён основания. Действительно, многие представители российского анимационного искусства взяли на себя множество творческих функций, выступая одновременно в качестве режиссёров, сценаристов, художников-постановщиков и аниматоров. Подобная практика стала не только вынужденной мерой, но и способом реализации индивидуального художественного видения, что особенно важно для авторской анимации, где акцент делается на личностной выразительности и уникальности образного языка. Одним из наиболее ярких представителей такого подхода является режиссёр Иван Максимов, чьи работы отличаются синтезом визуального и музыкального начал, кто «ввел в отечественную анимацию современную эстетику абсурда и фрейдизм, кинетизм и философскую притчу, совместив элитарную изысканность и широчайший демократизм визуальной формы» [13]. Вдохновляясь классической музыкой, режиссёр создает произведения, в кото-

рых каждое звено – от сценария до изобразительного решения – становится частью единой авторской концепции. Его фильмы, такие как «Болеро» (1992), «Дождь сверху вниз» (2007) и «Длинный мост в нужную сторону» (2012), демонстрируют гармоничное единство формы и содержания.

Аналогичный подход можно наблюдать в творчестве Алексея Дёмина, автора таких анимационных фильмов, как «Очумелов» (2009), «Шатало» (2010) и «Праздник для слонов» (2011). Алексей Дёмин, выступающий одновременно в роли режиссёра, сценариста и художника-постановщика, формирует кинематографический мир, насыщенный метафоричностью.

Особую нишу в российской авторской анимации занимают фильмы Леонида Шмелькова, который в таких работах, как «Собачья площадка» (2009), «Грушепад» (2017) и «Огурцы» (2021), сочетает минималистичные визуальные образы с глубокой экзистенциальной философией. Авторский стиль Л. Шмелькова отличается тонкой иронией и лаконичной выразительностью.

Режиссёр Алексей Алексеев, известный своими фильмами «Муравей и муравьед» (2014), «Охота» (2016) и «178» (2023), также формирует своеобразный анимационный язык, в котором каждая деталь визуального и повествовательного плана служит выражением авторской концепции. Его работы выделяются юмором и точным ритмическим построением.

Наконец, искусство Александра Свирского, автора фильмов «Чепурнас» (2012), «Мой галактический двойник Галактион» (2020) и «Вадим на прогулке» (2021), демонстрирует смелые эксперименты с формой и содержанием. Свирский выступает как режиссёр, сценарист, художник-постановщик и аниматор, что позволяет ему создавать уникальные авторские произведения, пронизанные сюрреалистической образностью и философской глубиной [14].

Творчество вышеперечисленных режиссёров представляет собой особое явление, в котором авторская многозадачность становится не только производственной необходимостью, но и художественным принципом. Это явление можно рассматривать через призму искусства тотального авторства, где художник не просто создает произведение, но и формирует целостный художественный мир, находясь в центре всех этапов его производства.

Однако из универсальности режиссёра (по убеждению или вынужденной) не следует, что его кино авторское. Существует множество примеров того, что коммерческую анимацию может делать один человек, как это было ранее в анимационной рекламе из тех же 1990-х гг., когда режиссёр мог за короткое время практически в одиночку создать 1-3-минутный анимационный ролик, используя приемы, упрощающие процесс создания анимации, такие, например, как лимитированный мультипликат<sup>1</sup>, «живую статику»<sup>2</sup>, циклы<sup>3</sup> и пр.

В контексте рекламной индустрии начала XXI в. особого внимания заслуживает феномен «парадоксальных» коммерческих проектов, в которых органично сочетаются элементы массовой культуры и уникальные авторские художественные решения. Так, цикл рекламных роликов пива «Пит» (компания «Пивовар Иван Таранов», 2001) представляет собой яркий пример синтеза маркетинговых задач и высококу-

<sup>1</sup> Этот стиль анимации активно применяется в телевизионных мультсериалах и аниме, где важно быстрое производство контента при ограниченных ресурсах. В лимитированной анимации используется меньшее количество рисунков на секунду, что позволяет значительно экономить время на отрисовку, часто включает в себя упрощенные движения персонажей и объектов.

<sup>2</sup> Представляет собой технику анимации, при которой статичный объект многократно отрисовывается по краю с целью создания иллюзии его движения. Этот прием позволяет визуально активизировать неподвижные элементы, придавая им динамичность.

<sup>3</sup> Для создания иллюзии движения часто используются зацикленные кадры или повторяющиеся фазы анимации, что также помогает сократить затраты на производство.

дожественного подхода. Этот проект, воплощенный усилиями российских художников и режиссёров, таких как Константин Голубков (известный по короткометражному фильму «Дворник на Луне», 2007), Олег Ужинов (создатель анимационного фильма «Жихарка», 2006) и Инга Коржнева (автор работы «Варенье из апельсинов», 2004), продемонстрировал редкий для рекламной продукции уровень художественного самовыражения. Здесь отчетливо прослеживается авторское начало, ставшее ключевым элементом эстетической привлекательности роликов и вызвавшее резонанс у аудитории. С художественной точки зрения проект «Пит» можно рассматривать как пример трансформации коммерческой рекламы в самостоятельное произведение искусства. Благодаря участию мастеров анимации каждый ролик цикла обретает выразительность, характерную для авторского кино. Визуальный язык произведений наполнен метафоричностью, анимационные образы обладают глубокой символической нагрузкой, что неизменно привлекает как массового зрителя, так и профессионалов в области визуального искусства. Таким образом, данный рекламный проект выходит за рамки утилитарной функции продвижения продукта, становясь частью культурного контекста своего времени.

Не менее интересным представляется другой пример авторской интерпретации рекламного жанра – 30-секундный ролик шоколада «Совершенство» [2001], созданный режиссёром Александром Петровым, лауреатом премии «Оскар» за работу «Старик и море» (1999). В этом произведении применяется уникальная техника живописи по стеклу, ставшая визитной карточкой мастера. Этот приём, предполагающий нанесение масляных красок непосредственно на стеклянную поверхность с последующей покадровой съёмкой, придаёт изображениям особую фактурность и живописность, создавая ощущение «ожившей картины». Визуальный ряд рекламы

«Совершенство» отличается богатством нюансов, а его пластическая выразительность способствует созданию ассоциативного ряда, подчеркивающего концепт совершенства и изысканности, заложенный в рекламируемом продукте.

Художественная ценность таких проектов заключается в их способности преодолевать границы между коммерческой и высокой культурой, превращая рекламные ролики в самостоятельные произведения искусства. Обращение к авторским техникам, символизму и выразительному визуальному языку позволяет создавать не просто маркетинговые инструменты, но и художественные артефакты, способные вызывать эстетическое наслаждение и становиться объектом анализа искусствоведов. Эти работы являются свидетельствами того, как в условиях рыночной экономики художники находят пути для самовыражения, интегрируя свои авторские идеи в коммерческие проекты.

Анимационное искусство представляет собой коллективный феномен творческой деятельности, что неизбежно порождает дискуссию относительно определения субъекта авторства в рамках данного вида художественного производства. Согласно теории шрайбера, которая была изложена Д. Кипеном в 2006 г. в книге «Теория шрайбера: радикальное переосмысление американской истории кино» [2006] [15, с. 135], ключевую роль в авторском кино играет не режиссёр, а сценарист, и именно он является настоящим автором фильма; однако если мы обращаемся к анимационному кинематографу, то режиссёр зачатую выступает автором сценария или создаёт режиссерский сценарий на основе литературного, по замыслу режиссёра литературная основа может быть трансформирована практически до неузнаваемости, послужив источником вдохновения, как, например, сценарий анимационного фильма «Про раков» [2003] Валентина Ольшванга, в основе которого лежит фольклорный сюжет из

сборника Д.К. Зеленина или «Хозяйка Медной горы» (2019) Дмитрия Геллера, вдохновившего не только производением П. Бажова, но и сложными эзотерическими, мистическими и духовными концепциями [16].

Ю.Б. Норштейн, описывая творческие поиски для картины «Ёжик в тумане» [1975], пишет: «...моя роль в сочинении сценария равноценна сочиненному Сергеем Козловым<sup>1</sup>. Сценарная идея, все действие фильма, исключая авторский текст, были сочинены мною...» [17, с. 159]. Речь идёт о первоначальном авторском замысле, который, по мнению режиссёра А.И. Солина и художника-постановщика И.А. Пшеничной, представляет собой сформировавшееся в творческом воображении до начала практической реализации чёткое и целостное представление о ключевых характеристиках содержания и формы художественного произведения [18, с. 13], при этом «зарождению замысла предшествует “черновая работа” по ассимиляции жизненных и художественных впечатлений, предполагающая множество внешне обусловленных потенциальных проектов» [19, с. 172]. Нужно отметить также, что «[и]ногда в основе [анимационного] фильма лежит музыкальное произведение, и тогда все содержание и визуальный ряд полностью подчиняются данной музыкальной партитуре» [18, с. 13], следовательно авторский импульс, лежащий в основе анимационного произведения, принадлежит режиссеру.

Анимационное кино представляет собой синтетическое искусство, так как «помимо чисто анимационных средств передачи информации, мультипликация пользуется и средствами других искусств – живописи, скульптуры, графики – и, разумеется, словом и музыкой» [20, с. 131], в связи с этим границы авторства становятся размытыми. Сотрудничество представителей разных профессий в работе над анимационным

произведением «приводит к новому качеству взаимодействия, его глобальному характеру, превращающему ранее вполне самостоятельные... потоки отдельных искусств в единый в многообразии художественный процесс» [19, с. 175]. С.А. Фоменко, М.В. Фоменко и М.В. Угрюмова в своем исследовании утверждают, что автор кино в целом – «организатор творческого процесса, объединяющий усилия всех его участников, отвечающий за формосодержательную целостность конечного продукта – фильма» [15, с. 127], из чего следует, что и продюсер, который в современном кинематографе является как раз организатором творческого процесса, объединяющего усилия всех его участников, также становится автором произведения.

Поскольку кино представляет собой коллективный труд, где задействованы специалисты разных областей (или уже готовые продукты их творчества), то С.А. Фоменко, М.В. Фоменко и М.В. Угрюмова вводят определение «субавтор<sup>2</sup>», под которым понимают «человека, оказавшего в том или ином качестве услугу, непосредственно влияющую на формосодержательную целостность конечного продукта (фильма)» [15, с. 137-138]. Исходя из этого определения, субавтором можно по праву считать любого художника (композитора, писателя и т. д.), который так или иначе воздействовал на стилистическое решение картины, явившись источником вдохновения: как, например, Иероним Босх,

<sup>2</sup> Здесь следует разграничить понятия «соавторство» и «субавторство», которые отличаются степенью участия в создании произведения. *Соавторство* – это совместное создание произведения двумя или более лицами, где вклад каждого из них носит творческий характер. *Субавторство* – это создание произведения одним лицом, но с использованием материалов других авторов. В анимационном фильме субавторство проявляется, когда, например, режиссёр использует существующую музыку или литературный текст другого автора, или включает в фильм элементы, созданные вне основной команды (например, архивные кадры, иллюстрации). Таким образом, анимационный фильм – это результат как коллективного творчества (соавторства), так и творческого использования отдельных произведений (субавторства). – *Примеч. автора.*

<sup>1</sup> Автор сказки, по которой снят анимационный фильм «Ёжик в тумане».

чьё творчество повлияло на создание фильма «Визионер» [2022] режиссёра Всеволода Булавкина.

Соавтором же можно назвать, например, художника-постановщика, который отвечает за изобразительное решение картины, а его авторские эскизы становятся «плодом соавторства с другими участниками [творческого процесса]» [19, с. 178]. Так, высокохудожественное изобразительное решение картин Юрия Норштейна создавала художница Франческа Ярубсова<sup>1</sup>: ей удавалось тонко, детально и очень ёмко передать то, что хотел выразить режиссёр.

Известный российский художник Игорь Олейников<sup>2</sup> разрабатывал изобразительное решение к анимационным фильмам Валерия Угарова («Иона», 1996, «Волшебная кисточка», 1997, «Волшебная флейта», 1997 и др.) и Юрия Кулакова («Беовульф», 1998, «Подна и Подни», 2000 и др.), максимально точно отражая (и даже предвосхищая) видение режиссёров и внося в художественное пространство произведений свой уникальный авторский почерк. С Валерием Угаровым и Юрием Кулаковым работал и художник Виктор Чугуевский<sup>3</sup>, благодаря творческим поискам которого изобразительное решение картин режиссёров приобрело черты, характеризующие авторский стиль этого художника: «Сотворение мира» (1998, реж. Ю. Кулаков), «Мальчик-пастух Тумур» (2001, реж. В. Угаров).

Если смотреть шире, то соавторство представляет собой динамичный и многоуровневый процесс. Как справедливо отмечает Л.Л. Малюкова, «мультипликация творится усилиями многих профессионалов: художников, аниматоров,

драматургов, композиторов, актёров, звукорежиссёров, операторов, программистов, конструкторов кукол, супервайзеров, дизайнеров, специалистов по композингу и рендерингу... Каждый из них – соавтор, полноправный участник волшебства под названием “анимационное кино”» [12, с. 362]. Сценаристы разрабатывают сюжет и диалоги, создавая основу для всего проекта; художники воплощают визуальные концепции, включая облик персонажей и фоновую графику; аниматоры и фазовщики превращают статичные изображения в движущиеся формы, придавая жизнь персонажам и сценам; звукорежиссёры, звукооператоры отвечают за звуковое оформление, включая музыку, звуковые эффекты, озвучивание и др. Соавторство предполагает совместное принятие решений, обратную связь, разделение ответственности.

Обобщая вышеизложенное, полагаем, что авторское анимационное кино может рассматриваться как уникальный сегмент анимационного искусства, независимый от массовых и индустриальных ограничений, в котором во внешне выраженный пространственный проецируется внутренний авторский мир. С помощью технологий, присущих данному виду искусства, создается иллюзия движения посредством последовательного воспроизведения созданных изображений, присутствует художественное самовыражение соавторов, а центральную (ведущую) роль играет режиссер, экспериментирующий с формой и содержанием произведения.

С теоретической точки зрения данное определение авторской анимации углубляет восприятие этого вида кинематографа. Оно акцентирует внимание на независимости авторского кино от массовых и индустриальных ограничений, что позволяет глубже исследовать индивидуальность художника. Однако данная концепция применима в контексте ее восприятия в качестве отдельного и независимого сегмента искусства, и в условиях современной

<sup>1</sup> Ярубсова Франческа Альфредовна [Электронный ресурс] // Интернет-сайт «Аниматор.ру». URL: [https://animator.ru/db/?p=show\\_person&pid=1237](https://animator.ru/db/?p=show_person&pid=1237) (дата обращения: 03.01.2025).

<sup>2</sup> Олейников Игорь Юльевич [Электронный ресурс] // Интернет-сайт «Аниматор.ру». URL: [https://animator.ru/db/?p=show\\_person&pid=275](https://animator.ru/db/?p=show_person&pid=275) (дата обращения: 03.01.2025).

<sup>3</sup> Чугуевский Виктор Юрьевич [Электронный ресурс] // Интернет-сайт «Аниматор.ру». URL: [https://animator.ru/db/?p=show\\_person&pid=740](https://animator.ru/db/?p=show_person&pid=740) (дата обращения: 03.01.2025).

медиасреды и культуры её строгое применение может быть ограничивающим и не учитывать новые реалии.

С развитием технологий и доступностью инструментов анимации авторское анимационное кино стало менее обособленным от массового. Многие режиссёры, работающие в индустрии, привносят авторский подход в коммерческие проекты, а независимые авторы используют приемы, характерные для массовой культуры. Таким образом, различие между авторским и индустриальным (коммерческим) анимационным кино в последние годы стало менее чётким.

Хотя концепция режиссёра как центральной фигуры сохраняется, значительный вклад в процесс (как это было отмечено выше) вносят сценаристы, художники, аниматоры и другие участники. Идея индивидуального художественного самовыражения в анимации может быть упрощением, так как итоговый продукт часто является результатом совместной работы.

В современном контексте технологии становятся не просто инструментом, а частью художественного высказывания. В анимации, даже в авторской, технологии занимают центральное место, и упор на «иллюзию движения», как на главную характеристику, может не учитывать более сложных аспектов, таких как интерактивность, иммерсивность или использование инструментария «искусственного интеллекта».

Анимация сегодня активно используется в видеоиграх, VR, веб-контенте, инсталляциях. Авторское самовыражение может проявляться в этих формах не менее ярко, чем в кинематографе, что ставит под вопрос изоляцию анимации как «уникального вида кинематографа».

В современном мире авторское кино часто зависит от грантов, фестивалей и культурной политики, что само по себе накладывает определенные ограничения. Таким образом, «независимость» авторского анимационного кино от

индустрии и массовой культуры становится относительной.

Эксперименты с формой и содержанием больше не являются прерогативой только авторского кино. Многие крупные студии и платформы (например Pixar, Netflix, «A24» и др.) активно поддерживают нестандартные проекты, размывая границу между экспериментальным и массовым.

Исходя из вышеизложенного, предлагаем ввести следующее определение: *авторское анимационное кино – вид кинематографического искусства, характеризующийся акцентом на индивидуальном художественном высказывании режиссёра или творческой группы. Оно создается с использованием специфических технологий анимации для воплощения оригинальных идей, экспериментов с формой и содержанием, а также для выражения личного или коллективного творческого видения. Авторское анимационное кино, как правило, выходит за рамки коммерческих и массовых стандартов, сосредотачиваясь на эстетической, концептуальной и культурной уникальности произведения, при этом активно взаимодействуя с современными медиaplatformами и контекстами.*

Вышеприведённое определение может служить основой для дальнейших исследований в области анимации, включая анализ художественного языка и инструментальных возможностей анимации. Например использование герменевтического подхода может помочь в интерпретации культурных феноменов через призму анимации, что подчеркивает её потенциал как инструмента для визуализации смыслов и идей.

Практическое применение нового определения авторской анимации может быть реализовано через разработку программно-методического материала, который будет направлен на поддержку и развитие авторских подходов в анимационном творчестве; послужит основой для создания методических пособий по изучению анимационного искусства.

## Список литературы

1. Загвоздкина Е.Г. Теория авторского кино [Электронный ресурс] // Большой. Рос. энцикл. URL: <https://bigenc.ru/c/teoriia-avtorskogo-kino-12bea0?ysclid=m55ejauf4160960587> [дата обращения: 26.12.2024].
2. Каирлиев Р.С. Авторское кино против массового: анализ предпочтений аудитории // Научные высказывания. 2024. № 15 (62). С. 18-19.
3. Тугуши С.А. «Авторское кино» как феномен культуры XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3 (59). С. 215-222.
4. Орлов А.М. Авторская анимация. Избранное: в 2 кн. Кн. 2: Отмычки к фильмам. Санкт-Петербург: Реноме, 2024. 496 с.
5. Зайцев А.Я. Эстетические и технологические аспекты развития художественной формы российских анимационных фильмов 1990-х – 2020-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения / Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова Москва, 2023. 171 с.
6. Зайцев А.Я. К вопросу о развитии российской анимации XXI века: проект «Гора Самоцветов» // Человек и культура. 2019. № 4. С. 71-78.
7. Норштейн Ю.Б., Ярубцова Ф. Сказка сказок. Москва: Красная площадь, 2005. 228 с.: ил.
8. Кривуля Н.Г. Основные тенденции авторской анимации России 60-90-х годов: дис. ... канд. искусствоведения / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. Москва, 2001. 187 с.
9. Попов Е.А. Анимация как вид искусства XX века: к проблеме дефиниции понятия и классификации типов // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 1 (26). С. 12-15.
10. Орлов А.М. Авторская анимация. Избранное: в 2 кн. Кн.1: Экспертные списки. Подборки фильмов. Ai Animation. Санкт-Петербург: Реноме, 2024. 480 с.; Кн. 2: Отмычки к фильмам. Санкт-Петербург, 2024. 496 с.: портр.
11. Спутницкая Н.Ю. Мультиренд: тенденции современной анимации России. Москва: Акад. медиаиндустрии, 2016. 174 с.
12. Малюкова Л.Л. Сверхкино. Санкт-Петербург: Изд-во Ассоц. анимац. кино «Умная Маша», 2013. 365 с.
13. Орлов А.М. Иван Максимов и «Феномен Максимова» в отечественной анимации [Электронный ресурс]. URL: <https://animator.ru/articles/article.phtml?id=313> [дата обращения: 26.12.2024].
14. Зайцев А.Я. Персоналии российской авторской анимации: синергетические фильмы Александра Свирского // Культура и искусство. 2024. № 11. С. 10-25.
15. Фоменко С.А., Фоменко М.В., Угрюмова М.В. К истории становления мирового кинематографа: эволюция концепции авторства в искусстве кино в 1950-2000-е гг. // Современная научная мысль. 2023. № 5. С. 133-139.
16. Зайцев А.Я. Культурные отсылки в фильме Дмитрия Геллера «Хозяйка Медной горы» // Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Москва, 12-14 марта 2020 г. / под ред. Д.В. Кобленковой. Москва: ВГИК, 2020. С. 401-406.
17. Норштейн Ю. Снег на траве: в 2 кн. Кн. 1. Москва: Фонд Юрия Норштейна; Красный пароход, 2012. 368 с.
18. Солин А.И., Пшеничная И.А. Задумать и нарисовать мультфильм. Москва: ВГИК, 2014. 300 с.

19. Разлогов К.Э. Кинопроцесс XX – начала XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика. Москва: Акад. проект; Трикста, 2016. 640 с.

20. Хитрук Ф.С. Профессия – аниматор: в 2 т. Т. 2. Москва: Гаятри, 2007. 304 с.

### Сведения об авторе:

**Зайцев Алексей Яковлевич**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры анимации и компьютерной графики Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова, член Союза кинематографистов Российской Федерации

ул. Вильгельма Пика, 3, Москва, 129226

az.art@list.ru

Дата поступления статьи: 03.01.2025

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

### Для цитирования:

Зайцев А.Я. К вопросу о понятии авторского анимационного кино // Сфера культуры. 2025. № 2 (20). С. 76-90. DOI:10.48164/2713-301X\_2025\_20\_76

УДК 004.928+791.228

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_76

**A.Ya. Zaitsev**

Moscow

All-Russian State University of Cinematography Named after S.A. Gerasimov

az.art@list.ru

## TO THE ISSUE OF THE CONCEPT OF ANIMATION FILMS D'AUTEUR

Animation films d'auteur is a unique direction in cinematography, which is characterized by aesthetic novelty, an original visual language alongside the use of innovative techniques and non-standard narrative structures. The author of the article introduces a definition of the concept of animation d'auteur, based on the analysis of art history studies, encyclopedic and reference sources, various theoretical approaches and examples of animation films, considers

the boundaries and relationships between animation films d'auteur and commercial ones. This direction of cinematography assigns the central role to the director who is experimenting with the form and content, and the artistic expression is integrated with collective work.

**Keywords:** animation films d'auteur, animation art, sub-authorship, experimental animation, industrial animation, commercial animation, authorship in cinematography.

### References

1. Zagvozdkina, E.G. Teoriya avtorskogo kino [Theory of Film d'Auteur]. *Bol'shaya Rossijskaya e`nciklopediya* [The Big Russian Encyclopedia]. URL: <https://bigenc.ru/c/teoriia-avtorskogo-kino-12bea0?ysclid=m55ejauf4160960587> [Accessed 26.12.2024]. (In Russian).
2. Kairliev, R.S. (2024) Avtorskoe kino protiv massovogo: analiz predpochtenij auditorii [Film d'Auteur Versus Mass Movies: Analysis of Audience Preferences]. *Nauchny'e vy'skazy'vaniya* [Scientific Statements], No. 15 (62), 18-19. (In Russian).

3. Tugushi, S.A. (2014) "Avtorskoe kino" kak fenomen kul'tury` XX veka [Film d'Auteur as a Phenomenon of Culture of the XX<sup>th</sup> Century]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury` i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], No. 3(59), 215-222. (In Russian).
4. Orlov, A.M. (2024) *Avtorskaya animaciya. Izbrannoe: v 2 knigax. Kniga 2: Otmu`chki k fil`mam* [Animation d'Auteur. Selected Works: in 2 Books. Book 2: Movie Master Key]. Saint Petersburg: Renome. (In Russian).
5. Zajcev, A.Ya. (2023) *E`steticheskie i texnologicheskie aspekty` razvitiya xudozhestvennoj formy` rossijskix animacionny`x fil`mov 1990-x – 2020-x godov: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Aesthetic and Technological Aspects of the Development of the Art Form of Russian Animated Films of the 1990s – 2020s: PhD in art history]. Moscow. (In Russian).
6. Zajcev, A.Ya. (2019) K voprosu o razvitii rossijskoj animacii XXI veka: proekt "Gora Samoczvetov" [On the Development of Russian Animation of the XXI<sup>st</sup> Century: the Mountain of Gems Project]. *Chelovek i kul`tura* [Man and Culture], No. 4, 71-78. (In Russian).
7. Norshtejn, Yu.B., Yarusova, F. (2005) *Skazka skazok* [A Tale of Fairy Tales]. Moscow: Krasnaya ploshhad`. (In Russian).
8. Krivulya, N.G. (2001) *Osnovny`e tendencii avtorskoj animacii Rossii 60-90-x godov: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Main Trends in the Animation d'Auteur of Russia in the 60-90s: PhD in art history]. Moscow. (In Russian).
9. Popov, E.A. (2011) Animaciya kak vid iskusstva XX veka: k probleme definicii ponyatiya i klassifikacii tipov [Animation as a Type of Art of the XX<sup>th</sup> Century: to the Problem of Definition of the Concept and Classification of Types]. *Mir nauki, kul'tury`, obrazovaniya* [World of Science, Culture, Education], No. 1 (26), 12-15. (In Russian).
10. Orlov, A.M. (2024) *Avtorskaya animaciya. Izbrannoe: v 2 knigax. Kniga 1: E`kspertny`e spiski. Podborki fil`mov. Ai Animation. Kniga 2: Otmu`chki k fil`mam* [Animation d'Auteur. Selected Works: in 2 Books. Book 1: Expert Lists. Film Selections. Ai Animation. Book 2: Movie Master Key]. Saint Petersburg: Renome. (In Russian).
11. Sputniczkaya, N.Yu. (2016) *Mul`titrend: tendencii sovremennoj animacii Rossii* [Multitrend: Trends in Modern Animation in Russia]. Moscow: Akademicheskie mediaindustrii. (In Russian).
12. Malyukova, L.L. (2013) *Sverxkino* [Supercinema]. Saint Petersburg: Publishing House "Umnaya Masha" of the Association of Animated Films. (In Russian).
13. Norshtejn, Yu.B. (2012) *Sneg na trave: v 2 knigax. Kniga 2* [Snow on the Grass: in 2 Books. Book 2]. Moscow: Fond Yuriya Norshtejna: Krasny`j paroxod. (In Russian).
14. Orlov, A.M. *Ivan Maksimov i «Fenomen Maksimova» v otechestvennoj animacii* [Ivan Maksimov and "The Phenomenon of Maksimov" in Russian Animation]. URL: <https://animator.ru/articles/article.phtml?id=313> (Accessed 26.12.2024). (In Russian).
15. Zajcev, A.Ya. (2024) Personalii rossijskoj avtorskoj animacii: sinergeticheskie fil`my` Aleksandra Svirskogo [Personalities of Russian Animation Films D'Auteur: Synergistic Films of Alexander Svirsky]. *Kul`tura i iskusstvo* [Culture and Art], No. 11, 10-25. (In Russian).
16. Fomenko, S.A., Fomenko, M.V., Ugryumova, M.V. (2023) K istorii stanovleniya mirovogo kinematografa: e`voluciya koncepcii avtorstva v iskusstve kino v 1950-2000-e godov [To the History of the Formation of World Cinema: the Evolution of the Concept of Authorship in the Art of Cinema in the 1950-2000s]. *Sovremennaya nauchnaya my`sl`* [Modern Scientific Thought], No. 5, 133-139. (In Russian).

16. Zajcev, A.Ya. (2020) Kul`turny`e otsy`lki v fil`me Dmitriya Gellera *Xozyajka Mednoj gory`* [Cultural References in Dmitry Geller's film *Mistress of the Copper Mountain*]. *Kinematograf XXI veka: formy` reprezentacii real`nosti: Materialy` Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii Moskva, 12-14 marta 2020 goda* [Cinema of the XXI<sup>st</sup> Century: Forms of Representation of Reality: Materials of the International Scientific-Practical Conference. Moscow, March 12-14, 2020]. Ed. by D.V. Koblenkova. Moscow: The All-Russian State University of Cinematography, 401-406. (In Russian).
17. Norshtejn, Yu. (2012) *Sneg na trave: v 2 knigax. Kniga 1* [Snow on the Grass: in 2 Books. Book 1]. Moscow: Fond Yuriya Norshtejna: Krasny`j paroxod. (In Russian).
18. Solin, A.I., Pshenichnaya, I.A. (2014) *Zadumat` i narisovat` mul`tfil`m* (To Plan and Draw a Cartoon]. Moscow: The All-Russian State University of Cinematography. (In Russian).
19. Razlogov, K.E`. (2016) *Kinoprocess XX – nachala XXI veka: iskusstvo e`krana v sociodinamike kul`tury`. Teoriya i praktika* [The Film Process of the XX<sup>th</sup> - Early XXI<sup>st</sup> Centuries: the Art of the Screen in the Sociodynamics of Culture. Theory and Practice]. Moscow: Akademicheskij proekt; Triksta. (In Russian).
20. Xitruk, F.S. (2007) *Professiya-animator: v 2 tomax. Tom 2* [Profession of an Animator: in 2 Volumes. Vol. 2]. Moscow; Gayatri. (In Russian).

#### **About the author:**

**Alexey Ya. Zaitsev**, PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Animation and Computer Graphics of the All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov, member of the Union of Cinematographers of the Russian Federation

3 Wilhelm Pick Str., Moscow, 129226  
az.art@list.ru

УДК 75.03(091)

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_91

**Д.П. Русских**

Санкт-Петербург

Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина

Desessient@gmail.com

**«ПРИДВОРНАЯ УТОНЧЕННОСТЬ»: СПЕЦИФИКА РЯДА ЖЕНСКИХ ПОРТРЕТОВ ШКОЛЫ ФОНТЕНБЛО**

*Группа мастеров, трудившаяся при дворе французского короля Франциска I и его приемников, оставила яркий след в изобразительном искусстве эпохи Возрождения. Объектом настоящего исследования является женский обнаженный портрет как часть наследия школы Фонтенбло. Прослеживаются итальянские истоки данного жанра, предпринимается попытка объяснить причины его особой популярности во Франции в XVI столетии; определяются источники иконографии, анализируются стилистические особенности отдельных портретов и их связь с традицией искусства готики и раннего французского Возрождения. Автор предлагает рассмотреть женские портреты, выполненные мастерами школы Фонтенбло, с точки зрения принадлежности к придворной, и в том числе праздничной культуре.*

**Ключевые слова:** школа Фонтенбло, живопись, портрет, обнаженная натура, французское Возрождение, маньеризм, Франсуа Клуэ.

Словосочетание «придворная утонченность»<sup>1</sup>, позаимствованное из пассажа Андре Шастеля об искусстве времен правления французского короля Генриха III, отражает два аспекта портретной живописи школы Фонтенбло, о которых пойдет речь в настоящей статье. С одной стороны, рассматриваемые портреты являются характерным проявлением придворной культуры, изображениями галантных дам, королевских фавориток, образы которых стали своеобразными вехами французского искусства XVI столетия. С другой – понятие «утонченность», толкуемое как в прямом, так и переносном смысле, может отражать стилистические особенности этих портретов и специфику трактовки мастерами Фонтенбло человеческого тела: «Россо, Приматиччо, Никколадель Аббате и Челлини, – писал Кеннет Кларк, – ...выйдя из-под сдерживающего влияния классической традиции,

стали создавать обнаженные фигуры фантастически тонких и вытянутых форм» [2, с. 163].

Точкой отсчета школы Фонтенбло послужил приезд ко французскому двору в 1530-х гг. двух итальянцев, упомянутых выше – флорентинца Россо Фьорентино (1494–1540) и болонца Франческо Приматиччо (1504–1570), призванных создать из небольшой охотничьей резиденции близ Парижа подобие «нового Рима» [3, с. 1144]. На стенах дворца и в особенности галереи Франциска I выкристаллизовался и широко распространился благодаря печатной графике новый тип человеческой фигуры – фигуры женской, с маньеристическим искажением пропорций и «до нелепости неклассический» [2, с. 383]. Несмотря на это отступление от античного идеала, для маньеризма Фонтенбло, как и маньеризма флорентийского, был свойственен культ объема человеческого тела [4, р. 9]. У некоторых мастеров данной школы анатомия предельно гипер-

<sup>1</sup> "Préciosité", the endemic sickness of French culture, took hold, benefiting from fashion and courtly refinement [1, p. 99].

трофировалась, как у Микеланджело (например «Венера, ласкаемая Амуром» Луки Пенни из Музея Берри в Бурже), у иных, напротив, сглаживалась до простых, обтекаемых, геометрических форм, как в случае «Купающейся дамы» Клуэ из Национальной галереи искусств в Вашингтоне или «Сабины Поппеи» из Женевского музея искусства и истории, о которых речь пойдет ниже. Часто объем формировался за счет «внутреннего», приглушенного, как будто матового свечения бледной кожи, оттененного еле заметными полутонами. Этой стилистической особенностью, характерной для основательного пласта произведений Фонтенбло, фигуры придворных дам в образах нимф, Диан-охотниц и купальщиц отчасти близки к традиции изображения человеческого тела художниками времен раннего французского Возрождения. Еще Андре Фильбьен, пионер французского искусствознания, отмечал, что по-настоящему национальным искусством Франции являются витраж и деревянная скульптура [5, р. 228] – и, действительно, создается впечатление, что мастера при создании своих живописных произведений нередко ориентировались на готическую деревянную пластику, подражали ее угловатым формам, «окостенелости», слабому светоотражению и будто бы шершавой поверхности материала (в качестве характерных примеров приведем анонимный «Бульбонский алтарь» и «Пьету Вильнев-лез-Авиньон» Ангеррана Картона, находящиеся в собрании Лувра, «Ессе ното» Жана Эйя из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе, произведения Мастера Святого Эгидия, портрет шута Гонеллы Жана Фуке из Музея истории искусств в Вене и др.). Со временем понимание способов передачи объема изменяется – возможно, причиной тому послужило широкое распространение мраморной скульптуры, в том числе произведений Мишеля Коломба, сумевшего под влиянием итальянского

Возрождения переосмыслить традиции французской готики. Произведения Фонтенбло, в особенности анонимные работы школы, по-прежнему сохраняют скульптурность форм, соединившую в себе особенности средневековой пластики и тенденции ренессансного искусства.

Новый вектор развития портретного жанра (и в целом изменение подхода к изображению человеческого тела) задал вкусовые предпочтения Франциска I, с чьим вступлением на престол французский двор вновь становится оплотом куртуазной культуры. Обычаи и условности придворной жизни определяли сюжетный репертуар, иконографические особенности и общую тональность, исполненную куртуазной поэтики. Так, к примеру, светскость сюжетов, эротизм образов, беспрецедентную распространённость мотива купания и купающихся среди произведений мастеров Фонтенбло можно объяснить в том числе и тем, что первая галерея короля, в которую входили произведения Леонардо да Винчи, портреты Рафаэля Санти, Себастьяно дель Пьомбо, копия «Леды и лебедя» Микеланджело, произведения фламандских мастеров [6, р. XXI], находились в помещении, именуемом *L'appartement des Bains*. Обстановка этих купален и примыкающих к ним частных покоев была поручена Россо, знакомому с римскими термами; свой вклад внес и Приматиччо, недавно вернувшийся из Мантуи, где в Палаццо Те уже были построены похожие комнаты. Разумеется, большинство произведений тематически соответствовало интимности помещения, подразумевающего некоторую вольность, в том числе и несохранившиеся фрески Приматиччо с аналогичной тематикой, по эскизам которых будет выполнено немалое количество гравюр, например лист Антонио Фантуцци «Марс и Венера в купальне».

Вероятно, появление этой галереи послужило в некоторой степени поворотным моментом в истории французского светского искусства. До этого времени нагота, тем более в портретной живописи, была явлением крайне редким и едва ли не единственной попыткой частичного обнажения женской фигуры явилась Меленская Мадонна Жана Фуке, в образе которой был запечатлён облик Агнес Сорель.

В Италии к тому периоду жанр обнаженного портрета уже давно вошел в моду. Дабы оправдать обнаженность, портретируемые нередко изображались в образах мифологических, легендарных или исторических персонажей, для которых нагота являлась естественным состоянием: так, к примеру, Аньоло Бронзино пишет аллегорические портреты адмирала Андреа Дориа в образе Нептуна (Пинакотека Брера, Милан) и Козимо Медичи в образе Орфея (Художественный музей Филадельфии). С другой стороны, нагота является элементом образа Прекрасной Дамы, продиктованного поэтической традицией, утвердившейся в произведениях Франческо Петрарки, Пьетро Бембо, Серафино Аквилано и др. Этот идеал получил воплощение в картине Джованни Беллини «Молодая дама за туалетом» из венского Музея истории искусств, «Форнарина» Рафаэля (Палаццо Барберини, Рим), переиначившего на современный лад античный тип *Venus Pudica*, многочисленных интерпретациях «*Donna Nuda*» или «*Mona Vanpa*» Леонардо. Джулио Романо, очевидно, вдохновляясь произведением Рафаэля, написал свой вариант «Форнарины» – «Даму за туалетом» (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва), и именно данный сюжет – молодая обнаженная дама, сидящая перед зеркалом на фоне роскошных покоев, – слившись с иконографией «Моны Ванны», стал во Франции наиболее популярным.

«Линию» Джулио Романо продолжили такие композиции, как «Дама за

туалетом» из Музея искусств в Вустере<sup>1</sup> и анонимная реплика из Музея изящных искусств в Дижоне. Художники воспроизвели композиционную схему Романо в зеркальном отображении, при этом в фигуре наклонившейся к сундуку служанки на заднем плане можно усмотреть персонажа «Венеры Урбинской» Тициана. Однако существенным отличием является подход художников к трактовке лиц: в отличие от Романо, наделившего изображаемую живым выражением и индивидуальными чертами, дамы на произведениях французских живописцев обладают как будто обезличенным, идеально симметричным и неподвижным лицом маски с «пустым», ни на что не направленным взглядом, что является характерной особенностью ряда живописных и графических произведений школы Фонтенбло.



Ил. 1. Мастерская Франсуа Клуэ[?].  
Дама за туалетом. Около 1570. Дерево,  
масло. 111,8x87,6. Вустер. Музей искусств

<sup>1</sup> Возможно, копия поврежденного оригинала Франсуа Клуэ (ил. 1), не являвшегося в полной мере представителем школы Фонтенбло, но хорошо знакомого с ее произведениями, в свою очередь повлиявшего на представителей второй школы.

«Купающаяся дама» Франсуа Клуэ (ок. 1571 г.) (ил. 2) из Национальной галереи искусств в Вашингтоне – одна из немногих работ мастера, атрибуция которой неоспорима – является продолжением немного иной иконографической традиции, а именно интерпретацией «Обнаженной Джоконды» Леонардо. Но стилистически и в некоторых деталях иконографии произведение следовало, скорее, «Моне Ванне» Йоса ван Клеве (Национальная галерея в Праге), чем оригиналу круга да Винчи. Клуэ сохранил такую находку нидерландского мастера, как собранные на манер театрального занавеса тяжелые драпировки (которые впоследствии станут практически неотделимым атрибутом подобных композиций). При этом он ввел дополнительных персонажей, помещая их в изысканный интерьер, изобилующий символическими деталями, и мастерски балансировал на грани бытовой сцены и аллегорического портрета [7, с. 425].



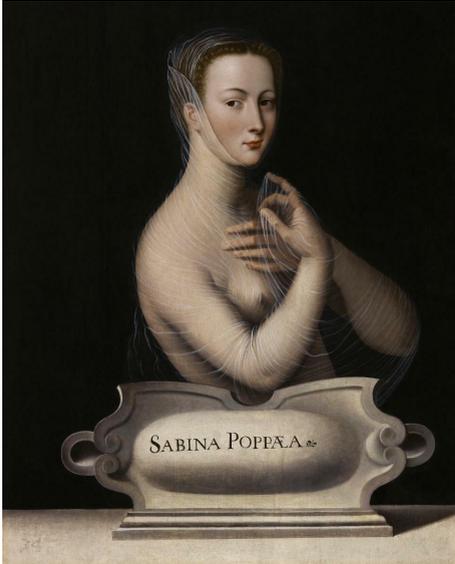
Ил. 2. Франсуа Клуэ. Купающаяся дама. Около 1571. Дерево, масло. 92,3x81,2. Вашингтон. Национальная галерея

В историографии было предпринято множество попыток определения личности изображенной, чаще всего звучали имена Дианы де Пуатье и Марии

Туше [8, р. 94]. Любопытной оказалась теория Рожера Тринке, согласно которой это не кто иная, как Мария Стюарт, а картина является своеобразной политической аллегорией [9, р. 107-119], указывающей на двусмысленное в плане замужества положение шотландской королевы. Однако данная композиция впоследствии практически дословно воспроизводилась множество раз с сохранением всех элементов, несущих, согласно Рожеру Тринке, смысловую нагрузку и указывающих на имя центрального персонажа (изображение единорога, цветок гвоздики, двойное перекрещивание лент на пеленках младенца и т. д.). При этом сам персонаж будет кардинально меняться: так анонимный мастер создаст вариант с портретом Габриэль д'Эстре (Музей де Шантии) – женщины, чье положение и судьба коренным образом отличались от жизни Марии Стюарт. Избрание в данном случае аналогичной композиционной модели может говорить о том, что современники не считывали всех отсылок и желали воспроизводить в первую очередь прекрасный в своей поэтичности образ, а не политическое «высказывание».

Некоторые стилистические особенности живописи Клуэ, усвоенные, видимо, из более ранних его произведений, позаимствовал анонимный мастер Фонтенбло, создатель «Сабины Поппеи» (ил. 3). На плечи женщины, в чертах которой угадываются черты Дианы де Пуатье<sup>1</sup>, накинута прозрачная струящаяся ткань, напоминающая будто бы влажные драпировки некоторых античных статуй и уже виденная нами в произведении Джулио Романо. В данном случае эффект «статуарности» утрирован до предела, а мраморный картуш лишь подчеркивает белизну кожи, осязаемость и монументальность форм.

<sup>1</sup> Sabina Poppaea / MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Legs Jean Jaquet, 1839. URL: <https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/sabina-poppaea/1841-0001> (дата обращения: 20.04.2025).



Ил. 3. Неизвестный мастер школы Фонтенбло. Сабина Поппея. Около 1550–1560. Дерево, масло. 82,5х66. Женева. Музей искусства и истории

Пожалуй, наиболее знаковым и узнаваемым произведением с изображением купальщиц является картина неизвестного художника Фонтенбло «Габриэль д'Эстре с сестрой, принимающие ванну» (Лувр, Париж)<sup>1</sup> (ил. 4).



Ил. 4. Неизвестный мастер школы Фонтенбло. Габриэль д'Эстре с сестрой, принимающие ванну. Последняя четверть XVI. Дерево, масло. 96х125. Париж. Лувр

Герцогиня, фаворитка Генриха IV, уже была запечатлена в аналогичном образе. Теперь эта композиция (все еще с похожими алыми кулисами-драпировками, служанкой у камина) будто бы отзеркаливается: у купальщицы появляется двойник, наделенный практически теми же физиологическими характеристиками, за исключением цвета волос. По сравнению с созданными Клуэ и его последователями портретами, наполненными живописными натюрмортами и многочисленными подробностями, отличительной особенностью данного произведения школы является лаконизм, строгость локальных цветов (кажется, их всего три: белый, изумрудный и алый) и совершенной гармонией обобщенных форм обнаженной натуры. Подобные колористические приемы и специфика пластической трактовки человеческого тела как будто являются прямым продолжением искусства Жана Фуке, а именно стилистических особенностей правой створки Меленского диптиха.

Как уже было сказано, рассмотренные портреты зачастую неотделимы от поэтической традиции эпохи Возрождения, в случае же искусства школы Фонтенбло мотивы, символы и метафоры нередко черпались из произведений Плеяды, приближенного к французскому двору поэтического объединения, и в первую очередь стихотворений Пьера де Ронсара, устроителя королевских торжеств. В его сочинениях мы найдем тот же образ холодной красоты, неприкрытый эротизм, символику цветов, мотив зеркала и туалетного столика, являющегося своеобразным алтарем [11, р. 432].

Праздничная культура, в XVI столетии переживавшая при дворе Валуа пору расцвета, также наложила свой отпечаток на целый пласт произведений школы, в том числе и на жанр портрета. Одними из самых популярных увеселений являлись костюмированные балы и маскарады, в которых придворные дамы также принимали непосред-

<sup>1</sup> История создания картины и ее символический подтекст были подробно описаны Анри Зернером [10, р. 213–215].

ственное участие, выступая в костюмах и масках, нередко созданных по эскизам художников Фонтенбло. Возможно, утвержденные на таких празднествах образы могли переноситься на полотна. А.В. Степанов называет «Диану-охотницу» (Лувр, Париж) (ил. 5), вольный портрет Дианы де Пуатье, «пикантным маскарадом, в котором зрителю предложено сыграть роль Актеона, случайно оказавшегося на пути богини-девушницы» [7, с. 421]. Подобное упоминание о маскараде может быть применимо и в отношении других портретов, на которых нагота дамы с молчаливого одобрения зрителя является своего рода маскарадным костюмом, перевоплощающим земного человека в мифологического, божественного персонажа.



Ил. 5. Неизвестный мастер школы Фонтенбло. Диана-охотница. Около 1540–1560. Холст, масло. 183x89. Париж. Лувр

Итак, рассмотренный нами ряд женских портретов школы Фонтенбло можно назвать, употребляя выражение М.А. Демидовой, относящееся к дворцу Фонтенбло в целом, всё еще «неразгаданным культурным феноменом» [13, с. 9]. И в настоящее время ведутся научные дискуссии об авторстве произведений и личностях изображенных женщин, ставится под вопрос утверждение, были ли они портретами в прямом смысле слова либо же поэтическими обобщениями, сложными аллегориями, временами политическими аллегориями. Так или иначе, данные работы являлись продолжением сложившейся на территории Италии традиции. Она приобрела во Франции свой собственный колорит и сделала из весьма распространенного в европейском искусстве поджанра едва ли не негласную эмблему школы. Предположим, что именно специфика придворной жизни, её нарочитая театрализованность, стиравшая грань между реальностью и маскарадным лицедейством, литературные влияния, тематический репертуар королевской коллекции живописи и скульптуры и, разумеется, наследие искусства готики и раннего французского Возрождения способствовали формированию совершенно особенного типа обнаженной женской натуры, который едва ли возможно спутать с произведениями других школ. Его отличительной чертой являлся специфический подход северных мастеров к трактовке человеческого тела, далекий от образцов классического искусства. Женские фигуры наделялись вытянутыми пропорциями, наследующими традиции готической скульптуры, рельеф тела предельно нивелировался и сводился к простым геометрическим формам, что как будто шло вразрез с тенденциями итальянского маньеризма со свойственной ему «гипертрофированной» анатомией. Истоки колористических особенностей ряда портретов Фонтенбло, а именно строгость локальных цветов, холодный оттенок кожи,

напоминающей своей однотонностью каменную скульптуру, мы также найдем во французском искусстве XV столетия, в первую очередь среди произведений Жана Фуке.

Гаспар де Со Таванн, маршал Франции, вспоминая годы, проведенные при дворе, писал: «Женщины были всюду, даже в чинах генералов и капитанов» [12, р. 111]. Эта особенность французской придворной жизни не могла не отразиться на тематическом репертуаре школы Фонтенбло, характере сюжетов

и образов. Вдохновленные итальянскими образцами, увлеченные модой на аллегорический портрет, но воспитанные на образцах фламандских, французские портретисты смогли объединить две традиции и создать череду произведений с изображениями купающихся дев и обнаженных дам, где, по тонкому наблюдению Анри Зернера, особая атмосфера, поэтичность и *all'antica* помогли полностью избежать ощущения непристойности [10, р. 478].

### Список литературы

1. Chastel A. French Renaissance Art in a European Context // *The Sixteenth Century Journal*. 1981. Vol. 12, no. 4. P. 77-103.
2. Кларк К. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы / пер. с англ. М.В. Куренной, И.В. Кытмановой, А.В. Толстой и др. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2004. 480 с. (Художник и знаток).
3. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: полное изд. в одном томе / пер. с итал. А.Г. Габричевского, А.И. Венедиктова. Москва: Альфа-Книга, 2008. 1278 с.
4. Friedlaender W. Mannerism and anti-mannerism in Italian painting. New York: Schocken books, 1965. XXII, 89 p.
5. Chastel A. French Art: The Renaissance, 1430–1620. Flammarion, 1995. 336 p.
6. L'École de Fontainebleau, exposition. Catalogue. Réd. par William McAllister Johnson. Paris: Éd. des musées nat., 1972. 520 p.
7. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. 638 с.
8. Béguin S. L'école de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France. Paris: Art Gonthier-Seghers, 1960. 153 p.
9. Trinquet R. L'Allégorie politique au XVI<sup>e</sup> siècle: la Dame au Bain de François Clouet (Washington) // *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. 1966. Paris: F. de Nobele, 1967. P. 99-119.
10. Zerner H. Renaissance Art in France: The Invention of Classicism. Paris: Flammarion, 2003. 478 p.
11. Goodman-Soellner E. Poetic Interpretations of the 'Lady at Her Toilette' Theme in Sixteenth – Century Painting // *The Sixteenth Century Journal*. 1983. Vol. 14, no. 4. P. 426-442.
12. Wellman K. Queens and mistresses of Renaissance France. London: Yale univ. press, 2013. XIV, 433 p.
13. Демидова М.А. Идеальная резиденция ренессансного правителя. Дворец Фонтенбло эпохи Франциска I: монография / М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания. Москва: Прогресс-Традиция, 2010. 351 с., [24] л. цв. ил.

### Сведения об авторе:

**Дарья Павловна Русских**, аспирант 3-го курса Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, младший научный сотрудник отдела нумизматики Государственного Эрмитажа  
Университетская наб., 17, Санкт-Петербург, 199034  
Desessient@gmail.com

Дата поступления статьи: 25.04.2025

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

### Для цитирования:

Русских Д.П. «Придворная утонченность»: специфика ряда женских портретов школы Фонтенбло // Сфера культуры. 2025. № 2 (20). С. 91-99. DOI:10.48164/2713-301X\_2025\_20\_91

УДК 75.03(091)

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_91

**D.P. Russkikh**

Saint Petersburg

Saint Petersburg Academy of Arts Named after Ilya Repin

Desessient@gmail.com

## “COURTLY REFINEMENT”: SPECIAL FEATURES OF SOME FEMALE PORTRAITS OF THE FONTAINEBLEAU SCHOOL

A group of masters who worked at the court of the French king Francis I and his successors left a bright mark on the fine art of the Renaissance. The object of the current study is a female nude portrait as part of the heritage of the Fontainebleau School. The Italian origins of this genre are traced, an attempt is made to explain the reasons for its special popularity in France in the XVIth century; sources of iconography are determined, stylistic features of some portraits and their

connection with the tradition of Gothic and early French Renaissance art are analyzed. The author proposes to consider the female portraits made by the masters of the School of Fontainebleau in terms of belonging to the court culture including the festive one.

**Keywords:** the Fontainebleau School, painting, portrait, nude, the French Renaissance, Mannerism, François Clouet.

### References

1. Chastel, A. (1981) French Renaissance Art in a European Context. *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 12, no. 4, 77-103. (In English).
2. Clark, K. (2004) *Nagota v iskusstve. Issledovanie ideal`noj formy`* [The Nude: A Study in Ideal Form]. Transl. from English by M.V. Kurennova, I.V. Kytmanova, A.V. Tolstova and others. Saint Petersburg: Azbuka-Klassika. (In Russian).
3. Vazari, D. (2008) *Zhizneopisaniya naibolee znamenity`x zhivopiscev, vayatelej i zodchix: polnoe izdanie v odnom tome* [Biographies of the Most Famous Painters, Sculptors and Architects: Complete Edition in One Volume]. Transl. from Italian by A.G. Gabrichevsky, A.I. Venediktov. Moscow: Al`fa-Kniga. (In Russian).

4. Friedlaender, W. (1965) *Mannerism and anti-Mannerism in Italian Painting*. New York: Schocken books. (In English).
5. Chastel, A. (1995) *French Art: The Renaissance, 1430 – 1620*. Flammarion. (In English).
6. L'École de Fontainebleau, exposition. Catalogue (1972). Réd. par William McAllister Johnson. Paris: Éd. des musées nat. (In French).
7. Stepanov, A.V. (2009) *Iskusstvo e`poxi Vozrozhdeniya: Niderlandy`, Germaniya, Franciya, Ispaniya, Angliya* [Renaissance Art: Netherlands, Germany, France, Spain, England]. Saint Petersburg: Azbuka-klassika. (In Russian).
8. Béguin, S. (1960) *L'école de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France*. Paris: Art Gonthier-Seghers. (In French).
9. Trinquet, R. (1967) L'Allégorie politique au XVIe siècle: la Dame au Bain de François Clouet (Washington). *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. 1966. Paris : F. de Nobele, 99-119. (In French).
10. Zerner, H. (2003) *Renaissance Art in France: The Invention of Classicism*. Paris: Flammarion. (In English).
11. Goodman-Soellner, E. (1983) Poetic Interpretations of the 'Lady at Her Toilette' Theme in Sixteenth- Century Painting. *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 14, no. 4, 426-442. (In English).
12. Wellman, K. (2013) *Queens and Mistresses of Renaissance France*. London: Yale university press, XIV. (In English).
13. Demidova, M.A. (2010) *Ideal'naya rezidenciya renessansnogo pravatelya. Dvorecz Fontenblo e`poxi Franciska I: monografiya* [The Ideal Residence of the Renaissance Ruler. Fontainebleau Palace of the Era of Francis I: a Monograph]. Moscow: Progress-Tradiciya. (In Russian).

#### **About the author:**

**Daria P. Russkikh**, 3<sup>rd</sup> year postgraduate student of the Saint Petersburg Academy of Arts Named after Ilya Repin, junior researcher at the Numismatics Department of the State Hermitage Museum

17 Universitetskaya Embankment, Saint Petersburg, 199034  
Desessient@gmail.com

УДК [7.036+745](470)

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_100

**Д.Г. Степанова**

Санкт-Петербург

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена  
Stepanova-dg@yandex.ru

## ОТ ДЕКОРАТИВНОГО К ПРОМЫШЛЕННОМУ ИСКУССТВУ: К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ СИСТЕМЫ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ<sup>1</sup>

*Категории «декоративное искусство» и «промышленное искусство», их сходство, различия и специфические черты – значимое проблемное поле современного искусствоведения. Настоящая статья посвящена вопросу становления системы художественной промышленности Ленинграда от дифференциации авторских и тиражных произведений (в начале XX в.) до интеграции декоративного и промышленного искусства (в 1950–80-е гг.). Будучи самостоятельными областями искусства, они сочетали эстетическую ценность и высокий уровень профессионального мастерства, не зависевший от утилитарного компонента, его наличия или отсутствия.*

**Ключевые слова:** художественная промышленность, «ленинградский стиль», советское искусство, Комбинат декоративно-прикладного искусства, Всесоюзный художественный фонд.

На современном этапе среди специалистов отсутствует единая точка зрения на содержание таких фундаментальных понятий, как «стиль», «направление», «манера» и т. д. Кроме этого, наблюдаются принципиальные различия в понимании типологических и видовых систем, связанных с тем или иным направлением в искусстве. Данные контрасты особенно очевидны при обращении к отраслевой специфике второй половины XX – начала XXI в., когда систематизация и описательный аппарат классического искусствоведения обнаружили свою недостаточность (в качестве примера можно привести энвайронмент-арт) [1, с. 10]. Однако необходимо отметить, что эта проблема в какой-то мере была характерна и для искусства более ранних периодов.

Помимо смысловых различий исследования, выполненные в рамках различных дисциплин, отмечают трудности с корректным переводом искусствоведческих терминов с иностранных языков [2], их отраслевой спецификой [3], лексикой [4; 5], а также факторами, влияющими на процесс детерминологизации [6].

В данной статье мы рассмотрим содержательные аспекты двух значимых категорий «декоративное искусство» и «промышленное искусство» применительно к искусству середины XX века. Оба определения относятся к визуальным искусствам, имеют значимое сходство, однако не эквивалентны друг другу. Важно отметить также, что в различных исторических и культурных контекстах общее и особенное этих дефиниций

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках гранта 23-18-00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды» (грант Российского научного фонда по приоритетному направлению деятельности Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами». Проект «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды»).

может претерпевать определенные изменения. Контекстом изучения терминов в настоящей статье послужило искусство Ленинграда, структурированное дефиницией «ленинградский стиль», под которым понимался особый художественный язык произведений декоративного и промышленного искусства Ленинграда, совокупность изобразительно-выразительных средств и приемов выражения идейно-эстетического содержания в художественном произведении [7, с. 89]. «Ленинградский стиль» является ярким примером локального стиля: он четко связан с конкретными географическими и хронологическими рамками и ограничивается городом Ленинградом 1924–1991 годов. Проявления «ленинградского стиля» в декоративном и промышленном искусстве дифференцируются на содержательные (тематические и сюжетные предпочтения, эстетические ориентиры) и выразительные (особенности работы с формой, композиция, колорит и т. д.). Базисом для формирования стилевых характеристик выступает «ленинградская идентичность», которая определяется личностной идентификацией с Ленинградом и его культурным кодом [7, с. 80]. История формирования «ленинградского стиля», специфика становления отдельных направлений производства и предприятий получили адекватное отражение в трудах О.С. Сапанжа [8], М.С. Широковских [9], Т.А. Удрас [10] и др.

Прежде чем перейти к анализу дефиниций в конкретном историко-культурном контексте, обратимся к вариантам трактования базовых понятий, представленных в различных изданиях (справочных, словарно-энциклопедических и учебных).

«Современная энциклопедия» определяет декоративное искусство как «род пластических искусств, произведение которого наряду с архитектурой художественно формируют окружающую человека материальную среду и вносят в нее эстетическое идейно-образное

начало»<sup>1</sup>. В данном случае основой для понятия выступает «материальная среда», которая выделяет декоративное искусство из иных видов визуальных искусств.

Согласно определению В.Г. Власова: «Декоративное искусство – вид художественного творчества, который охватывает различные разновидности профессиональной творческой деятельности, направленной на создание изделий, тем или иным образом совмещающих утилитарную, эстетическую и художественные функции» [11, с. 11]. В данном случае основное внимание автора сосредоточено на синтезе функций декоративного искусства, отличающих его от искусства станкового.

О.Л. Некрасова-Каратеева в пособии «Анализ и интерпретация произведений искусства» отмечает, что декоративное искусство также можно понимать как широкую сферу предметно-художественной деятельности, которая может включать как декларативно-выставочные произведения, так и предметы с возможностью утилитарного использования [12, с. 576].

В профессиональной печати широко встречается категория «декоративно-прикладное искусство». Мы осознанно отказываемся от второй части данного термина, так как по сути своей любое визуальное искусство является «прикладным», исходя из тесной связи с материалом: камнем в скульптуре, краской и холстом в живописи и т. д. Прилагательное «декоративный» обращает нас к принципиально иной системе художественного языка, отличной от изобразительной<sup>2</sup>. В силу длительности исторической эволюции термин «декоративное искусство» в целом устоялся и трактуется, как правило, однозначно.

<sup>1</sup> Декоративное искусство [Электронный ресурс] // Современ. энцикл. URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/modern/fc/slovar-196-2.htm#zag-3267> (дата обращения: 21.05.2024).

<sup>2</sup> Следует также отметить, что под «декоративным» в искусстве понимаются еще и такие термины, как «стилизация», «орнаментальное решение», выявляющие декоративный характер наряду с изобразительной выразительностью.

В свою очередь, определения более молодых терминов (например «промышленное искусство») отличаются широким спектром разночтений.

В «Словаре Российской академии художеств» под промышленным искусством понимаются «типизированные промышленные изделия, выполненные промышленными методами во многих равноценных экземплярах; вместе с тем составляющих благодаря своей художественной выразительности эстетическую среду»<sup>1</sup>. Авторы определения также отмечают, что «декоративное искусство во многом связано с художественной промышленностью и имеет общие цели с дизайном»<sup>2</sup>.

О.Л. Некрасова-Каратеева рассматривает декоративное искусство как фундамент для формирования промышленного искусства: «Создание индустриальными способами типизированных изделий массового производства, обладающих художественным содержанием, а также тиражирование промышленным методом произведений искусства (художественное фарфоровое, стекольное, керамическое, ювелирное, текстильное производство и др.)» [12, с. 577].

Таким образом, основное различие произведений декоративного и промышленного искусства заключается в количестве изготовленных единиц. Производство декоративного искусства – часто штучный или немассовый экземпляр, в то время как промышленное искусство предполагает тиражирование объектов. При этом данный факт не обязательно напрямую отражается на художественно-выразительных достоинствах конкретных произведений. Следовательно, декоративное и промышленное искусство являются категориями, которые тесно связаны [7, с. 82]<sup>3</sup>.

Художественная промышленность представляет собой массовое тиражирование предметов, сочетающих функциональное назначение и эстетическую ценность. Специфика данной отрасли обнаруживается в «цеховом» разделении задач, сочетании работы профессиональных художников и технологов.

Исторически промышленное искусство является производным от искусства декоративного. Движение «Искусства и ремесла», основанное в конце XIX в. Джоном Рёскиным (1919–1990) и Уильямом Моррисом (1834–1896), стало предвестником развития промышленного искусства и дизайна. Идеиные поиски английских теоретиков искусства получили живой отклик в художественном пространстве Российской империи и впоследствии Советского Союза. Историческое развитие промышленного искусства в России приобрело национальную специфику, сложились региональные различия, в ряде случаев весьма существенные. Декоративное и промышленное искусство то сближались, то отдалялись друг от друга в зависимости от контекста, процессов, происходивших в стране и отрасли.

В Петербурге конца XIX – начала XX в. действовал ряд значимых предприятий и заводов, имевших многолетнюю историю и традиции. Крупнейшими из них считались Императорский фарфоровый завод, Императорский стеклянный завод (ставший в 1917 г. частью фарфорового завода), дом Фаберже и фирма «Болин», Шлиссельбургская текстильная мануфактура и др. [13, с. 78–79].

Конечно, «заводом» в современном смысле этого слова данные предприятия назвать нельзя, поскольку

<sup>1</sup> Промышленное искусство [Электронный ресурс] // Словарь терминов / Рос. акад. художеств. URL: <https://rah.ru/science/glossary/?ID=19854&let=П> [дата обращения: 21.05.2024].

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> В данном случае следует отделить декоративность от украшения. В промышленном искусстве, неотделимом от эргономики, оно всегда вызывало отторжение и существовало в локальные

промежутки времени. С подобными проявлениями понимания декоративности боролись первые школы дизайна, такие как Баухауз, Де Стейл, ВХУТЕМАС и ВХУТЕИН. Позднее украшательство именовалось «рациональным стайлингом» и рассматривалось как вид декоративного решения или тип формально-эстетической модернизации, при которой изменяется только внешний вид проектируемого изделия, но не совершенствуется его функция.

в них отсутствовало промышленное производство с механизированными процессами. Скорее они являлись объединениями художников определенной отрасли, занятых производством художественных изделий на заказ.

Продукция, которая создавалась на этих предприятиях, была предметом роскоши, недоступным для широких масс населения. Произведения создавались художником вручную в единичных экземплярах. Соответственно, цена таких изделий и время, необходимое для их создания, не позволяли осуществлять даже небольшое тиражирование. Таким образом, несмотря на то, что произведения выпускались заводами, их следует относить исключительно к сфере декоративного, а не промышленного искусства.

Параллельно с императорскими заводами в России сложилось артельное производство. В артелях изготавливались многочисленные образцы кустарной промышленности и самостоятельного художественного творчества. Произведения, создаваемые художниками заводов, ориентировались на признанные образцы западноевропейского искусства и вкусы аристократического общества, в то время как продукция артелей, в виду низкой цены, стремилась к народным ориентирам (например гжельские производства, скопинская керамика и др.). Свой вклад в формирование специфики артельного искусства Петербурга внесло также отсутствие этнической платформы. Артели объединили художников различного профессионального уровня и эстетических представлений. Артельное творчество можно назвать прообразом промышленного искусства, в котором, однако, отсутствует неоспоримое художественно-эстетическое содержание, а на первый план выходит функция украшения бытового пространства. До настоящего времени дошло крайне маленькое количество сохранившихся объектов в отличие от произведений высокого искусства, так как эти образцы до опре-

деленного момента не представляли эстетической ценности для музеев и коллекционеров.

В 1920-е гг. дифференциация между авторским декоративным искусством и промышленным творчеством была значительной. Эти области зачастую не имели пересечений ни в эстетических ориентирах, ни в профессиональных кадрах. Активное их сближение произошло позднее.

После 1917 г., когда директором Императорского фарфорового завода стал Сергей Чехонин (1878–1936), к созданию фарфора начали привлекать не только мастеров, но и значимых крупных художников-авангардистов, включая Казимира Малевича (1879–1935), Николая Суетина (1897–1954), Илью Чашника (1902–1929) и др. Фарфор стал высокохудожественным произведением, предполагавшим, однако, некоторый тираж и возможность распространения. Несмотря на высокую цену и отсутствие возможности распространять изделия высоким тиражом среди массового покупателя, можно было уже говорить о художественном образе и однозначной эстетической ценности утилитарного тиражного предмета [См.: 14].

14 апреля 1956 г. вышло постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР «О реорганизации промысловой кооперации», согласно которому большинство артельных производств передали в государственный сектор промышленности<sup>1</sup>. Художественные артели попали под это ограничение частично: им разрешили продолжать деятельность, но без права осуществлять регулярную торговлю. Основными центрами производства предметов искусства стали государственные предприятия: заводы и комбинаты. Именно реорганизация артелей, основанных на кустарных способах производства и вкусовщине,

<sup>1</sup> Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР 14 апреля 1956 г. «О реорганизации промысловой кооперации» // Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам: в 5 т.: сб. док. за 50 лет. Т. 4. 1953–1961 гг. Москва: Политиздат, 1968. С. 297–302.

позволила совершить технологический рывок в сторону художественной промышленности.

В системе работы комбинатов появились художественные советы, регламентирующие художественно-творческие решения с точки зрения профессионального мастерства и концептуального наполнения. Создаваемые художниками проекты регулярно обсуждались на художественных советах и получали коллегиальную оценку, согласно которой проект произведения выпускался в тираж или же дорабатывался для следующей комиссии. Таким образом художественный совет отвечал за качество и эстетический уровень произведений, выходящих в тираж.

Со второй половины 1930-х гг. декларировалось формирование массового вкуса средствами высокого искусства. Для достижения этой цели на заводы начали активно привлекать профессиональных художников.

Выставка 1961 г. «Искусство в быт» задала планку высокого художественного вкуса, доступного широкому потребителю для эстетического наполнения окружающего его пространства [См.: 15; 16]. Художники Ленинградского фарфорового завода, Ленинградского завода фарфоровых изделий, Ленинградского завода художественного стекла создали не только посуду и произведения мелкой пластики для украшения пространства повседневности, но и декларативные произведения, предназначенные для художественных выставок и симпозиумов. Таким образом, одни и те же люди выступили творцами произведений декоративного искусства и объектов тиражного производства, что, несомненно, повысило эстетическую ценность последних. При этом, несмотря на неоспоримую художественную составляющую, объемы финансирования государственного производства позволили запустить творческие объекты в массовый тираж.

В этот период происходила дифференциация категорий «декоративное

искусство» и «промышленное искусство». При этом учитывалась возможность тиражирования изделий и предполагаемое место их использования. Отчасти эти процессы были обусловлены интенсификацией выставок декоративного и промышленного искусства, для которых создавались образцы. Обе группы произведений выполняются профессиональными художниками. Разница не в качестве, а в количественных показателях. Вместе с тем это не отрицает значимости учета материалов, их характеристик и свойств. Специфика художественно-пластического языка тиражных объектов стала отвечать категориальным особенностям произведения искусства.

В 1960-е гг. был создан Комбинат декоративно-прикладного искусства (ДПИ) Художественного фонда Ленинградского отделения Союза художников. Художниками предприятия в основном становились выпускники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной [17].

Комбинат ДПИ имел свою четко организованную структуру и систему работы с заказами различного уровня. В нем был организован художественный совет, который распределял заказы среди мастеров. Художественные советы регулярно, раз в несколько лет, переизбирались. В их состав входили известные ленинградские художники: Владимир Марков (1912–1981), также являвшийся заведующим кафедрой керамики и стекла Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной, Владимир Васильковский (1921–2002) и др. В комбинате велась работа с крупными государственными заказами для общественных интерьеров (санаториев, театров, кинотеатров, домов культуры, гостиниц и т. д.), производилась мелкая пластика и сувенирная продукция. Среди художников, работавших на предприятии в 1960–70-х гг. можно назвать Бориса Мигалю (1946–1999, текстиль),

Феликса Лейбовича [1939 г. р., текстиль], Михаила Копылкова [1946–2023, керамика], Ольгу Некрасову-Каратееву [1943 г. р., керамика], Владимира Цивина [1949 г. р., керамика] и мн. др.<sup>1</sup>

Магистральной идеей Комбината ДПИ являлось формирование визуальной культуры советского человека путем интеграции произведений искусства в пространство его повседневности.

Вопрос включения художников в процессы воспитания эстетических вкусов, соответствовавших новой эпохе, стал играть значительную роль в советском культурном дискурсе.

В статье «Обсуждая журнал...», опубликованной в номере журнала «Декоративное искусство СССР» за июнь 1959 г., представлено описание встречи редакции с художниками и искусствоведами, состоявшейся в Ленинградском Союзе советских художников. В рамках данной встречи Л. Каратеев, ответственный секретарь Ленинградского Союза советских художников, озвучил тезис, ярко характеризовавший важность синтеза авторского декоративного искусства и возможностей промышленного тиражирования, а также место этого взаимодействия в пространстве художественной культуры: «Вопрос о художественных достоинствах, о внешнем облике всей продукции, выпускаемой в нашем городе, не может быть безразличен для Союза художников, и тем более он не может оставлять равнодушным работников Ленинградского экономического района. Продукция ленинградских предприятий расходится по нашей стране и многим зарубежным странам. Поэтому борьба за честь ленинградской марки, за красоту наших машин и предметов народного потребления надо рассматривать, как борьбу за престиж Ленинграда» [18, с. 41].

Этому же вопросу была посвящена работа искусствоведа Александра

Калимовича Чекалова [1928–1970] «Особенности отражения жизни в художественно-промышленных объектах», представленная в форме доклада на секции декоративно-прикладного искусства Московского отделения Союза художников в январе 1959 года. Уже в наше время данный текст был подробно рассмотрен в монографии Ю. Карповой [19, с. 30]. Статья А.К. Чекалова демонстрирует развитие идеи о важности эстетического наполнения пространства повседневности через образцы, созданные профессиональными художниками, с целью последующего промышленного тиражирования.

В 1968 г. при Комбинате ДПИ открылась Экспериментальная мастерская, работа которой была сосредоточена на создании декларативных произведений для выставок и обслуживании индивидуальных заказов [20, с. 11]. Художники предприятия создавали эталоны-образцы для производства мелкой сувенирной пластики. После разработки образца в цехах комбината выпускались небольшие тиражи изделий, которые по недорогой цене расходились по городам Советского Союза. Произведения снабжались этикетажными данными, включавшими имя художника, дату и место производства. Кроме этого, созданные эталоны отправлялись на керамические и фарфоровые предприятия других регионов. Важной задачей для художников, работавших над образцами тиражных вещей, было сохранение узнаваемого «ленинградского стиля» произведений. Впоследствии производственные цеха были перенесены в Великие Луки, где появилась возможность для значительного увеличения тиражей. Параллельно шло распределение и создание монументальных заказов среди различных общественных интерьеров и производств города.

Для понимания синтеза декоративного и промышленного искусства в период после 1960-х гг. необходимо отметить, что эталонные образцы для тиражного производ-

<sup>1</sup> Материалы из личного архива О.Л. Некрасовой-Каратеевой, заслуженного деятеля искусств РФ, доктора искусствоведения, профессора, профессора кафедры декоративного искусства и дизайна РГПУ им. А.И. Герцена.

ства регулярно демонстрировались на сезонных («Весна», «Осень») и тематических выставках в Ленинградском отделении Союза художников и Манеже. Художественный уровень этих произведений соответствовал выставочным арт-объектам. При этом, воспроизведенные в тираже, они были доступны широкому потребителю и способствовали эстетизации его бытового пространства. Одно и то же произведение в зависимости от способа его воспроизводства (штучный авторский экземпляр или тиражный предмет) могло выполнять две различные функции. Следовательно, оно могло и классифицироваться по-разному: как произведение декоративного искусства или же как объект искусства промышленного. Данная тенденция сохранялась до ликвидации Комбината декоративно-прикладного искусства в 2011 году.

Декоративное искусство стало основой для формирования советской художественной промышленности, базировавшейся на разработках эталонных произведений, принципах и художественно-стилистических приемах мастеров и комбинатов.

Среди основных сходств декоративного и промышленного искусства Ленинграда 1950-80-х гг. можно выделить: эстетическую ценность, содержательную наполненность произведений, высокий уровень художественного мастерства, выполнение профессиональными художниками (чаще

всего имевшими высшее профильное образование в определенной области искусства), материал и форму произведений. Значимыми различиями данных направлений искусства, на наш взгляд, являлись: количество созданных экземпляров, «цеховое» разделение задач при создании произведения (полный цикл от эскиза до воплощения в материале авторского арт-объекта или делегирование производственных процессов мастерам/технологам и т. д.), функциональное назначение, технологические особенности (например технология штампованной эмали, деколи, промышленная текстильная печать и др.). Декоративное искусство всегда рассматривалось как создание художественного образа проектируемого прототипа, тогда как конструктивное искусство – это проработка формообразующих, эргономических и функциональных особенностей. Только такой комплексный подход – от эстетики до функции и применения – позволяет констатировать неотделимость и взаимное дополнение рассматриваемых понятий «декоративное искусство» и «промышленное искусство». Эволюция декоративного и промышленного искусства в обозначенный период демонстрирует диалектику процессов размежевания отраслей авторского и тиражного производства изделий, с одной стороны, а также интеграцию подходов разработки эталонных образцов ведущими художниками и коллективами художественных комбинатов – с другой.

## Список литературы

1. Подольская К.С. Скульптура в энвайронмент-арте второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2020. 192 с.
2. Коноваленко Т.Г., Каширская К.С. Терминологический аппарат современного искусствоведения как объект перевода // Вестник науки и образования. 2017. № 4. С. 83-86.
3. Хижняк С.П. Терминология искусствоведения как особый тип терминосистем // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. № 3. С. 144-150.

4. Миньяр-Белоручева А.П., Овчинникова Н.А. К вопросу об изучении терминов искусствоведения как единиц языка для специальных целей // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2011. № 1. С. 25-28.
5. Миньяр-Белоручева А.П., Овчинникова Н.А. Лексический состав научных искусствоведческих текстов // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2011. № 1. С. 29-33.
6. Иванова С.В., Довгопят П.Е. Факторы, препятствующие детерминологизации искусствоведческих терминов // Российский гуманитарный журнал. 2022. № 3. С. 199-212.
7. Степанова Д.Г. Морфология «ленинградского стиля» // Международный журнал исследований культуры. 2021. № 4 (45). С. 80-91.
8. Сапанжа О.С. Морфология вещного мира конца 1940-х – середины 1960-х годов и «план камерной пропаганды» в произведениях предприятий художественной промышленности Ленинграда // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2023. № 2 (34). С. 149-168.
9. Широковских М.С. Морфология и мифология ленинградского текстиля // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2023. № 2 (34). С. 169-186.
10. Удрас Т.А. Этапы развития ленинградского завода художественного стекла (ЛЗХС) на примере одной частной коллекции [Электронный ресурс] // Столыпинский вестник. 2024. № 4. URL: <https://stolypin-vestnik.ru/wp-content/uploads/2024/04/9.pdf> (дата обращения: 12.05.2024).
11. Власов В.Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства: учеб.-метод. пособие. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2021. 156 с.
12. Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество / под ред. Н.А. Яковлевой. Санкт-Петербург: Лань, 2017. 720 с.
13. Степанова Д.Г. Проблемы атрибуции произведений декоративного и промышленного искусства Ленинграда в музейных собраниях и частных коллекциях // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2022. № 1 (31). С. 75-86.
14. Светлов И.Е. Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. 2019. № 4. С. 158-185.
15. Шик И. А. Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации // *Артикульт*. 2023. № 3. С. 20-33.
16. Сапанжа О.С., Иванова Е.В., Баландина Н.А. Искусство в быт. Интерьерная пластина Ленинградского завода фарфоровых изделий 1956-1966. Москва: БуксМАрт, 2021. 192 с.
17. Ананьев В.Г. «Как нам жить дальше»: комбинаты Ленинградского отделения Художественного фонда СССР накануне «оттепели» на рубеже 1940-1950-х гг. По материалам ЦГАЛИ СПб // Вестник архивиста. 2024. № 1. С. 112-125.
18. Обсуждая журнал... // Декоративное искусство СССР. 1959. № 6 (19). С. 41-43.
19. Karpova Y. Comradely objects. Design and material culture in Soviet Russia, 1960s-80s. Manchester (UK): Manchester University Press, 2020. 249 p.
20. Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011. 264 с.

### Сведения об авторе:

**Степанова Дарья Геннадьевна**, аспирант кафедры искусствоведения и педагогики искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

наб. реки Мойки, 48, Санкт-Петербург, 191186  
Stepanova-dg@yandex.ru

Дата поступления статьи: 29.05.2024

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

### Для цитирования:

Степанова Д.Г. От декоративного к промышленному искусству: к вопросу о формировании системы советской художественной промышленности // Сфера культуры. 2025. № 2 (20). С. 100-110. DOI:10.48164/2713-301X\_2025\_20\_100

УДК [7.036+745](470)

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_100

**D.G. Stepanova**

Saint Petersburg

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen  
Stepanova-dg@yandex.ru

## FROM DECORATIVE TO INDUSTRIAL ART: TO THE ISSUE OF THE FORMATION OF THE SYSTEM OF THE SOVIET ART INDUSTRY<sup>1</sup>

The categories “decorative art” and “industrial art”, their similarities, differences and specific features present a significant problem field of modern art history. The current article is devoted to the issue of the formation of the system of the art industry in Leningrad from the differentiation of author’s works and mass production works (early XXth century) to

the integration of decorative and industrial art (in the 1950-80s). Being independent areas of art, they combined aesthetic value and a high level of professional skill, independent of the utilitarian component, its presence or absence.

**Keywords:** art industry, “Leningrad style”, Soviet art, Decorative and Applied Arts Factory, All-Union Art Foundation.

### References

1. Podol'skaya, K.S. (2020) *Skul'ptura v e`nvajronment-arte vtoroj poloviny` XX – nachala XXI veka: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Sculpture in Environmental Art of the Second Half of the XX<sup>th</sup> – Early XXI<sup>st</sup> Century: PhD thesis in art history]. Saint Petersburg. (In Russian).
2. Konovalenko, T.G., Kashirskaya, K.S. (2017) Terminologicheskij apparat sovremennogo iskusstvovedeniya kak ob`ekt perevoda [Terminological Apparatus of Modern Art History as an Object of Translation]. *Vestnik nauki i obrazovaniya* [Bulletin of Science and Education], No. 4, 83-86. (In Russian).

<sup>1</sup> The study was carried out as part of the grant 23-18-00419 “Enterprises of the art industry of Leningrad of the 1940-1960s and their role in shaping the living environment» (grant from the Russian Science Foundation in the priority area of the Russian Science Foundation “Conducting fundamental scientific research and exploratory scientific research by individual scientific groups”. The Project “Enterprises of the art industry of Leningrad of the 1940-1960s and their role in the formation of the living environment”).

3. Xizhnyak, S.P. (2014) Terminologiya iskusstvovedeniya kak osoby`j tip terminosistem [Terminology of Art History as a Special Type of Thermosystems]. *Izvestiya vy`sshix uchebny`x zavedenij. Povolzhskij region. Gumanitarny`e nauki* [News of Higher Educational Institutions. The Volga Region. Humanities], No. 3, 144-150. (In Russian).
4. Min`yar-Belorucheva, A.P., Ovchinnikova, N.A. (2011) K voprosu ob izuchenii terminov iskusstvovedeniya kak edinic yazy`ka dlya special`ny`x celej [On the Study of Terms of Art History as Units of Language for Special Purposes]. *Vestnik Yuzhno-Ural`skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika* [Bulletin of the South Ural State University. Series: Linguistics], No. 1, 25-28. (In Russian).
5. Min`yar-Belorucheva, A.P., Ovchinnikova, N.A. (2011) Leksicheskij sostav nauchny`x iskusstvovedcheskix tekstov [Lexical Composition of Scientific Art History Texts]. *Vestnik Yuzhno-Ural`skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika* [Bulletin of the South Ural State University. Series: Linguistics], No. 1, 29-33. (In Russian).
6. Ivanova, S.V., Dovgopyat, P.E. (2022) Faktory`, prepyatstvuyushhie determinologizacii iskusstvovedcheskix terminov [Factors that Impede the Determinization of Art Historical Terms]. *Rossijskij humanitarny`j zhurnal* [Russian Humanitarian Journal], No. 3, 199-212. (In Russian).
7. Stepanova, D.G. (2021) Morfologiya «leningradskogo stilya» [Morphology of “the Leningrad style”]. *Mezhdunarodny`j zhurnal issledovanij kul`tury`* [International Journal of Cultural Research], No. 4 (45), 80-91. (In Russian).
8. Sapanzha, O.S. (2023) Morfologiya veshhnogo mira koncza 1940-x – serediny` 1960-x godov i «plan kamernoj propagandy`» v proizvedeniyax predpriyatij xudozhestvennoj promy`shlennosti Leningrada [Morphology of the Material World of the Late 1940s – Mid-1960s and the “Chamber Propaganda Plan” in the Works of the Art Industry of Leningrad]. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana* [Studia Slavica et Balcanica Petropolitana], No. 2 (34), 149-168. (In Russian).
9. Shirokovskix, M.S. (2023) Morfologiya i mifologiya leningradskogo tekstilya [Morphology and Mythology of Leningrad Textiles]. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana* [Studia Slavica et Balcanica Petropolitana], No. 2 (34), 169-186. (In Russian).
10. Udras, T.A. (2024) E`tapy` razvitiya leningradskogo zavoda xudozhestvennogo stekla [Leningradskij zavod xudozhestvennogo stekla] na primere odnoj chastnoj kollekcii [Stages of the Development of the Leningrad plant of Art Glass (the Leningrad 3lant of Art Glass) Exemplified by One Private Collection]. *Stoly`pinskij vestnik* [Stolypinsky Bulletin], No. 4. URL: <https://stolypin-vestnik.ru/wp-content/uploads/2024/04/9.pdf> [Accessed 12.05.2024]. (In Russian).
11. Vlasov, V.G. (2021) *Osnovy` teorii i istorii dekorativno-prikladnogo iskusstva: uchebno-metodicheskoe posobie* [Fundamentals of the Theory and History of Decorative and Applied Art: a Teaching Manual. Saint Petersburg: Publishing House of Saint Petersburg State University. (In Russian).
12. *Analiz i interpretaciya proizvedeniya iskusstva. Xudozhestvennoe sotvorchestvo* (2017) [Analysis and Interpretation of the Artwork. Artistic Co-creation]. Ed. by N.A. Yakovleva. Saint Petersburg: Lan`. (In Russian).
13. Stepanova, D.G. (2022) Problemy` atribucii proizvedenij dekorativnogo i promy`shlennogo iskusstva Leningrada v muzejny`x sobraniyax i chastny`x kollekcijax [Problems of Attribution of Works of Decorative and Industrial Art of Leningrad in Museum Collections and Private Collections]. *Ucheny`e zapiski (Altajskaya gosudarstvennaya akademiya kul`tury` i iskusstv)* [Scientific Notes (Altai State Academy of Culture and Arts)], No. 1 (31), 75-86. (In Russian).

14. Svetlov, I.E. [2019] *Tvorcheskoe obnovenie iskusstva 1960-x* [Creative Renewal of the Art of the 1960s]. *Xudozhestvennaya kul'tura* [Art Culture], No. 4, 158-185. (In Russian).
15. Shik, I.A. [2023] *Postavangardny`j farfor koncza 1920-x – pervoj poloviny` 1930-x godov i problemy` politicheskoy agitacii* [Post-Vanguard Porcelain of the Late 1920s – the First Half of the 1930s and the Issue of Political Propaganda]. *Artikul`t* [Articult], No. 3, 20-33. (In Russian).
16. Sapanzha, O.S., Ivanova, E.V., Balandina, N.A. [2021] *Iskusstvo v by`t. Inter`ernaya plastina Leningradskogo zavoda farforovy`x izdelij 1956-1966* [Art in Everyday Life. Interior Plate of the Leningrad Porcelain Factory 1956-1966]. Moscow: BuksMArt. (In Russian).
17. Anan`ev, V.G. [2024] «Kak nam zhit` dal`she»: kombinaty` Leningradskogo otdeleniya Xudozhestvennogo fonda Soyuzo Sovetskix Socialisticheskix Respublik nakanune «ottepeli» na rubezhe 1940–1950-x godov. Po materialam Central`nogo gosudarstvennogo arxiva literatury` i iskusstva Sankt-Peterburga [“How are We to Live on?”: the Factories of the Leningrad Branch of the USSR Art Fund on the Eve of the “Thaw” at the Turn of the 1940-1950s. Based on Materials from the Central State Archive of Literary Art of Saint Petersburg]. *Vestnik arxivista* [Bulletin of the Archivist], No. 1, 112-125. (In Russian).
18. *Obsuzhdaya zhurnal* [1959] [Discussing the Journal]. *Dekorativnoe iskusstvo Soyuzo Sovetskix Socialisticheskix Respublik* [Decorative Art of the USSR], No. 6 (19), 41-43. (In Russian).
19. Karpova, Y. [2020] *Comradely objects. Design and material culture in Soviet Russia, 1960s–80s*. Manchester (UK): Manchester University Press. (In English).
20. Gusarova, Yu.V. [2011] *Leningradskaya keramika kak fenomen otechestvennogo iskusstva vtoroj poloviny` XX veka: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Leningrad Ceramics as a Phenomenon of Domestic Art of the Second Half of the XX<sup>th</sup> Century: PhD thesis in art history]. Saint Petersburg. (In Russian).

### About the author:

**Daria G. Stepanova**, graduate student of the Department of Art History and Pedagogy of Art at the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

48 the Moika River Embankment, St. Petersburg, 191186  
Stepanova-dg@yandex.ru

# КУЛЬТУРА И ЭТНОС

CULTURE & ETHNICITY



# 5



УДК 72.[025.4+035]

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_113

**Л.Ю. Николаева**

Улан-Удэ  
Восточно-Сибирский государственный институт культуры  
artcritik@mail.ru

**М.И. Санникова**

Улан-Удэ  
Восточно-Сибирский государственный институт культуры  
m.sannikova2002@yandex.ru

## ИТОГИ РЕСТАВРАЦИИ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ УСАДЬБЫ СЕМЬИ ПЕТРОВЫХ В СЕЛЕ НИЖНИЙ ЖИРИМ ТАРБАГАТАЙСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ<sup>1</sup>

*В исследовании обобщаются результаты комплексных работ (2020–2021 гг.) по архитектурной реставрации старообрядческой усадьбы Петровых XIX в. в с. Нижний Жирим Тарбагатайского района Республики Бурятия. Проект был реализован при поддержке гранта на развитие гражданского общества Фонда президентских грантов. При выборе усадьбы в качестве объекта реставрации учитывалась ее историческая, культурная и научная ценность. Данный архитектурный комплекс сохранился благодаря традиционному укладу жизни нескольких поколений староверов, в нём проживавших. В связи с недостаточной изученностью материального наследия семейских усадьб старообрядцев Петровых имеет высокую культурную ценность.*

**Ключевые слова:** архитектурная реставрация, комплексный подход, село, усадьба, традиционная культура, семейские, старообрядцы, Забайкалье.

Фундаментальная необходимость сохранения объектов наследия для российского общества закреплена статьей 44 Конституции РФ, в которой указывается, что «каждый обязан заботиться о сохранении исторического и культурного наследия, беречь памятники истории и культуры»<sup>21</sup>. Действия по их сохранению, использованию, популяризации и охране

регламентируются положениями Федерального закона № 73-ФЗ 2002 г.<sup>32</sup>.

В Стратегии государственной культурной политики Российской Федерации до 2030 г., утвержденной Правительством РФ 29 февраля 2016 г., актуализация культурного наследия определяется в качестве одной из приоритетных задач. В данном документе отмечается, что «неудовлетворительным является состояние памятников деревянного зодчества – самой оригинальной и своеобразной части архитектурного наследия Российской Федерации, еще

<sup>1</sup> Исследование выполнено на средства гранта № 20-2-001643 Фонда президентских грантов.

<sup>2</sup> Российская Федерация. Конституция. Конституция Российской Федерации: с изменениями, одобренными общерос. голосованием 1 июля 2020 г.: принята всенарод. голосованием 12 дек. 1993 г. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_28399/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_28399/) (дата обращения: 21.02.2024).

<sup>3</sup> Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации (с изм. и доп.): Федер. закон от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ [Электронный ресурс]. URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_37318/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/) (дата обращения: 21.02.2024).

в XIX в. определявшей облик большинства российских деревень и уездных городов, а на Русском Севере – даже губернских»<sup>1</sup>. Деятельность по сохранению исторического и культурного наследия относится к мерам предупреждения «наиболее опасных для будущего Российской Федерации возможных проявлений гуманитарного кризиса» и угроз национальной безопасности в области культуры<sup>2</sup>.

Проблемы сохранения традиционной культуры приобретают все большую актуальность в условиях глобализации. В постперестроечное время было утрачено значительное число объектов деревянного зодчества или изменен их внешний вид с использованием современных облицовочных и строительных материалов. Причина в обезличивании старинных сел кроется и в утрате владения приемами и техниками деревянной архитектуры, нарушении механизмов преемственности поколений, непонимании исторической ценности построек. Сохранение архитектурных памятников (образцов), в которых воплощены древние строительные технологии (материал, способы обработки, конструктивные принципы), является насущной проблемой современности.

В 2020–2021 гг. на территории Тарбагатайского района Республики Бурятия в селе Нижний Жирим был реализован проект «Архитектурная реставрация старообрядческой усадьбы XIX века». Реставраторы использовали комплексный подход с применением методов консервации и реконструкции в отношении всего усадебного комплекса, находящегося в своем историческом

ландшафте. В структуре исторической памяти основным стержнем является привязка её содержания к определенной территории, сохранность маркеров событий на местности. Именно поэтому недвижимые объекты с точной датировкой, исторические памятники нуждаются в особом внимании.

Русская культура, основанная на системе древнерусских ценностей, сохранила реликтовые элементы в культуре старообрядцев. Старообрядческие семьи, насильно перемещенные в Забайкалье из Польши, Украины, Белоруссии во второй половине XVIII в., получили название «семейские» [1, с. 48–40, 60; 2, с. 211]. Сплоченность внутри общин семейских способствовала их выживанию на новых землях с суровыми климатическими условиями и сохранению культурных традиций допетровской Руси. Благодаря этому они сформировались как этноконфессиональная и этнокультурная группа коренных жителей Забайкалья. Старообрядцы распределялись властями на местожительство в села, основанные ранее первыми переселенцами в XVII веке. Потомки забайкальских старообрядцев проживают в настоящее время на той же территории, где жили их предки: компактно в Тарбагатайском, Бичурском, Заиграевском, Мухоршибирском районах [3, с. 350], в отдельных населенных пунктах Кяхтинского, Селенгинского, Кижингинского и Хоринского районов Бурятии. Также большая община семейских зафиксирована в городе Улан-Удэ и дисперсно по всей республике. В целом их численность составляет 20 % от всего населения республики или порядка 200 тысяч человек. В Забайкальском крае семейские села в основном расположены в Красночикойском районе.

Уникальная сохранность культуры данной этноконфессиональной группы основана на выработанном в суровых условиях выживания принципе самообеспечения общины [4, с. 102–103]. Каждое домохозяйство обеспечивало производство всего необходимого для всех своих

<sup>1</sup> Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: Правительство Российской Федерации. Распоряжение от 29 февраля 2016 года № 326-р [Электронный ресурс]. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71243400/?ysclid=mb93c3a1zc293238182> (дата обращения: 21.02.2024).

<sup>2</sup> Стратегия национальной безопасности Российской Федерации: Указ Президента Российской Федерации от 31 декабря 2015 года № 683 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71196054/?ysclid=mb93gr9ch31867110> (дата обращения: 21.02.2024).

членов, вовлекая в совместный труд, жестко регламентируя образ жизни. В семейских деревнях традиционный уклад сохранял основные черты почти до 1980-х годов. Соблюдались вероисповедание и нормы поведения допетровского времени. Стремительное разрушение традиционной культуры семейских в начале XXI в. связано с тем, что жители стали покидать деревни. Тем не менее численность населения семейских сел до сих пор остается более стабильной, чем в русских и бурятских. Однако существует опасность утраты реликтовой древнерусской культуры.

В наследии старообрядцев Бурятии наиболее зримо и впечатляюще выглядят образцы старинной крестьянской деревянной архитектуры [5, с. 124-125]. Сохранились архаичные жилые постройки – дома-связи с массивным крытым крыльцом и двускатной самцовой крышей. Дом-связь – один из наиболее древних типов восточнославянского жилища, сформировавшийся ещё в X–XI вв., в котором широкие сени «связывают» избу и горницу в единый жилой комплекс.

Значимость недвижимых памятников историко-культурного наследия России определяется включением их в реестры двух уровней: федеральный и региональный. В настоящее время в Республике Бурятия государственной охране подлежат 1637 объектов культурного наследия – памятников археологии, архитектуры, истории, монументального искусства. Из них памятников деревянного зодчества регионального значения – 181. Среди них 4 объекта интересующего нас типа – дом-связь [6, с. 126, 176, 189]. В Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятники истории и культуры) народов Российской Федерации включен ГАУК РБ «Этнографический музей народов Забайкалья»<sup>1</sup>, на терри-

тории которого находится этнографический семейский комплекс, состоящий из трех усадеб, перевезенных в 1970-х гг. из зон подтопления [7, с. 88]. В двух усадьбах имеются дома-связи. Таким образом, на учете в федеральном и региональном реестрах состоят немногим более 10 % памятников деревянного зодчества. Между тем в республике преобладало и преобладает массовое деревянное строительство.

Объектом реставрации явилась усадьба Петровых села Нижний Жирим [8, с. 130-131] Тарбагатайского района Республики Бурятии, которое расположено недалеко от районного центра в стороне от федеральной трассы и представляет собой типичную глублинку. Старообрядческое население в основном относится к поповцам, «безпоповцам», Большому приходу и старообрядцам «темной веры». В последние десятилетия здесь стало распространяться другое направление старообрядчества – австрийское согласие [Русская Православная Старообрядческая Церковь, принимающая священство Белокриницкой иерархии]. Все дома в селе построены в соответствии с традициями древнерусского деревянного зодчества, без фундамента. Даже постройки 1970-х гг. следуют им. В некоторых старинных домах в 1970–80-е гг. жители сделали посильный ремонт, изменения коснулись только печей и крыш. Но, к сожалению, современные жители села, за редким исключением, не видят ценности деревянного зодчества как историко-культурного наследия, не понимают важности его сохранения для своих потомков. Сейчас они не имеют достаточных средств для ремонта, и существует опасность, что при появлении финансовой стабильности они выберут современные материалы и технологии. Так, в соседнем селе Тарбагатай уже многие старинные дома обшиты сайдингом, окна заменены на стеклопакеты. Утрата аутентичной архитектурной среды наносит невосполнимый ущерб традиционной культуре старообрядцев. В результате

<sup>1</sup> Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятники истории и культуры) народов Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-egrkn/> (дата обращения: 10.04.2024).

этнокультурные традиции семейских не только искажаются, но и безвозвратно исчезают. Стирание черт традиционного быта затрудняет и делает невозможным даже достоверное восприятие праздничной культуры этой конфессиональной группы, их костюма, пения.

При выборе старообрядческой усадьбы в качестве объекта реставрации была учтена ее историческая, культурная и научная ценность. Историческая ценность определяется возможностью использования объекта в качестве источника истории: на верхнем венце дома-связи усадьбы Петровых имеется вырезанная дата постройки «1885». Дом является прямым, а не косвенным хранителем информации об использовании в конце XIX в. материалов и строительных приемов. События 1920-х гг. отразились в разделе двора. Часть хозяйственных построек, баня оказались разделены забором и отошли ко второму хозяину из семьи Петровых. В довоенный период была изменена конструкция печи, находящейся в избе. Она была сделана из заводского красного кирпича. Соответственно изменилась и форма трубы. Также дом является свидетельством изменений, произошедших в материальной культуре старообрядцев в 1970-е годы: тёсовая крыша была заменена шиферным покрытием; с восточной и северной стороны дома-связи нижние венцы заштукатурены; пол, стены и потолки сеней и избы окрашены масляной краской. Свидетельством упадка домового хозяйства стал отказ от использования погреба-ледника в амбаре.

Дом-связь усадьбы Петровых относится к архаическому типу крестьянских деревянных домов, распространенных в Северной Руси, чем и определяет культурную ценность усадьбы.

Архаическое конструктивно-планировочное решение включает самцовую крышу с охлупнем, рубку венцов «в обло», «в чашу», «в охлоп», конструкцию ворот и крыльца, глинобитную печь. Вся конструкция дома-связи сохранилась с начала постройки без

значительных изменений. По его внешнему облику можно проследить отражение времени, наложившего на него отпечаток. Первоначальный вид имеют оконные проемы, оконные рамы, ставни, крытое массивное крыльцо с навесом. На декоре наличников выявлены следы незначительных утрат отдельных элементов. Остались оконные стекла с муаровым эффектом, относящиеся ко второй половине XIX века.

Интерьер дома-связи первоначальный, время создания относится к периоду постройки дома (1885 г.). Мебель была заказана хозяином усадьбы во время строительства и выполнена в едином стиле, это: кухонный буфет, кухонный настенный шкаф, столы, стулья, кровать. Девяностыми годами XIX в. датируются лавки. Горница сохранилась без изменений: стены, пол, потолок не окрашены, печь глинобитная, относящаяся к времени постройки усадьбы и самого дома-связи. Аутентичная печь конца XIX в. является достаточно редким явлением. К этому же времени относится самобытный элемент украшения глинобитной печи – сохранившиеся следы росписи опечья без последующих поновлений. Хозяйственные постройки усадьбы Петровых имеют различную степень сохранности, но также являются подлинными. Во всей усадьбе, в жилых и хозяйственных постройках сохранились скобяные изделия, выполненные в сельской кузнице в XIX веке.

Уникальной является сама ситуация сохранности дома-связи и усадьбы в целом как единого комплекса. Она обусловлена следованием традиционному укладу жизни последующих поколений владельцев усадьбы на протяжении более 100 лет. В «Своде объектов культурного наследия Республики Бурятия» похожее здание названо «уникальным образцом архаичного архитектурно-конструктивного решения» [6, с. 9]. Поиск аналогов в материале исследований сохранившихся построек мест расселения старообрядцев на Алтае и в Забайкальском крае показал, что тип

построек дом-связь был там редкостью, например в большом селе Урлук хорошо сохранился только один дом «со связью» [9, с. 91], и сейчас дома такого типа уже не строятся.

В связи с недостаточной изученностью материальной культуры старообрядцев усадьба имеет высокую научную ценность. Сохранность архаических черт в датированном источнике позволяет реконструировать приемы древнерусской архитектуры, утраченные в Центральной России. Кроме того, усадьба в целом важна для этнографических исследований и истории религии. С точки зрения концепции устойчивого развития человеческого общества особое значение приобретают традиции и механизмы их трансляции, в том числе через сохранение технологий деревянного зодчества.

Перед началом осуществления проекта и в процессе реставрации и консервации нами были получены рекомендации от директора АУ РБ «НПЦ охраны памятников» Р.Р. Лутидзе о последовательности работ, приобретении необходимых материалов и антисептиков. Была разработана проектно-сметная документация, составлено научное обоснование проекта «Архитектурная реставрация старообрядческой усадьбы XIX века» в селе Нижний Жирим Республики Бурятия. Авторами статьи проведена научно-исследовательская работа, которая заключалась в опросе краеведов, старожилів села Нижний Жирим; выявлении письменных документов в Государственном архиве Республики Бурятия, архиве и библиотеке села; фотоисточников частных архивов. Их анализ и обобщение позволили подготовить содержательную историческую справку к проектно-сметной документации.

Команде проекта помог о. Сергей – настоятель старообрядческой церкви с. Тарбагатай, организатор частного Музея материальной культуры старообрядцев Забайкалья. На одну территорию о. Сергей перевез здания из различных сел Бурятии и реконструировал их.

В результате каждое здание является экспозицией и формой открытого хранения по коллекциям. К сожалению, опыт реконструкции не совпал с нашими задачами реставрации и максимального сохранения аутентичности. Этот своеобразный музейный комплекс пользуется популярностью у туристов. Опыт о. Сергея по привлечению гостей будет полезен в перспективе.

Основными исполнителями в процессе реставрации усадьбы были мастера из Нижнего Жирима – Дмитрий и Алексей Куржумовы. Консультантом в плотницком деле был их отец – Виктор Федорович Куржумов. Остальные исполнители привлекались по мере необходимости. В работах на разных объектах приняли участие 25 жителей села.

В ходе реализации проекта удалось реставрировать и провести консервацию амбара, завозни, стайки, забора усадьбы, главных ворот, задних ворот, колодца с журавлем, экстерьера и интерьера избы-связи, окон, наличников, ставней, восстановить палисадник перед усадьбой на улице.

На первом этапе реставрации подвергся амбар<sup>1</sup>. В старообрядческой усадьбе он представлял собой своеобразную крепость без окон. Крыша перекрыта бревнами накатом, которые сверху покрывал слой теса. В амбар вели две маленькие двери с амбарными замками, ключи от которых хранились у хозяина дома. Был восстановлен подвал в амбаре, представляющий собой сруб из круглых бревен лиственницы. На втором этапе была проведена реставрация и консервация экстерьера избы-связи<sup>2</sup>, стайки,

<sup>1</sup> Архитектурная реставрация старообрядческой усадьбы XIX века: усадьба Петровых в селе Нижний Жирим Тарбагатайского района Республики Бурятия. Фильм 1. Зимовье [Электронный ресурс]. Улан-Удэ, 2020. URL: <https://yandex.ru/video/preview/18334774543591769295> (дата обращения: 04.03.2024).

<sup>2</sup> Архитектурная реставрация старообрядческой усадьбы XIX века: усадьба Петровых в селе Нижний Жирим Тарбагатайского района Республики Бурятия. Фильм 7. Дом-связь [Электронный ресурс]. Улан-Удэ, 2021. URL: <https://yandex.ru/video/preview/14679910841630119734> (дата обращения: 04.03.2024).

главных и задних ворот<sup>1</sup>. Восстановлены завозня, колодец с журавлем, палисадник перед усадьбой на улице.

Реставрация построек усадьбы и реконструкция утраченных элементов были выполнены с применением аутентичных технологий и традиций древнерусского зодчества. Сложными участками в реставрации была замена нижних венцов сооружений, установление охлупня на крыше дома-связи, восстановление крыши и погреба в амбаре. Мастерам удалось найти способ замены нижних венцов без раскатки дома, апробированный сначала на хозяйственной постройке – зимовье. Жители проявляли интерес к ходу работ, приемам реставрации, особенно к замене нижних венцов без демонтажа строения. Важным было использование данного способа при реконструкции дома-связи, что позволило оставить в целостности всю конструкцию дома, выровнять пол и стены без перекосов, сохранить глинобитную печь в горнице.

У старых домов в селе чаще всего были модернизированы крыши и практически не осталось первоначального завершения. Реконструкция крыши и завершение ее охлупнем является необходимой частью, так как большой вес охлупня «скрепляет» всю конструкцию дома. Мастера проявили творчество и вырезали голову коня. Охлупень состоит из трех толстых длинных бревен, для поднятия их наверх пришлось использовать кран. К сожалению, мы не нашли описания, как это делалось раньше. Изготовление причелины, полотенца, завершение охлупня головой коня относятся к дополнительным незапланированным работам.

В процессе реставрации выяснилось, что в первоначальном строительстве в основном использовалась сосна, которая имела хорошую сохранность.

Лиственница применялась в редких случаях, например при сооружении погреба-ледника.

Примечательным является возможность демонстрации в доме-связи двух временных срезов, наглядно показывающих различие в интерьере горницы и самой избы. Здесь можно увидеть постепенное проникновение новых тенденций в быт староверов, придерживавшихся традиционного уклада жизни. Так, соответствующей концу XIX в. осталась горница, стены, потолок и полы которой не крашены, в то время как внутренняя часть избы была окрашена масляной краской в 70-е гг. XX в., что стало чертой того времени.

Тем не менее, несмотря на общий положительный фон нашей работы, мы столкнулись с некоторыми трудностями. Так, не были запланированы покупки деревообрабатывающих станков. Приобретение данного оборудования за свой счет произошло в целях снижения стоимости древесины. Также незапланированной и невнесенной в смету расходов стала покупка бетономешалки, что было связано с необходимостью укрепления от проседания нижних венцов строительных конструкций. Трудности возникли и с приобретением оконных стекол дореволюционного производства, обладающих муаровым эффектом из-за технологического дефекта. Стекло нужного типа удалось найти у сельчан.

Серьезную проблему представляла реставрация западной части дома – горницы. Эта часть постройки дошла до нашего времени в неизменном состоянии, в соответствии с традициями XIX века. Помимо замены нижних венцов потребовалось укрепление матицы, на которой стоит глинобитная печь. Из-за физического износа матицы возникла угроза её обрушения. Глинобитная печь в этом случае могла быть утрачена. Поэтому реставрационные работы были начаты очень своевременно.

Определенные сложности наблюдались при монтаже видеофильмов. Поскольку реставрация производилась

<sup>1</sup> Архитектурная реставрация старообрядческой усадьбы XIX века: усадьба Петровых в селе Нижний Жирим Тарбагатайского района Республики Бурятия. Фильм 8. Ворота «под кабаном» [Электронный ресурс]. Улан-Удэ, 2021. URL: <https://yandex.ru/video/preview/8209880261753525720> [дата обращения: 04.03.2024].

на разных объектах одновременно, видеоматериал по каждому из них снимали в разные сезоны (лето-осень).

Проблемой стали и удорожание материала, отсутствие нераспиленных стволов (кругляка) и теса нужного диаметра и длины. В местных пилорамах не учитывались запросы старообрядческих бригад. Из-за условий транспортировки и настройки оборудования в продаже был пиломатериал длиной 170 см. Лес пришлось везти из отдаленных районов республики.

На этапе создания концепции определенные трудности вызвал карантин из-за пандемии SARS-CoV-2. В полной мере не удалось воспользоваться ресурсами районного архива в с. Тарбагатай, так как он не оцифрован. Государственный архив Республики Бурятия, в свою очередь, смог оперативно выполнить заявку на оцифровку документов. Трудоемкость работы заключалась в сборе разнородных архивных материалов (письменных источников, фотодокументов); в коммуникации с информантами; обработке и анализе полученных данных. Историческая справка, составленная командой проекта, была передана в сельскую библиотеку для свободного пользования.

Реставрационные работы нашли отражение в размещенных на сайте [starover.ru](http://starover.ru)<sup>1</sup> девяти видеороликах с мастер-классами по реставрации и консервации объектов деревянного зодчества, а также комментариями, в которых показана специфика каждого объекта, его конструктивные особенности, раскрыт алгоритм действий реставраторов.

Информация о проекте и значимости сохранения историко-культурного наследия семейских опубликована в ряде статей в СМИ и научных изданиях. За счет софинансирования состоялось выступление с докладом и презентацией на XIV Конгрессе-2021 антропологов и этнологов России в Томске 6–9 июня 2021 г. [10]. Кроме того, авторы

проекта выступили с докладом и презентацией о ходе реставрации усадьбы на Этнофоруме «Всестарообрядческий съезд» III Встречи старообрядцев мира «Путь Аввакума» (22–26 сентября 2021 г.) в Бурятии. 23 сентября 2021 года была проведена презентация отреставрированной старообрядческой усадьбы Петровых XIX в. в селе Нижний Жирим, в которой приняли участие около 200 человек.

Село Нижний Жирим представляет собой перспективный объект для туристического маршрута. Сохранилась визуальная целостность изначального облика населенного пункта. Имеется удобный подъезд для автобусов. Усадьба стала вызывать интерес еще до завершения реставрационных работ – поступил запрос от Министерства туризма Бурятии о включении усадьбы в туристическую карту республики.

Реализация проекта «Архитектурная реставрация старообрядческой усадьбы XIX века» является первым опытом сохранения объекта архаичной архитектуры в сельской местности при финансовом участии Фонда президентских грантов. Команде проекта также помогли консультациями специалисты Центра охраны памятников и народные умельцы – носители традиций. Эта деятельность стала значимым событием как для района, так и для республики. Проект получил широкий отклик местных жителей разных возрастных групп.

Архитектурная реставрация старообрядческой усадьбы имеет фундаментальное значение для актуализации исторической памяти, формирования своеобразного центра для возрождения традиционной культуры. До начала реставрационных работ в селе Нижний Жирим история и повседневная жизнь семейских тесно переплетались, но практически не являлись объектами научного изучения и популяризации. Материалы, собранные краеведами, нуждались в систематизации и осмыслении, что и было сделано авторами настоящего исследования.

<sup>1</sup> Старообрядческая мысль: церковно-общественный сайт для думающих и мыслящих [Электронный ресурс]. URL: <https://starover.ru/> [дата обращения: 21.02.2024].

## Список литературы

1. Болонев Ф.Ф. Старообрядцы Забайкалья XVIII–XX вв. / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т археологии и этнографии, Рус. дом народ. традиций; отв. ред. П.М. Русакова. Новосибирск, 1994. 145, [5], [12] л. ил.
2. Майоров А.П. Забайкальские старообрядцы – они же поляки, они же семейщики, они же семейские // Старообрядчество: история и современность, местные традиции, русские и зарубежные связи: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., г. Улан-Удэ, 7-8 авг. 2015 г. / Правительство Респ. Бурятия, Бурят. гос. ун-т, Нац. б-ка Респ. Бурятия; отв. ред. С.В. Васильева. Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2015. С. 211-218.
3. Николаева Л.Ю., Петров С.П., Санникова М.И. Реализация проекта архитектурной реставрации старообрядческой усадьбы XIX в. села Нижний Жирим Тарбагатайского района Республики Бурятия // Байкальские встречи – XI: природа, человек и культура в XXI веке: вызовы и ответы: материалы междунар. науч.-практ. конф., г. Улан-Удэ, Респ. Бурятия, 10-11 дек. 2020 г. / М-во культуры РФ, Вост.-Сиб. гос. ин-т культуры; науч. ред.: И.С. Цыремпилова, Н.Б. Дашиева. Улан-Удэ: Изд.-полиграф. комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2020. С. 349-355.
4. Солодухина Т.К. Старообрядческая семья: психолого-экономический аспект // Семейские – староверы Забайкалья: история, культура и современность: материалы междунар. науч.-практ. конф. 17-18 июня 2011 г., г. Улан-Удэ – с. Тарбагатай / Администрация президента и Правительства Респ. Бурятия, Ком. по межнац. отношениям и развитию граждан. инициатив, Старообряд. епархия Иркут.-Амур. и всего Дальнего Востока; Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств; отв. ред. Р.И. Пшеничникова. Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2011. С. 101-111.
5. Аболина Л.А., Федоров Р.Ю. Дворовый комплекс семейских Забайкалья: строительная культура и терминологическая вариативность // Вестник Томского государственного университета. История. 2017. № 50. С. 123-130.
6. Свод объектов культурного наследия Республики Бурятия. Т. 1: Памятники архитектуры и истории / Респ. служба гос. охраны объектов культур. наследия. Улан-Удэ, 2010. 326 с.
7. Цыремпилова И.С., Нетребина Л.А. Архитектурное наследие семейских (старообрядцев) Забайкалья в исследованиях современных ученых: культурологический дискурс // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 41-2. С. 85-93.
8. Петров С.П. Нижний Жирим // Старообрядцы (семейские) Бурятии: энцикл. слов. / Регион. обществ. организация «Общество культуры семейских Республики Бурятия»; авт. проекта, ред. С.П. Петров. Иркутск, 2015. С. 130-131.
9. Кузнецова С.Г. Традиции в планировке поселений, усадьбы, архитектурных объектах, прикладном искусстве семейских Забайкальского края // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 6-1. С. 90-94.
10. Николаева Л.Ю., Санникова М.И. Проблемы сохранения аутентичной архитектурной среды семейских-старообрядцев Забайкалья // XIV Конгресс-2021 антропологов и этнологов России: сб. материалов, Томск 6-9 июля 2021 г. / отв. ред. И.В. Нам; Томск. гос. ун-т. Москва; Томск: Изд-во Томск. гос. ун-та, 2021. С. 733-734.

**Сведения об авторах:**

**Николаева Лариса Юрьевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музеологии и наследия Восточно-Сибирского государственного института культуры

ул. Терешковой, 5, Улан-Удэ, 670031  
artcritik@mail.ru

**Санникова Марина Иосифовна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии и наследия Восточно-Сибирского государственного института культуры

ул. Терешковой, 5, Улан-Удэ, 670031  
m.sannikova2002@yandex.ru

Дата поступления статьи: 22.01.2024

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

**Для цитирования:**

Николаева Л.Ю., Санникова М.И. Итоги реставрации старообрядческой усадьбы семьи Петровых в селе Нижний Жирим Тарбагатайского района Республики Бурятия // Сфера культуры. 2025. № 2 [20]. С. 113-123. DOI:10.48164/2713-301X\_2025\_20\_113

УДК 72.[025.4+035]

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_113

**L.U. Nikolaeva**

Ulan-Ude  
East Siberian State Institute of Culture  
artcritik@mail.ru

**M.I. Sannikova**

Ulan-Ude  
East Siberian State Institute of Culture  
m.sannikova2002@yandex.ru

## **THE RESULTS OF THE RESTORATION OF THE OLD BELIEVER ESTATE OF THE PETROVS FAMILY IN THE VILLAGE OF NIZHNY ZHIRIM, TARBAGATAI DISTRICT OF THE REPUBLIC OF BURYATIA<sup>1</sup>**

The study summarizes the results of the complex of architectural restoration work (2020-2021) at the the Petrovs' Old Believer estate of the XIXth century in the village of Nizhny Zhirim of the Tarbagatai district of the Republic of Buryatia. The project was implemented with the support of a grant for the development of civil society of the Presidential Grants Foundation. When choosing the estate as an object of restoration, its historical, cultural and scientific value was taken into

account. This architectural complex has been preserved thanks to the traditional way of life of several generations of Old Believers who lived in it. Due to the insufficient study of the material heritage of the Semeyskie, the Old Believer Petrovs' estate has a high cultural value.

**Keywords:** architectural restoration, an integrated approach, a village, an estate, traditional culture, Semeyskie, Old Believers, Transbaikalia.

<sup>1</sup> The study was funded by grant No. 20-2-001643 of the Presidential Grants Foundation.

## References

1. Bolonev, F.F. (1994) *Staroobryadcy Zabajkal'ya XVIII<sup>th</sup>–XX<sup>th</sup> vekov* [Old Believers of Transbaikalia in the XVIII<sup>th</sup> – XX<sup>th</sup> Centuries]. Execut. Ed. P.M. Rusakova. Novosibirsk, 145, [5], [12]. (In Russian).
2. Majorov, A.P. (2015) Zabajkal'skie staroobryadcy - oni zhe polyaki, oni zhe semejshhiki, oni zhe semejskie [Transbaikalia Old Believers, Aka Poles, Aka Semejshhiki, Aka Semejskie]. *Staroobryadchestvo; istoriya i sovremennost', mestny'e tradicii, russkie i zarubezhny'e svyazi: Materialy VI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, gorod Ulan-Ude, 7-8 avgusta 2015 goda* [Old Believers; History and Modernity, Local Traditions, Russian and Foreign Relations: Materials of the VI<sup>th</sup> International Scientific and Practical Conference, Ulan-Ude, August 7-8, 2015]. Ulan-Ude: the Buryat State University Publishing House, 211-218. (In Russian).
3. Nikolaeva, L.Yu., Petrov, S.P., Sannikova, M.I. (2020) Realizaciya proekta arhitekturnoj restavracii staroobryadcheskoj usad'by XIX veka sela Nizhnij Zhirim Tarbagatajskogo rajona Respubliki Buryatiya [Implementation of the Project of Architectural Restoration of the Old Believer Estate of the XIX<sup>th</sup> Century in the Village of Nizhny Zhirim of the Tarbagatay District of Republic of Buryatia]. *Bajkal'skie vstrechi – XI: priroda, chelovek i kul'tura v XXI veke: vy'zovy i otvety: materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, gorod Ulan-Ude, Respublika Buryatiya, 10-11 dekabrya 2020 goda* [The Baikal Meetings - XI: Nature, Man and Culture in the XXI<sup>st</sup> Century: Challenges and Responses: Materials of the International Scientific and Practical Conference, Ulan-Ude, the Republic of Buryatia, December 10-11, 2020]. Sci. Ed. I.S. Tsyrempilova, N.B. Dashieva. Ulan-Ude: the East-Siberian State Institute of Culture Printing Publishing Centre, 349-355. (In Russian).
4. Soloduxina, T.K. (2011) Staroobryadcheskaya sem'ya: psichologo-e'konomicheskij aspekt [An Old Believer Family: Psychological and Economic Aspect]. *Semejskie – starovery Zabajkal'ya: istoriya, kul'tura i sovremennost': materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii 17-18 iyunya 2011 goda, gorod Ulan-Ude – selo Tarbagatay* [The Semeisky as Old Believers of Transbaikalia: History, Culture and Modernity: Materials of the International Scientific and Practical Conference, June 17-18, 2011, Ulan-Ude, village Tarbagatay]. Execut. Ed. R.I. Pshenichnikova. Ulan-Ude: the East – Siberian State Academy of Culture and Arts, 101-111. (In Russian).
5. Abolina, L.A., Fedorov, R.Yu. (2017) Dvorovy'j kompleks semejskix Zabajkal'ya: stroitel'naya kul'tura i terminologicheskaya variativnost' [The Yard Complex of the Semeisky in Transbaikalia: Construction Culture and Terminological Variability]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya* [Bulletin of the Tomsk State University. History], No. 50, 123-130. (In Russian).
6. *Svod ob`ektov kul'turnogo naslediya Respubliki Buryatiya. Tom 1: Pamyatniki arhitektury i istorii* (2010) [Code of Cultural Heritage of Republic of Buryatia. Vol. 1: Monuments of Architecture and History]. Ulan-Ude. (In Russian).
7. Cyrempilova, I.S., Ntrebina, L.A. (2017) Arhitekturnoe nasledie semejskix (staroobryadcev) Zabajkal'ya v issledovaniyax sovremenny'x ucheny'x: kul'turologicheskij diskurs [The Architectural Heritage of the Semeisky (Old Believers) of Transbaikalia in the Studies of Modern Scientists: Cultural Discourse]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], No. 41-2, 85-93. (In Russian).
8. Petrov, S.P. (2015) Nizhnij Zhirim [Nizhny Zhirim]. *Staroobryadcy (semejskie) Buryatii: e'nciklopedicheskij slovar'* [Old Believers (the Semeisky) of Buryatia: an Encyclopedic Dictionary]. Author of the Project, Ed. S.P. Petrov. Irkutsk, 130-131. (In Russian).

9. Kuzneczova, S.G. [2017] Tradicii v planirovke poselenij, usad`by`, arxitekturny`x ob`ektax, prikladnom iskusstve semejskix Zabajkal`skogo kraja [Traditions in the Planning of Settlements, Estates, Architectural Objects, Applied Art of the Semeisky of the Transbaikalia Territory]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul`turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice], No. 6-1, 90-94. [In Russian].
10. Nikolaeva, L.Yu., Sannikova, M.I. [2021] Problemy` soxraneniya autentichnoj arxitekturnoj sredy` semejskix-starobryadcev Zabajkal`ya [Problems of Preserving the Authentic Architectural Environment of the Semeisky Old Believers of Transbaikalia]. *XIV Kongress 2021 antropologov i e`tnologov Rossii: sbornik materialov, Tomsk 6-9 iyulya 2021 goda* [The XIV<sup>th</sup> Congress of Anthropologists and Ethnologists of Russia, 2021: a Collection of Materials, Tomsk July 6-9, 2021]. Execut. Ed. I.V. Nam; the Tomsk State University. Moscow; Tomsk: the Tomsk State University, 733-734. [In Russian].

**About the authors:**

**Larisa N. Yurievna**, PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Museology and Heritage of the East Siberian State Institute of Culture

5 Tereshkova Str., Ulan-Ude, 670031  
artcritik@mail/ru

**Marina I. Sannikova**, PhD in Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Museology and Heritage of the East Siberian State Institute of Culture

5 Tereshkova Str., Ulan-Ude, 670031  
m.sannikova2002@yandex.ru

# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

CULTURE & EDUCATION



УДК 37.036:78:7

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_127

**Н.С. Миловидова**Самара  
Самарский государственный институт культуры  
milovidova@bk.ru**Л.А. Фролова**Самара  
Центр детского творчества «Успех» городского округа Самара  
royal11samara@mail.ru

## **ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ УЧАЩИХСЯ СРЕДСТВАМИ ИСКУССТВА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ КОНКУРСА ПО МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ)**

*Формирование художественно-творческого сознания личности неизменно остается одной из наиболее актуальных проблем в теории и практике педагогики искусства. В статье определяются пути его развития на занятиях музыкой с использованием потенциала смежных видов искусства. Оцениваются возможности синергетического соединения музыки и живописи. Авторами анализируется практический опыт по проведению конкурса в системе дополнительного образования, который нацелен на решение указанных задач. Рассматриваются основные этапы его организации и создание методического контента. Обобщаются полученные результаты и опыт работы по формированию «эмоционального интеллекта».*

**Ключевые слова:** художественно-творческое сознание, музыкальное образование, предмет музыкальная литература, смежные виды искусств, методика преподавания, творческий конкурс.

Формирование художественно-творческого сознания является одной из приоритетных задач в системе педагогики искусства. Оно понимается как особый тип сознания, который вбирает в себя и творчески перерабатывает полученную информацию. Его назначение многообразно. С одной стороны, это потенциал для успешной самореализации личности в различных сферах деятельности, и прежде всего в творческих профессиях (в том числе в актуальной ныне креативной индустрии). С другой стороны, это особая способность воспринимать искусство, генерировать новые смыслы, обогащающие духовную жизнь человека и расширяющие просторы его личности.

Деятельность в этом направлении неизменно актуальна, она остаётся в центре внимания педагогической общественности и осуществляется на различных ступенях образовательного процесса в многообразных формах работы. Однако на практике можно наблюдать и негативные тенденции. Они заключаются в фактическом редуцировании смысла и назначения музыкально-исторических дисциплин (музыкальная литература, история музыки и др.). Имеется в виду практика, при которой их изучение сводится к рассмотрению творческой деятельности, а также биографии композиторов, являющихся классиками в мировой музыке; даются знания о закономерностях музы-

кальной формы, о специфике музыкального языка и выразительных средств музыки, о роли жанров и музыкальных инструментов.

Все эти параметры музыкального искусства, безусловно, входят в преподавание дисциплин, но они не должны ограничиваться ими. В противном случае утрачивается специфика музыки как искусства, т. е. информации особого рода – художественной, а её понимание и восприятие формализуется, сводится к изучению теории, что не затрагивает личностного эмоционального восприятия учащихся.

Этими обстоятельствами вызвано обращение к теме статьи, в которой предлагается практический опыт использования потенциала искусства в процессе занятий по предмету *Музыкальная литература* для подготовки учащихся системы дополнительного образования (ДШИ, ДМШ) к творческому конкурсу. Форма конкурса избирается в силу того, что именно состязательный процесс способствует активизации деятельности.

Методологией исследования послужили основополагающие труды в области методики, музыкальной педагогики, искусствоведения и психологии искусства. Среди них: теория художественной одарённости и музыкального восприятия [1; 2]; интонационная теория Б. Асафьева [3]; семиотический подход в музыкальном искусстве [4; 5]; работы в области теории и практики музыкального образования [6; 7], а также актуальные исследования последних лет по данному направлению [8-11] и др.

Говоря о художественно-творческом сознании, мы трактуем его как многомерное понятие. Оно имеет различные определения, но его сущность заключается в особом отражении действительности в формах духовной деятельности человека. По своей структуре художественно-творческое сознание близко соприкасается с эстетическим сознанием. В современной науке его изучают исследователи во многих обла-

стях гуманитарного знания – психологии, педагогики, культурологии и т. д. Теория вопроса раскрывается в трудах Б.М. Теплова [1], Е.В. Назайкинского [2], М.Г. Арановского [12] и других выдающихся учёных. В частности, Л.И. Стрелец отмечает такие категории художественного восприятия, как «оригинальность, осознание условности мира, субъективная организация текста» [13].

Огромную роль в формировании художественно-творческого сознания играет искусство. Научить понимать произведение искусства, его смысл и язык на чувственном уровне с позиции образного содержания – одна из основных задач художественного образования. Согласно современному определению: «Художественный образ – присущая искусству форма творческого воспроизведения, истолкования и освоения жизни путём создания эстетически воздействующих объектов» [14]. Образ способен оказывать эмоциональное воздействие, которое передаётся системой индивидуальных художественных средств.

Предпосылкой художественного восприятия является способность к эмоциональной отзывчивости при общении с искусством. Эта мысль, высказанная в середине XX в. Б.М. Тепловым, получила широкое распространение в теории и практике художественного образования и признана сейчас как базовое понятие. Она берётся нами в качестве основы, на которой выстраивается методология практической работы. На современном этапе в науке перспективное развитие получила идея «эмоционального интеллекта» [15], разрабатываемая отечественными и зарубежными учёными. Она заключается в том, что чувства, мысли, взаимоотношения, проблемы человека – всё это эмоциональные проявления интеллекта. Развивая эту мысль, С.Л. Рубинштейн подчёркивал, что нужно говорить «о единстве эмоционального, или аффективного, и интеллектуального внутри самих эмоций, также как внутри самого интеллекта» [16, с. 153].

В дальнейшем американские учёные разработали методику для понимания эмоционального интеллекта и измерения способностей в этой сфере. Её суть заключается в том, что, индивидуум анализирует эмоции, интерпретирует их и использует полученные результаты для принятия каких-либо решений в практической деятельности [16].

Данная идея справедлива и по отношению к искусству. Так, в процессе обучения музыке идёт работа с особым типом восприятия – музыкальным. Будучи частью художественно-эстетического сознания, оно имеет свою специфику и заключается в способности воспринимать музыку через эмоции, а от эмоций идти к музыкальному содержанию произведения.

В свою очередь, музыка передаёт смысл посредством интонации как всеобщей категории этого вида искусства. Согласно фундаментальной теории музыковедов академика Б.В. Асафьева, «музыка – это искусство интонируемого смысла» [3, с. 356].

Содержание всякого произведения транслируется через систему художественных средств, характерных для каждого конкретного вида искусства. Музыкальное сочинение структурируется из лада, тональности, мелодии, гармонии, тембра, формы и других средств, создающих каждый раз неповторимую целостность произведения. Умение распознать через них эмоционально-образное содержание – это навык, приобретаемый в процессе обучения.

В качестве теоретической базы анализа музыкального произведения нами берётся метод семиотики, оперирующий категориями означающего и означаемого. Означающее – система музыкальных средств, означаемое – скрытое за ними музыкальное содержание, постигаемое через комплекс чувственного и логического восприятия, но прежде всего через «эмоциональный интеллект».

Художественный образ может приобретать большую ёмкость вследствие синтеза искусств, который представ-

ляет собой плодотворный путь активизации творческого мышления. Явление, давно известное в практике искусства, вызывает большой интерес и с точки зрения педагогики. Воздействие одного вида искусства на другой даёт сильный эффект. Возникает синергетическое единство. Смысл его заключается в том, что слияние нескольких видов искусства превышает их простое суммирование. Оно парадоксальным образом выражается в формуле  $1+1>2$ .

Формирование художественно-творческих способностей учащихся осуществляется на всех занятиях по музыке. *Музыкальная литература* предоставляет для этого большие возможности, так как имеет прямую связь не только с музыкальным искусством, но и с литературой, МХК, живописью, театром и т. д. Обучение и воспитание искусством происходит в широком контексте художественного творчества и на базе лучших образцов мировой культуры. Развитие творческих способностей, эмоционального интеллекта, образного и ассоциативного мышления осуществляется посредством расширения эрудиции в сфере искусства и литературы. Практическая реализация протекает и в учебном процессе, и в других формах деятельности – внеурочной, воспитательной и др.

Так, в МБУ ДО ДШИ № 11 г.о. Самара (ныне МБУ ДО ЦДТ «Успех» г. о. Самара) данное направление работы осуществляется в соответствии с Программой развития «Одарённый ребёнок», принятой в школе в 2018 году. В программе разработан комплексный подход по выявлению и сопровождению детей, имеющих художественную одарённость. Он включает все звенья образовательного и воспитательного процессов: ученики, педагоги, родители, административные структуры и реализует следующие практики:

1. Создание системы выявления и отслеживания развития одарённых детей, включающей:

- организацию диагностики одарённости детей, её реализацию

в практике дополнительного образования, проведение консультаций для детей и родителей;

- формирование условий для выявления одарённых детей, стимуляцию их обучения через систему конкурсов, концертов;

- разработку программы адресного мониторинга достижений детей – победителей конкурсов по различным направлениям обучения (внедрение «Дневника наблюдений», отражающего динамику всестороннего развития учащегося, его достижений и перспектив).

2. Интеграция различных субъектов образовательной деятельности, которая осуществляется посредством:

- организации взаимодействия партнерства по выявлению одарённых детей и работе с ними;

- привлечения профильных вузов и ссузов г.о. Самара для проведения конкурсов учащихся, организацию методической и консультативной работы;

- участия в конференциях по проблемам работы с одарёнными детьми с привлечением образовательных организаций различных типов;

- обобщения накопленного опыта работы в публикациях различного уровня: научно-практических, методических и тематических сборниках статей и т. д.

3. Непрерывное социально-педагогическое сопровождение развития одарённых детей в рамках дополнительного образования, в том числе:

- обобщение существующего опыта и разработка новых педагогических технологий сопровождения одарённых детей;

- разработка и апробация новой позиции педагога в работе с одарёнными детьми – позиции наставника, модератора и др.;

- создание условий для участия в конкурсах детей разного возраста, профессионализация с целью поступления в вузы и ссузы профильной направленности.

4. Организация подготовки педагогических кадров к работе с одарёнными детьми, которая включает:

- повышение квалификации педагогических кадров в вопросах сопровождения одарённого ребёнка, ежегодное проведение Творческих мастерских для преподавателей дополнительного образования города по отдельным направлениям обучения;

- обучение педагогических кадров организации сопровождения развития одарённых детей на уровне методической работы в дополнительном образовании; разработка системы наставничества.

В рамках этой деятельности при поддержке Администрации г.о. Самара на базе и по инициативе МБУ ДО ЦДТ «Успех» с 2010 г. ежегодно проводится Городской конкурс по музыкально-теоретическим дисциплинам «Мы любим музыку». Задачи конкурса многообразны, среди приоритетных отметим развитие творческих способностей, музыкально-эстетических потребностей, умение понимать произведения высокого искусства.

Для проведения конкурса осуществляется организационная и методическая работа. На первом этапе определяются условия и задания. По замыслу организаторов конкурса, они не должны носить строго академический характер, демонстрирующий лишь знание учебного материала (ответы на вопросы по изученным темам, проведение викторин и т. д.). Так, в номинации «Музыкальная открытка» предлагается задание, заключающееся в написании эссе. Участники получают картину, к которой следует подобрать музыкальное произведение наиболее точно, по мнению автора эссе, соответствующее образу картины. Далее требуется словесно охарактеризовать избранное сочинение и его средства выразительности, кратко изложить свои наблюдения в виде литературного текста в жанре эссе, предполагающем изложение собственного взгляда на описываемый предмет или событие.

Так создается проблемная ситуация, в которой художественное содержание постигается в аспекте синтеза искусств, осуществляется синестетический перевод зрительного образа в слуховой. Перед конкурсантом ставится задача выявить соответствие в первую очередь в образном строе, а не только и не столько в тематике и сюжете, так как один и тот же сюжет может раскрыться совершенно по-разному.

Картины подбираются для трёх возрастных групп: младшей (7–9 лет), средней (10–12 лет) и старшей (13–16 лет). Художественные работы отбираются с позиций яркости содержания, а также с учётом особенностей восприятия каждого возраста, степени подготовленности и интересов конкурсантов.

Это могут быть и хорошо известные полотна выдающихся мастеров, и работы современных авторов, не столь знакомые широкой аудитории, и даже картины профессионального художника – преподавателя учебного заведения. Например (в разные годы) младшая группа получала картины «Ангел» В. Низовцева, иллюстрации И. Билибина к сказкам А. Пушкина; средняя – «Наблюдающее око» Е. Меньшиковой, «Весна» К. Сомова; старшая – «Победа» П. Скорубского, «Зловещие» В. Пурыгина, «Всадники» Л. Афремова и т. д.

На втором этапе происходит работа педагогов с учащимися. Методика выполнения заданий такого рода не имеет широкого распространения, является оригинальной и вырабатывается в процессе подготовки к конкурсу. Однако базовые знания, умения и навыки постоянно закладываются на различных занятиях, и прежде всего уроках музлитературы. Преподаватели опираются на такие известные приёмы работы, как погружение в образы картины, подбор и прослушивание музыкального произведения, анализ его содержания и выразительных средств, обсуждение впечатлений ученика, работа над литературным текстом и др. Они достаточно

давно закрепились в «классической» методике преподавания музыки и имеют широкое распространение.

Так, сначала преподаватель и ученик знакомятся с картиной, выявляя её содержание, образы, средства выразительности. Уже здесь важно стимулировать собственные впечатления и отношение ученика к произведению художника. Следующий шаг – переход к музыкальному материалу, выбор образного аналога картины. Необходимо максимально задействовать музыкальный «багаж» памяти учащегося. Привлекаются произведения, изученные на *музыкальной литературе*, специальности, а также внеурочные впечатления от прослушивания музыки дома, посещения концертов и т. д. Возникшую гипотезу выбора необходимо подкрепить аргументами из анализа музыкального произведения – его образа и выразительных средств. После совместного обсуждения этого вопроса преподавателем и учеником можно переходить к написанию эссе. Его небольшой объём (1–2 страницы) требует от автора умения кратко, концентрированно и литературно грамотно изложить полученные результаты.

В таком процессе используются и частные методики. Среди них: метод размышления о музыке, который основан Д.Б. Кабалевским (ученик рассуждает и делает выводы совместно с педагогом); метод создания художественного контекста, принадлежащий Л.В. Горюновой (в этом случае происходит обращение к смежным видам искусства и эстетическим явлениям реальной жизни); метод установления художественного и технического взаимодействия на интонационной основе, разработанный Е.В. Николаевой [6, с. 127] и др.

Конкретные формы и методы работы выбирает каждый преподаватель, так как это творческий процесс для педагога. Консультируя ученика, он выступает в роли наставника, «режиссёра», создающего условия для успешной

реализации потенциала своего подопечного. В ходе этой работы реализуется разработанная учёными «модель способностей» [17]. Согласно ей, восприятие «эмоционального интеллекта» проходит несколько стадий. Первая заключается в распознании эмоций (в ситуации данного конкурса – это знакомство с произведением искусства). Затем – преобразование эмоций с учётом собственного восприятия (перевод полученных впечатлений в анализ образа и выразительных средств картины и музыкального произведения). Далее происходит интерпретация данной информации и построение своей деятельности (выражение собственного замысла в виде литературного эссе).

Подготовка к конкурсу потребовала и от участников, и от их педагогов проявить творческие возможности, фантазию, способность к пониманию искусства. Задание практически исключает прямые заимствования из Интернета, так как не имеет готовых решений.

На третьем этапе конкурса жюри оценивает эссе и анализирует полученный контент. Безусловно, уровень работ бывает разнородный, но в основном, за небольшим исключением, все справились с поставленной задачей. Причём в отдельных текстах можно отметить тонкие суждения, интересные мысли о содержании, глубокое проникновение в образ, выражение собственного отношения к материалу, как это и предполагается в эссе.

Например, картину из серии «Бабочки» Д. Кустановича<sup>1</sup> автор эссе (младшая группа) сопоставляет со II частью Концерта для арфы с оркестром Г. Генделя<sup>2</sup>. Фантазия участницы конкурса позволила не только дать удачное название – «Бал бабочек»,

но и театрализовать образы, выразить их как картину придворного церемониала. В описании ученицы нашли отражение музыкальные контрасты материала: сопоставление «короля» и «придворных» (*tutti-solo* в оркестре), выстроившихся вокруг него; изысканность и изящество музыки «галантного» XVIII века; тембральная красочность инструментов.

Другой пример – картина Е. Меньшиковой «Наблюдающее око»<sup>3</sup>, имеющая философско-мистическое содержание и выполненная в авангардной стилистике. Она побудила участницу конкурса (средняя группа) сравнить её со знаменитым Рондо из Концерт-гроссо № 1 А. Шнитке<sup>4</sup> и дать название «Ожидание неизбежного».

На картине П. Скорубского «Победа»<sup>5</sup> показан полустанок, на котором люди встречают возвращающихся солдат с фронта. Солнечный свет весны, упоение жизнью сочетаются с пронзительным чувством «радости со слезами на глазах». Ведь победа далась дорогой ценой: кто-то получил тяжёлое ранение, а кто-то из встречающих не дождётся близкого человека. Амбивалентность образа картины удачно отражена в ряде работ (старшая группа), в которых в качестве музыкального аналога предлагаются не парадные марши, а лирические песни военных лет, например «День Победы» Д. Тухманова<sup>6</sup>.

Оценка конкурсных работ осуществлялась по таким критериям, как:

– логичность, музыкальная и литературная грамотность;

<sup>1</sup> Д. Кустанович. Из серии «Бабочки». Холст, масло [Электронный ресурс]. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/101411-volshebnye-babochki-dmitriy-kustanovicha> [дата обращения: 22.02.2025].

<sup>2</sup> Г. Гендель. Концерт для арфы с оркестром. II часть [Электронный ресурс] / исполн. Ольга Белькова. URL: <https://rutube.ru/video/09b19530b62f05657e2b3b6021fa8d40/?ysclid=mt7lx8810jv589329509> [дата обращения: 22.02.2025].

<sup>3</sup> Е. Меньшикова. «Наблюдающее Око». Холст, масло [Электронный ресурс]. URL: <https://in.gallerix.ru/artcado/vpic/nablyudayushee-oko> [дата обращения: 22.02.2025].

<sup>4</sup> А. Шнитке. Концерт-гроссо № 1. Рондо. Аудиозапись [Электронный ресурс]. URL: <https://rutube.ru/video/0a3ac0de77bce1abec968776a988b034/> [дата обращения: 22.02.2025].

<sup>5</sup> П. Скорубский. «Победа». 1970-е. Масло [Электронный ресурс]. URL: <https://umcistra.ru/fotokollektsiya/kartina-pobeda.php> [дата обращения: 28.02.2025].

<sup>6</sup> Д. Тухманов, сл. В. Харитонова «День Победы» [Электронный ресурс] / исполн. Лев Лещенко. URL: <https://rutube.ru/video/3ba8c7e2b1b0f2750e8c916c69311ec8/> [дата обращения: 28.02.2025].

- креативность;
- самостоятельность мышления.

Критерий логичности и грамотности подразумевает понимание смыслов рассматриваемых произведений искусства, верную методику анализа художественного материала, а также литературную грамотность при написании эссе.

Критерий креативности оценивает творческие проявления учащегося, яркость его фантазии, глубину художественного мышления, способность к синестезии и т. д.

Критерий самостоятельности учитывает собственный вклад ученика в работу, проявление его личностных возможностей, достаточно высокую степень оригинальности текста.

На заключительном этапе конкурса после оценивания работ и выявления недостатков вырабатываются пути их устранения. Обсуждение итогов и коррективы в планах дальнейшей деятельности происходят в рамках Творческих мастерских, которые ЦДТ «Успех» регулярно проводит для преподавателей системы дополнительного образования города.

Таким образом, многолетний опыт проведения конкурса свидетельствует об устойчивом интересе к нему участников (за 14 лет существования это – более 600 конкурсантов, некоторые из них участвовали по 2–3 раза). Уровень работ в целом подтверждает достижение поставленных целей по формированию художественно-творческого развития учащихся в условиях занятий музыкой с привлечением смежных видов искусства. Предложенный методический контент позволяет учащимся раскрыть творческие возможности и обогатить свои личностные качества. Данные методы возникли на основе актуальных научных теорий и обобщения современного практического опыта преподавателей музыкальных дисциплин. Используемая методология опирается на объективные закономерности восприятия и может широко применяться в художественном образовании на всех его ступенях – от начального до высшего, при обучении специалистов различных направлений.

### Список литературы

1. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022. 488 с.
2. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 383 с.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
4. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студ. вузов искусств и культуры / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. 4-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2014. 319 с.
5. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. Москва: Музыка, 2015. 254 с.
6. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. Москва: Издат. центр «Академия», 2004. 336 с.
7. Теория и методика музыкального образования детей: науч.-метод. пособие для учителя музыки и студ. сред. и высш. учеб. заведений / Л.В. Школяр, М.С. Красильникова, Е.Д. Критская и др.; Рос. акад. образования, Ин-т худож. образования. Лаб. муз. искусства. Москва: Флинта; Наука, 1998. 329 с.: нот.
8. Козинская О.Ю. Развитие творческих способностей школьников на уроках музыки: учеб. пособие. Саратов: СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 2018. 55 с.

9. Гольдман И.Л. Восприятие и интерпретация медиатекста как носителя художественной информации в медиаобразовательной деятельности // Экономика и современный менеджмент: теория и практика. 2015. № 12 (54). С. 8–17.
10. Кирнарская Д.К. Исследование интонационного слуха в структуре музыкальной одарённости // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 50. С. 106–111.
11. Кирнарская Д.К. Homo Musicus. О способностях, одарённости и таланте. Москва: Слово, 2021. 464 с.
12. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
13. Стрелец Л.И. Специфика художественной информации и проблема неадекватности ее восприятия читателями-школьниками // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 37. С. 163–165.
14. Роднянская И.Б. Художественный образ [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/c/khudozhestvennyi-obraz-79d7d7> (дата обращения: 03.02.2025).
15. Андреева И.Н. О становлении понятия «эмоциональный интеллект» / И.Н. Андреева // Вопросы психологии. 2008. № 5. С. 83–95.
16. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 720 с.
17. Сергиенко Е.А., Ветрова И.И. Тест Дж. Мэйера, П. Сэловея и Д. Карузо «Эмоциональный Интеллект» (MSCEIT v. 2.0): руководство. Москва: Ин-т психологии РАН, 2010. 176 с.

#### **Сведения об авторах:**

**Миловидова Нина Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры фортепиано и музыковедения Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010

**Фролова Лариса Аркадьевна**, заместитель директора муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Центр детского творчества “Успех”» городского округа Самара

ул. Силина, 10, Самара, 443115

Дата поступления статьи: 26.02.2025

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

#### **Для цитирования:**

Миловидова Н.С., Фролова Л.А. Формирование художественно-творческого сознания учащихся средствами искусства в процессе обучения музыке (на примере конкурса по музыкальной литературе) // Сфера культуры. 2025. № 2 (20). С. 127–136. DOI:10.48164/2713-301X\_2025\_20\_127

УДК 37.036:78:7

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_127

**N.S. Milovidova**Samara  
Samara State Institute of Culture  
milovidova@bk.ru**L.A. Frolova**Samara  
Center for Children's Creativity "Success" of the Samara City District  
royal11samara@mail.ru**FORMATION OF ARTISTIC AND CREATIVE CONSCIOUSNESS OF STUDENTS BY MEANS OF ART IN THE PROCESS OF TEACHING MUSIC (EXEMPLIFIED BY A MUSICAL LITERATURE CONTEST)**

The formation of the artistic and creative consciousness of an individual is invariably one of the most important issues in the theory and practice of art pedagogy. The article defines the ways of its development in music classes using the potential of related arts. The possibilities of synergistic combination of music and painting are evaluated. The authors of the article analyze practical experience of a city contest in the system of additional

education, which is aimed at solving these problems. The main stages of the contest and the creation of methodological content are considered. The obtained results and experience in the formation of "emotional intelligence" are summarized.

**Keywords:** artistic and creative consciousness, musical education, "Musical literature" subject, related arts, teaching methods, creative contest.

**References**

1. Teplov, B.M. (2022) *Psixologiya muzy`kal`ny`x sposobnostej: uchebnoe posobie* [The Psychology of Musical Abilities: A Manual]. Saint Petersburg: Planeta muzy`ki. (In Russian).
2. Nazajkinskij, E.V. (1972) *O psixologii muzy`kal`nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzy`ka. (In Russian).
3. Asaf`ev B.V. (1971) *Muzy`kal`naya forma kak process* [Musical Form as a Process]. The 2<sup>nd</sup> Edition. Leningrad: Muzy`ka. (In Russian).
4. Xolopova, V.N. (2014) *Muzy`ka kak vid iskusstva. Uchebnoe posobie dlya studentov vuzov iskusstv i kul`tury`* [Music as a Form of Art. A Manual for Students of Universities of Arts and Culture]. Saint Petersburg: Lan`; Planeta muzy`ki. (In Russian).
5. Gulyaniczkaya, N.S. (2015) *Metody` nauki o muzy`ke* [Methods of Music Science]. Moscow: Muzy`ka. (In Russian).
6. Abdullin, E`.B., Nikolaeva, E.V. (2004) *Teoriya muzy`kal`nogo obrazovaniya: uchebnik dlya studentov vy`sshix pedagogicheskix uchebny`x zavedenij* [Theory of Music Education: a Textbook for Students of Higher Pedagogical Educational Institutions]. Moscow: "Akademiya" Publishing Centre. (In Russian).

7. *Teoriya i metodika muzy`kal`nogo obrazovaniya detej: nauchno-metodicheskoe posobie dlya uchitelya muzy`ki i studentov srednix i vy`sshix uchebny`x zavedenij* (1998) [Theory and Methodology of Musical Education of Children: a Scientific-Methodological Manual for Music Teachers and Students of the Secondary and Higher Educational Institutions]. L.V. Shkol'yar, M.S. Krasilnikova, E.D. Kritskaya et al. Moscow: Flinta; Nauka. (In Russian).
8. Kozinskaya, O.Yu. (2018) *Razvitiye tvorcheskix sposobnostej shkol`nikov na urokax muzy`ki: uchebnoe posobie* [Development of Creative Abilities of Schoolchildren in Music Lessons: a Manual]. Saratov: Saratov State University named after N.G. Cherny`shevsky. (In Russian).
9. Gol`dman, I.L. (2015) *Vospriyatie i interpretaciya mediateksta kak nositelya xudozhestvennoj informacii v mediaobrazovatel`noj deyatel`nosti* [Perception and Interpretation of Media Text as a Carrier of Artistic Information in Media Educational Activities]. *E`konomika i sovremenny`j menedzhment: teoriya i praktika* [Economics and Modern Management: Theory and Practice]. No. 12 (54), 8-17. (In Russian).
10. Kirnarskaya, D.K. (2020) *Issledovanie intonacionnogo sluxa v strukture muzy`kal`noj odaryonnosti* [Study of Intonational Hearing in the Structure of Musical Giftedness]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul`tury` i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. No. 50, 106-111. (In Russian).
11. Kirnarskaya, D.K. (2021) *Nomo Musicus. O sposobnostyax, odaryonnosti i talante* [Homo Musicus. About Abilities, Giftedness and Talent]. Moscow: Slovo. (In Russian).
12. Aranovskij, M.G. (1998) *Muzy`kal`ny`j tekst. Struktura i svoystva* [Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
13. Strelec, L.I. (2013) *Specifika xudozhestvennoj informacii i problema neadekvatnosti ee vospriyatiya chitatel'nyimi-shkol`nikami* [Specificity of Art Information and the Problem of Inadequacy of its Perception by Schoolchildren Readers]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University]. No. 37, 163-165. (In Russian).
14. Rodnyanskaya, I.B. *Xudozhestvenny`j obraz* [Artistic Image]. URL: <https://bigenc.ru/c/khudozhestvennyi-obraz-79d7d7> [Accessed 03.02.2025]. (In Russian).
15. Andreeva, I.N. (2008) *O stanovlenii ponyatiya «e`mocional`ny`j intellekt»* [On the Formation of the "Emotional Intelligence" Concept]. *Voprosy` psixologii* [Issues of Psychology]. No. 5, 83-95. (In Russian).
16. Rubinshtejn, S.L. (2002) *Osnovy` obshhej psixologii* [Fundamentals of General Psychology]. Saint Petersburg: Piter. (In Russian).
17. Sergienko, E.A., Vetrova, I.I. (2010) *Test Dzh. Me`jera, P. Se`loveya i D. Karuzo «E`mocional`ny`j Intellekt» (MSCEIT v. 2.0): rukovodstvo* [J. Meyer, P. Salovey and D. Caruso's "Emotional Intelligence" Test (MSCEIT v. 2.0): a Manual]. Moscow: Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences. (In Russian).

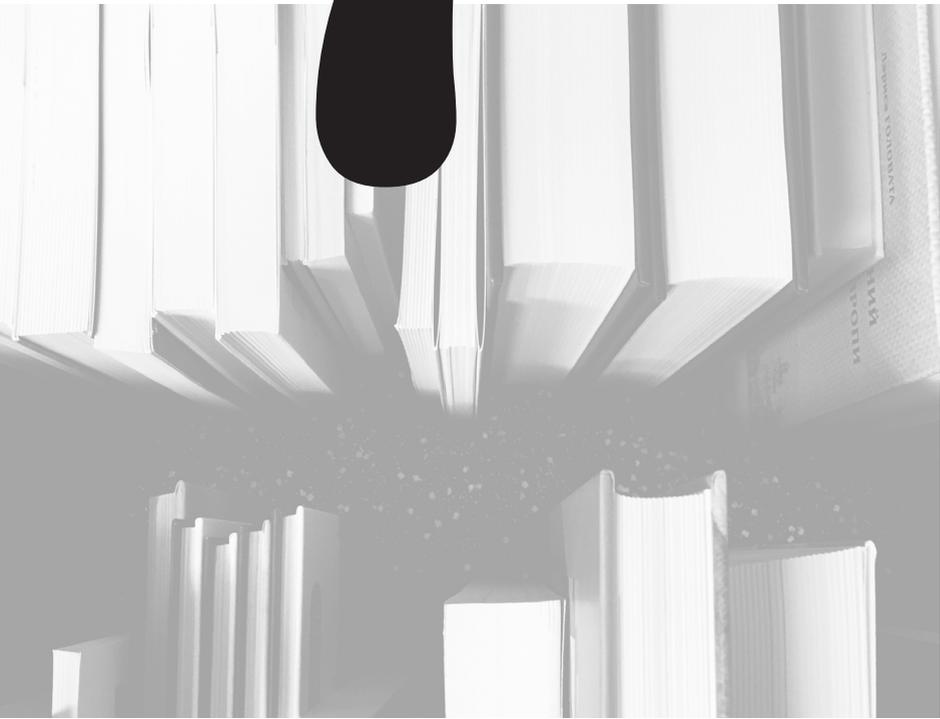
### About the authors:

**Nina S. Milovidova**, PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Piano and Musicology of the Samara State Institute of Culture, Associate Professor

167 Frunze Str., Samara, 443010

**Larisa A. Frolova**, deputy director of the Municipal Budgetary Institution of Additional Education "Center for Children's Creativity "Success" of the Samara City District

10 Silin Str., Samara, 443115



# 7

BOOK CULTURE

КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 027:338.2 (571.5)

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_139

**И.Г. Юдина**

Новосибирск  
Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского  
отделения Российской академии наук  
yudina@prometeus.nsc.ru

**Р.А. Оюн**

Кызыл  
Национальная библиотека им. А.С. Пушкина  
Республики Тыва  
radmila80@mail.ru

## ПРОГРАММНО-ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА: НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП

*В исследовании обобщена информация о программно-проектной деятельности национальных библиотек, работающих в пяти республиках Российской Федерации: Алтай, Тыва (Тува), Хакасия, Бурятия и Саха (Якутия). Рассматривается участие данных учреждений в создании, а также реализации проектов и программ различного уровня за период с 1990 по 2000 год. Сравнивая данные, почерпнутые из научных публикаций, годовых отчетов и материалов, размещенных на официальных сайтах, авторы приходят к выводу, что внедрение в деятельность республиканских библиотек методов проектной работы в большинстве случаев связано с изменением их статуса в 1990–1998 годах.*

**Ключевые слова:** Сибирь, Дальний Восток, республики РФ, национальные библиотеки, проект, программа.

В 1990–1991 гг. в истории отечественного библиотечного дела начался новый этап, который был связан с реформами, происходившими в политической, экономической и культурной жизни страны. Именно в этот период бывшие союзные республики СССР стали независимыми государствами, а автономные республики РСФСР были преобразованы в равноправные субъекты РФ – территориальные единицы верхнего уровня. В настоящее время в состав РФ входит восемьдесят девять регионов, в том числе двадцать четыре республики. В азиатской части России находятся пять республик: Алтай, Тыва (Тува) и Хакасия – в Сибири; Бурятия и Саха (Якутия) – на Дальнем Востоке. Хранителями «памяти наций» в республиках сибирского региона являются Национальная библиотека

Республики Алтай им. М.В. Чевалкова (НБ Республики Алтай)<sup>1</sup>, Национальная библиотека Республики Тыва им. А.С. Пушкина (НБ Республики Тыва)<sup>2</sup> и Национальная библиотека им. Н.Г. Доможакова – Центральная государственная универсальная библиотека Республики Хакасия (НБ Республики Хакасия)<sup>3</sup>. В республиках дальневосточного региона функционируют

<sup>1</sup> Национальная библиотека Республики Алтай им. М.В. Чевалкова [Электронный ресурс]: офиц. сайт. URL: <https://nbra.ru/> (дата обращения: 12.08.2024).

<sup>2</sup> Национальная библиотека Республики Тыва им. А.С. Пушкина [Электронный ресурс]: офиц. сайт. URL: <https://tuva-library.ru/> (дата обращения: 13.08.2024).

<sup>3</sup> Национальная библиотека им. Н.Г. Доможакова – Центральная государственная универсальная библиотека Республики Хакасия [Электронный ресурс]: офиц. сайт. URL: <https://nbdrg.ru/> (дата обращения: 14.08.2024).

Национальная библиотека Республики Бурятия (НБ Республики Бурятия)<sup>1</sup> и Национальная библиотека Республики Саха (Якутия) – НБ Республики Саха (Якутия)<sup>2</sup>. Основное назначение этого типа библиотек как «особо ценных объектов культурного наследия народов РФ»<sup>3</sup> заключается в изучении, сохранении и популяризации национального достояния (историко-культурного и научного).

Приобретение библиотеками статуса национальных потребовало от них поиска инновационных подходов в работе. Одним из нововведений стал программно-проектный метод, который во многом адаптировал деятельность библиотек к экономическим реформам, происходившим в стране. Проектная деятельность проникла в систему управления библиотечными учреждениями, начала применяться при формировании электронных ресурсов, внедрении новейших технологий, а также в процессе взаимодействия с общественностью для распространения научных знаний. В данной работе мы будем придерживаться наиболее универсальных дефиниций проекта как «комплекса взаимосвязанных мероприятий, направленных на создание уникального продукта или услуги в условиях временных или ресурсных ограничений»<sup>4</sup> и программы как «совокупности взаимосвязанных проектов... направленных на достижение общей цели и реализуемых в условиях общих ограничений»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Национальная библиотека Республики Бурятия [Электронный ресурс]: офиц. сайт. URL: <https://nrbf.ru/> (дата обращения: 15.08.2024).

<sup>2</sup> Национальная библиотека Республики Саха (Якутия) [Электронный ресурс]: офиц. сайт. URL: <https://new.nlrs.ru/> (дата обращения: 15.08.2024).

<sup>3</sup> О библиотечном деле: федер. закон от 29 дек. 1994 г. № 78-ФЗ (с изм. и доп.) [Электронный ресурс]. URL: <https://base.garant.ru/103585/a573badcfa856325a7f6c5597efaaedf/> (дата обращения: 15.08.2024).

<sup>4</sup> ГОСТ 54869-2011. Проектный менеджмент. Требования к управлению проектом [Электронный ресурс]. URL: <https://www.isopm.ru/download/gost-54869.pdf> (дата обращения: 19.08.2024).

<sup>5</sup> ГОСТ 54871-2011. Проектный менеджмент. Требования к управлению программой [Электронный ресурс]. URL: <https://www.isopm.ru/download/gost-54871.pdf> (дата обращения: 19.08.2024).

Известно, что в 1990-е гг. термин «проект» часто рассматривался в профессиональной библиотечной литературе как синоним «программы».

Установлено, что в СССР программно-целевой подход по отношению к библиотечной сфере был впервые использован в 1970-е гг. Государственной библиотекой СССР им. В.И. Ленина во время разработки долгосрочной программы развития отечественного библиотечного дела. С середины 1980-х гг. библиотечные целевые программы стали разрабатываться на разных уровнях: федеральном, региональном и муниципальном [1]. В настоящее время достаточно полно изучено социальное проектирование в общедоступных библиотеках страны [2-4]. Что касается характеристики исторического и современного практического опыта проектной деятельности главных библиотек республик Сибири и Дальнего Востока, то эта информация фрагментарно представлена в ряде публикаций специалистов НБ Республики Алтай [5], НБ Республики Бурятия [6-8], НБ Республики Тыва [9-12; 13, с. 13-17], НБ Республики Хакасия [14; 15], а также НБ Республики Саха (Якутия) [16]. Вместе с тем комплексного анализа истории появления и становления программно-проектной деятельности этих учреждений, по нашим данным, не проводилось.

Де-юре национальные библиотеки в республиках Алтай, Тыва (Тува), Хакасия, Бурятия и Саха (Якутия) появились в сложные для страны 1990-е годы. В этот же период они стали принимать участие в программах государственного, локального и международного уровней, а также разрабатывать и продвигать собственные проекты. Каждое учреждение приобретало уникальный опыт внедрения проектного метода в организацию своей деятельности. На основе анализа комплекса документов, имеющих в распоряжении авторов, можно реконструировать историю появления

первых проектов в каждой из национальных библиотек, рассматриваемых в настоящем исследовании.

Официальной датой основания *Национальной библиотеки Республики Алтай им. М.В. Чевалкова* принято считать 9 февраля 1920 г., когда Улалинский ревком принял решение об открытии библиотеки-читальни в селе Улале. В 1998 г., когда был провозглашен суверенитет Республики Алтай, республиканской библиотеке присвоили статус национальной, что свидетельствовало о признании ее заслуг перед обществом<sup>1</sup>. В настоящее время НБ является инициатором и ответственным исполнителем практически всех крупных библиотечных проектов в Республике Алтай. Программно-проектная деятельность, как правило, осуществляется совместно с некоммерческой организацией «Библиотечное сообщество Республики Алтай», созданной в 2001 г.<sup>2</sup>. Однако анализ современных научных публикаций и ресурсов открытого доступа позволяет утверждать, что в период с 1998 по 2000 г. проектный метод в деятельности библиотеки не использовался.

В 1991 г. в результате переименования республиканской библиотеки появилась *Национальная библиотека Республики Бурятия*<sup>3</sup>. В 1995 г. она была включена в Государственный свод особо ценных республиканских объектов. Приобретение библиотекой нового статуса направило фокус ее деятельности на сбор и хранение полного репертуара краеведческих материалов, а также документов на бурятском языке [17, с. 7].

В начале 1990-х гг. развитию регионального библиотечного дела в нашей стране стали уделять особое внимание,

причем оно признавалось важным элементом национальной культуры и межнационального общения. В связи с этим в 1991 г. сотрудники НБ Республики Бурятия совместно со специалистами кафедры библиотековедения Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств разработали целевую программу «Национальные и краеведческие фонды библиотек республики»<sup>4</sup>, одной из основных задач которой провозгласили создание фонда краеведческой и национальной литературы, литературного фонда на языках народов, населяющих Бурятию. В число исполнителей программы вошли такие организации, как Республиканская детская библиотека им. Б. Абидуева, Республиканская юношеская библиотека им. Д. Батожабая, национальные библиотеки автономных округов, а также централизованная библиотечная система (ЦБС) республики и др. [18]. Тогда же, в 1991 г., НБ начала принимать участие в реализации федеральных и республиканских комплексных программ («Книга и читатель», «Сельская библиотека», «Создание центра реставрации и консервации книжных фондов библиотек и музеев Республики Бурятия»), что во многом способствовало появлению дополнительных библиотечных сервисов для читателей.

К внедрению новых информационных технологий НБ приступила в 1992 г. в связи с участием в программе «Автоматизированная система областной библиотеки». В 2000 г. это направление получило дальнейшее развитие благодаря Правительству Республики Бурятия, оказавшему поддержку республиканской комплексной программе «Создание региональной библиотечной компьютерной сети Республики Бурятия» [17, с. 8].

Использование программно-целевых методик считалось перспективным направлением повышения качества методической работы национальной

<sup>1</sup> Историческая справка. Национальная библиотека Республики Алтай им. М.В. Чевалкова [Электронный ресурс]: офиц. сайт. URL: <https://nbra.ru/o-biblioteke/istoricheskaya-spravka> (дата обращения: 19.08.2024).

<sup>2</sup> РОО «Библиотечное сообщество Республики Алтай» [Электронный ресурс]: офиц. сайт. URL: <https://nbra.ru/bora/> (дата обращения: 19.08.2024).

<sup>3</sup> Основана 1 ноября 1881 г. в Верхнеудинске (Улан-Удэ) как общественная библиотека.

<sup>4</sup> В статье названия программ и проектов приводятся так, как в первоисточниках.

библиотеки. Так, в 1993 г. ее сотрудники разработали специальную республиканскую программу улучшения библиотечного обслуживания населения «Книга», которая была утверждена Министерством культуры Республики Бурятия. Совершенствование деятельности ЦБС осуществлялось на основе программ «Наследие», «Национальное возрождение», «Север», «Библиотечные кадры» [19].

Большое значение для последующего проектного развития российских библиотек исследуемого периода имело их взаимодействие с Фондом Джорджа Сороса [Институт «Открытое общество» – ИОО]<sup>1</sup>. В 1998 г. НБ Республики Бурятия получила статус Регионального библиотечного центра для участников мегапроекта «Пушкинская библиотека» ИОО Фонда Сороса. Мегапроект состоял из комплекса подпроектов, нацеленных в первую очередь на развитие библиотечного и издательского дела в стране. Проект под названием «Книги для российских библиотек» стал одной из составляющих мегапроекта, по которому происходило комплектование фонда НБ, а в 1999 г. учреждение получило финансирование и на обновление компьютерного оборудования [17, с. 9]. Кроме этого, в 2000 г. библиотекой были получены гранты от Японского благотворительного общества и от Фонда Сороса на создание CD-ROM «Бурятская культура».

*Республиканской библиотеке им. А.С. Пушкина (Тыва)* статус национальной был присвоен в 1993 г. (Приказ Министерства культуры Республики

Тыва № 171)<sup>2</sup>. В том же году, благодаря участию НБ в федеральной целевой программе (ФЦП)<sup>3</sup>, было приобретено компьютерное оборудование и программное обеспечение АБИС «МАРК 3.0», послужившее основой для начала работы по формированию электронного каталога библиотеки и базы данных (БД) «Летопись печати Республики Тыва». В 1995 г. на средства, выделенные в рамках ФЦП Правительства Республики Тыва (Тыва), был закуплен комплект печатного оборудования, что позволило интенсифицировать издательскую деятельность библиотеки [13].

В 1996 г. за счет участия в одной из ФЦП библиотека покрыла расходы на создание сектора деловой информации в структуре информационно-библиографического отдела. В том же году учреждение было задействовано в качестве исполнителя Федеральной программы Министерства культуры РФ «Сохранение и использование памятников истории и культуры, уникальных историко-культурных и природных территорий, музейных и библиотечных фондов». В рамках программы велась подготовка руководителя «Библиотеки России», для которого НБ актуализировала перечень и составила информационные карты (паспорта) библиотек Республики Тыва (Тыва)<sup>4</sup>.

На основе анализа годовых отчетов о деятельности НБ Республики Тыва установлено, что только в 1996 г. ею были разработаны и отправлены в Министерство культуры РФ заявки на участие в таких федеральных программах, как: «Развитие библиотечного дела Республики Тыва», «Создание культурных центров малочисленных народов России, проживающих на территории

<sup>1</sup> В 2015 г. Институт «Открытое общество» и Фонд содействия деятельности Института «Открытое общество», учрежденные Дж. Соросом, были включены Генеральной прокуратурой РФ в список иностранных неправительственных организаций, деятельность которых признана нежелательной в стране как представляющая угрозу основам конституционного строя [См.: Перечень иностранных и международных организаций, деятельность которых признана нежелательной на территории Российской Федерации [Электронный ресурс] / М-во юстиции РФ. URL: <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7756/> (дата обращения: 28.05.2024)].

<sup>2</sup> Была открыта по решению Президиума Малого Хурала Тувинской народной республики (ТНР) как городская библиотека в сентябре 1931 г. в Кызыле.

<sup>3</sup> Возможно, речь идет о Федеральной целевой программе «Культура России» [1993-1996].

<sup>4</sup> Отчет о работе библиотеки [Национальной библиотеки Республики Тыва им. А.С. Пушкина] за 1996 год. Кызыл, 1997. С. 54.

Республики Тыва», «Внедрение новой техники, технологии в сфере культуры. Внедрение программы INTERNET», «Формирование, сохранение и использование библиотечных фондов. Переиздание литературы, реставрация редких, ценных книг, создание фонотек», «Сохранение и развитие национальной культуры, межнациональное сотрудничество», «Сохранение и развитие культуры. Включение Национальной библиотеки им. А.С. Пушкина Республики Тыва в перечень особо ценных объектов культурного наследия Российской Федерации»<sup>1</sup>.

В 1998 г. Национальная библиотека Тывы была включена в мегапроект «Пушкинская библиотека» ИОО Фонда Сороса и получила комплекс изданий по философии, истории, языкознанию, литературоведению и т. д.<sup>2</sup> С 2000 г. она входила в новый проект ИОО Фонда Сороса «Видеотека в библиотеке», в соответствии с которым комплектовалась видеокассетами<sup>3</sup>. Кроме того, сеть библиотек Республики Тыва (Тува) преумножила свои книжные коллекции по программам «Русская классическая литература в 100 томах» и «Сельская библиотека». Участие в данных проектах повысило роль НБ в развитии библиотечной инфраструктуры Республики Тыва (Тува).

*Национальная библиотека Республики Саха (Якутия)* была основана 14 сентября 1925 г. согласно постановлению расширенного совещания при Совете народных комиссаров ЯАССР о создании Якутской государственной национальной библиотеки. 12 ноября 1990 г. Указом Президиума Верховного Совета Якутской АССР Якутской республиканской научной библиотеке им. А.С. Пушкина присвоили статус

национальной<sup>4</sup>. Одной из особенностей НБ является тот факт, что в ней, единственной на территории республики, с исчерпывающей полнотой собирается и хранится духовная культура этноса. Примечательно, что еще в 1973 г. по инициативе Якутской республиканской библиотеки им. А.С. Пушкина при поддержке Министерства культуры РСФСР началось создание проекта «Говорящая книга». Реализацией проекта занимался сектор литературы народностей Севера, сотрудники которого делали записи «на магнитофонные ленты лучших произведений художественной литературы, устного народного творчества на эвенском языке»<sup>5</sup>. В 2007 г. проект получил продолжение, но уже с применением новых технологий: «аудиокассеты были переведены в цифровой формат, выпущено четырнадцать мультимедийных дисков с живыми голосами фольклористов, ученых и других носителей литературного языка малочисленных народов Севера» [20].

Современный этап программно-проектной деятельности общедоступных библиотек Республики Саха (Якутия) начался в 1990-е годы. Нельзя обойти вниманием проект «Циркумпольная культура народов Арктики и Севера», основанный в 1994 году. Его координатором являлся Институт проблем малочисленных народов Севера СО АН СССР, а НБ принимала участие в реализации шестого блока проекта, связанного с его информационно-аналитическим обеспечением. Тем самым было положено начало формированию электронной библиотеки (ЭБ) «Документальная память народов Севера» на основе полнотекстовых БД «Долганика», «Чукотика», «Эвеника», «Эвенкиника», «Юкагирика». Проект был направлен

<sup>1</sup> Отчет о работе библиотеки [Национальной библиотеки Республики Тыва им. А.С. Пушкина] за 1996 год. Кызыл, 1997. С. 52.

<sup>2</sup> Отчет о работе библиотеки [Национальной библиотеки Республики Тыва им. А.С. Пушкина] за 1999 год. Кызыл, 2000. С. 34.

<sup>3</sup> Там же. С. 3.

<sup>4</sup> Национальная библиотека Республики Саха (Якутия) (1990-2000 гг.): отчет. Якутск: Нац. б-ка РС (Я), 2000. С. 3.

<sup>5</sup> «Говорящая книга»: из опыта работы Национальной библиотеки Республики Саха (Якутия), 1974–1982 / Нац. б-ка Респ. Саха (Якутия), сектор лит. народов Севера; [сост., авт. вступ. ст. Л.Н. Потапова]. Якутск: НБ РС(Я), 2007. 40 с.

на сохранение культурного наследия пяти коренных малочисленных народов Севера [21, с. 125]. Кроме этого, в начале 1990-х гг. НБ стала разработчиком и исполнителем программы «Национальные фонды» с целью создания мемориального фонда печатной памяти народов Якутии «Сандалы Бичик», который включает в себя «местные издания, а также литературу о Якутии и книги местных авторов вне зависимости от языка и места выпуска» [20]. Развитие и пополнение «Сандалы Бичик», основы которого были заложены в конце прошлого века, продолжается и по сей день.

В 1995 г. библиотеку включили в Программу информатизации республики Комитета по информатизации при Правительстве Республики Саха (Якутия). В рамках данного проекта (блок «Библиотека») было приобретено программное обеспечение и созданы условия для формирования собственных информационных ресурсов<sup>1</sup>.

В 1999 г. Правительство Республики Саха (Якутия) утвердило Республиканскую целевую программу на 2000–2004 гг. «Современные технологии хранения и обеспечение доступности информации в государственных библиотеках Республики Саха (Якутия)», состоявшую из двух подпрограмм [22]. Целью первой подпрограммы «Создание республиканской информационно-библиотечной компьютерной сети СахаЛИБНЕТ» стало формирование «единого информационно-библиотечного пространства Республики Саха (Якутия)»<sup>2</sup>. Реализация второй подпрограммы «Сохранение библиотечных фондов Республики Саха (Якутия)» позволила НБ начать планомерную

работу по обеспечению сохранности своих фондов и фондов других общедоступных библиотек республики [20].

По программе «Организация центров правовой информации в государственной сети библиотек Республики Саха (Якутия). 2000–2001 гг.», разработанной сотрудниками НБ и утвержденной Правительством Республики Саха (Якутия) в 1999 г., предусматривалось сопровождение органов государственной власти и органов местного самоуправления нормативной правовой информацией путем формирования БД, создания Республиканского центра правовой информации в НБ и центров правовой информации в центральных улусных и городских (республиканского значения) библиотеках республики<sup>3</sup>.

*Национальная библиотека им. Н.Г. Доможакова*<sup>4</sup> статус национальной получила в 1996 г. согласно постановлению Правительства Республики Хакасия № 117 от 29.04.1996 года. С 1 января 1997 г. НБ выполняет функцию Книжной палаты республики, что связано с открытием нового структурного подразделения – отдела государственной библиографии.

В 1998 г. НБ стала региональным центром для библиотек Хакасии по реализации мегапроекта «Пушкинская библиотека» ИОО Фонда Сороса, благодаря которому произошло существенное пополнение книжных фондов. В рамках сотрудничества с ИОО библиотека приобрела компьютер, модем, принтер, которые были предназначены в первую очередь для работы с программным обеспечением мегапроекта «Пушкинская библиотека», организовала выставку-просмотр полученных книг [1998]. Помимо НБ в пилотном этапе мегапроекта принимали участие три библиотеки, а в

<sup>1</sup> Национальная библиотека Республики Саха (Якутия) (1990–2000 гг.): отчет. С. 3.

<sup>2</sup> Об утверждении программы «Современные технологии хранения и обеспечения доступности информации в государственных библиотеках Республики Саха (Якутия) на 2000–2004 годы»: постановление Правительства Респ. Саха (Якутия) от 25 дек. 1999 г. № 715 [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/473508408> [дата обращения: 05.05.2025].

<sup>3</sup> Распоряжение Правительства Республики Саха (Якутия) от 15 июня 1999 г. № 710-р [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/445040907> [дата обращения: 05.05.2025].

<sup>4</sup> Основана в 1925 г. как уездная библиотека на базе библиотеки-читальни при рабоче-крестьянском клубе села Усть-Абаканское (ныне город Абакан).

основном этапе – 32 библиотеки, в том числе 16 (муниципальных) массовых и универсальных (республиканских) библиотек и 16 библиотек учебных заведений<sup>1</sup>. Сотрудники учреждения провели большую подготовительную работу: составили информационные письма-обращения к главам местных администраций о возможности льготного комплектования библиотек в рамках мегапроекта; провели консультации по взаимодействию с ИОО Фонда Сороса для руководителей библиотек и оказали практическую помощь по оформлению заказов<sup>2</sup>. В 1999 г. работа НБ в этом направлении была продолжена, при этом участниками проекта стали 72 библиотеки, в том числе 55 библиотек ЦБС, 3 республиканские и 14 библиотек других систем и ведомств республики<sup>3</sup>.

Необходимо особо отметить, что проектная деятельность исследуемых национальных библиотек за период с 1991 по 2000 г. освещена в научных публикациях, отчетных документах и ресурсах открытого доступа недостаточно полно, что затруднило поиск информации, необходимой для анализа. Приведем лишь некоторые замечания, среди которых: отсутствие полного (правильного) названия программ и проектов, их описаний, перечня исполнителей, точных дат реализации проектов и т. д. Тем не менее в ходе исследования установлено, что внедрение в деятельность национальных библиотек методов программно-проектной работы отчасти было связано с изменением их статуса.

Так, библиотеки дальневосточных республик Саха (Якутия) и Бурятия получили статус национальных в 1990 и 1991 гг. соответственно, т. е. несколько раньше, чем библиотеки республик, расположенных на территории Сибири: НБ Республики Тыва – в 1993 г., НБ Республики Хакасия – в 1996 г.

и НБ Республики Алтай – в 1998 году. В связи с этим, изучая процесс появления первых проектов в деятельности исследуемых библиотек и учитывая временной фактор, удалось установить, что начало проектной деятельности НБ Республики Алтай приходится на более поздний период – с 2000 г., поэтому информация о ней в статье не приводится.

Сравнительный анализ региональной статистики показывает, что в 1990–2000 гг. преобладали республиканские проекты и программы информационного характера, тогда как социальных и культурно-досуговых, направленных на взаимодействие с обществом, выявить не удалось. Самыми продуктивными в плане программно-проектной деятельности оказались коллективы НБ Республики Бурятия и НБ Республики Саха (Якутия). Для их проектов было особенно характерно тематическое разнообразие.

В последнее десятилетие XX в. в условиях отсутствия стабильного финансирования национальные библиотеки за счет проектной деятельности (мегапроект «Пушкинская библиотека» и др.) смогли эффективно решить целый ряд актуальных проблем, связанных с автоматизацией библиотечных процессов, внедрением новых технологий, обновлением фондов, организацией доступа населения к правовой информации путем создания на своей базе центров соответствующего профиля. Проекты и программы данного периода послужили важным стимулом, благодаря которому НБ успешно выполняли свои образовательные и просветительные функции, обеспечивая сохранность и продвижение документального наследия народов двух регионов нашей страны.

<sup>1</sup> Отчет Национальной библиотеки им. Н.Г. Доможакова за 1998 год. Абакан, 1999. С. 1.

<sup>2</sup> Там же. С. 6.

<sup>3</sup> Там же. С. 13.

**Список литературы**

1. Оюн Р.А. К вопросу о зарождении социально-проектной деятельности отечественных библиотек // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения: гуманитарные исследования. 2023. № 3 (18). С. 112-117.
2. Галимова Е.Я. Организационное проектирование библиотеки / Федер. агентство по культуре и кинематографии, Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар: КГУКИ, 2005. 306 с.: ил., табл.
3. Качанова Е.Ю. Проектное развитие библиотек: назначение, теоретические основы, технология / М-во культуры РФ, Хабар. гос. ин-т искусств и культуры. Хабаровск: ХГИИК, 2015. 87 с.: табл.
4. Сулова И.М., Злотникова З.И. Проектная деятельность библиотек: науч.-практ. пособие. Москва: Фаир-Пресс; ГРАНД, 2005. 176 с.: ил., табл. (Специальный издательский проект для библиотек).
5. Мукаева Л.Н., Шастина Т.П. Роль руководителей-наставников в формировании творческого коллектива библиотеки (из опыта работы БУ РА «Национальная библиотека им. М.В. Чевалкова») // Научные труды Тувинского государственного университета: материалы ежегод. науч.-практ. конф. преподавателей, сотрудников и аспирантов Тувин. гос. ун-та, посвящ. Году педагога и наставника в РФ, Году народ. сплоченности в Респуб. Тыва. Кызыл: ТувГУ, 2023. С. 276-280.
6. Бальхаева И.Х. Активизация проектной деятельности библиотек Бурятии и республиканский год чтения [2006 г.] // Библиотеки в условиях реформ: проблемы и возможные пути их решения: материалы Ежегод. Всерос. совещ. руководителей федер. и центр. регион. б-к (г. Москва, 21-22 нояб. 2006 г.). Москва: Пашков дом, 2007. С. 110-116.
7. Васильева О.С. Проектная деятельность Национальной библиотеки Республики Бурятия по книжным памятникам // Румянцевские чтения-2014: материалы междунар. науч. конф. (г. Москва, 15-16 апр. 2014 г.): [в 2 ч.] / Рос. гос. б-ка. Москва: Пашков дом, 2014. Ч. 1. С. 112-117.
8. Ринчинова Ю.С. Библиотека – территория проектного творчества // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2018. № 2. С. 152-155.
9. Наныкпан Н.Х. Республика Тыва – территория библиотечных проектов // Труды ГПНТБ СО РАН. Новосибирск: ГПНТБ, 2017. Вып. 12, т. 2: Библиотека традиционная и электронная: смыслы и ценности. С. 190-200.
10. Сарыглар Ч.В. Социальные и образовательные проекты в библиотеке: от замысла к реализации // Через библиотеку – к развитию общества: материалы Междунар. онлайн-форума (г. Кызыл, 15 окт. 2021 г.) / М-во культуры Респ. Тыва; Тув. библ. ассоц.; Нац. б-ка им. А.С. Пушкина Респ. Тыва. Кызыл: Тип. НБ РТ, 2021. С. 52-55.
11. Эртине И.А. Деятельность библиотек Республики Тыва как фактор развития региона // Через библиотеку – к развитию общества: материалы Междунар. онлайн-форума (г. Кызыл, 15 окт. 2021 г.) / М-во культуры Респ. Тыва; Тув. библ. ассоц.; Нац. б-ка им. А.С. Пушкина Респ. Тыва. Кызыл: Тип. НБ РТ, 2021. С. 10-13.
12. Эртине И.А. Национальная библиотека им. А.С. Пушкина Республики Тыва в современной культурной среде региона // Круг знания: науч.-информ. сб. для б-к. Вып. 11: Национальная библиотека: связь времен и вектор развития: материалы межрегион. науч.-практ. конф. с междунар. участием (г. Кызыл, 26 мая 2021 г.) / М-во культуры Респ. Тыва, Нац. б-ка им. А.С. Пушкина Респ. Тыва. Кызыл, 2021. С. 10-13.

13. Фенцель О.В. История становления и развития Национальной библиотеки Республики Тува (1914–2010 гг.): монография / Нац. б-ка им. А.С. Пушкина Респ. Тува. Кызыл, 2011. 58 с.
14. Ищенко А.А. Практики главной библиотеки Хакасии в деле сохранения национальной культуры региона // Книжная культура в цифровую эпоху. материалы Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф., 24–25 нояб. 2022 г., г. Улан-Удэ, Республика Бурятия. Улан-Удэ: Изд.-полиграф. комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2023. С. 100–107.
15. Корина Т.М., Жильцова Е.А. Роль Национальной библиотеки имени Н.Г. Доможакова в повышении качества филологического образования в Республике Хакасия // Книга, чтение, библиотека в культурной жизни региона: материалы Межрегион. науч.-практ. конф., посвящ. 100-летию Нац. б-ки Респ. Алтай им. М.В. Чевалкова. Горно-Алтайск, 2021. С. 69–78.
16. Леверьева Г.Ф. Проектная деятельность общедоступных библиотек Республики Саха (Якутия) // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. 2018. №2 (79). С. 126–132.
17. Национальная библиотека Республики Бурятия. 120 лет. 1881–2001: [обзор] / науч. ред. И.И. Петухова, сост. Г.Б. Убеева. Улан-Удэ: Бизнес Партнер, 2001. 28 с.
18. Тумунова Э.Ф. Методическое обеспечение формирования и использования фонда документов ЦБС (1970–1990 гг.) // Национальная библиотека Республики Бурятия: испытание временем: сб. ст. / М-во культуры и массовых коммуникаций Респ. Бурятия, Нац. б-ка Респ. Бурятия; [сост. М.П. Осокина]. Улан-Удэ: Респ. тип., 2006. С. 140–145.
19. Дарьенко Л.Н. Методическая деятельность библиотек Республики Бурятия (1991–2000 гг.) // Национальная библиотека Республики Бурятия: испытание временем: сб. ст. / М-во культуры и массовых коммуникаций Респ. Бурятия, Нац. б-ка Респ. Бурятия; [сост. М.П. Осокина]. Улан-Удэ: Респ. тип., 2006. С. 154–157.
20. Афанасьева О.И. Деятельность Национальной библиотеки Республики Саха (Якутия) по сохранению документального наследия народов Якутии [Электронный ресурс] // Книжные собрания Русского Севера: изучение, сохранение и использование: сб. ст. Вып. 4 / сост. И.П. Тикунова; Арханг. обл. науч. б-ка им. Н.А. Добролюбова. URL: <https://aonb.ru/upload/doc/Doc/2008/Afanasyeva.pdf> (дата обращения: 27.08.2024).
21. Леверьева Г.Ф. Опыт Национальной библиотеки Республики Саха (Якутия) в сохранении документального культурного наследия и развитии языкового и культурного разнообразия в киберпространстве // Многоязычие в России: региональные аспекты / Комис. РФ по делам ЮНЕСКО, Рос. ком. программы ЮНЕСКО «Информация для всех», Межрегион. центр библиотечного сотрудничества; сост.: Е.И. Кузьмин и др. Москва: Межрегион. центр библиотечного сотрудничества, 2008. С. 117–125.
22. Леверьева Г.Ф. Национальная библиотека Республики Саха (Якутия): История и современность / Нац. б-ка Респ. Саха (Якутия). Новосибирск: Нац. б-ка Респ. Саха (Якутия), 2000. 82 с.: табл.

### Сведения об авторах:

**Юдина Инна Геннадьевна**, кандидат педагогических наук, ведущий научный сотрудник лаборатории информационно-системного анализа Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

ул. Восход, 15, Новосибирск, 630102  
judina@prometeus.nsc.ru

**Оюн Радмила Александровна**, аспирант Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук, заведующая отделом культурно-просветительских программ и проектов Национальной библиотеки им. А.С. Пушкина Республики Тыва

ул. Ленина, 21, Кызыл, 667000  
radmila80@mail.ru

Дата поступления статьи: 31.08.2024

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

### **Для цитирования:**

Юдина И.Г., Оюн Р.А. Программно-проектная деятельность национальных библиотек Сибири и Дальнего Востока: начальный этап // Сфера культуры. 2025. № 2 (20). С. 139-151. DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_139

УДК 027:338.2 (571.5)

**DOI:** 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_139

**I.G. Yudina**

Novosibirsk

State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences  
yudina@prometeus.nsc.ru

**R.A. Oyun**

Kyzyl

National Library Named after A.S. Pushkin  
of the Republic of Tuva  
radmila80@mail.ru

## **PROGRAM AND PROJECT ACTIVITIES OF THE NATIONAL LIBRARIES OF SIBERIA AND THE FAR EAST: THE INITIAL STAGE**

The study summarizes information on the program and project activities of national libraries operating in five republics of the Russian Federation: Altai, Tuva, Khakassia, Buryatia and Sakha (Yakutia). The participation of these institutions in the creation and implementation of projects and programs at various levels for the period from 1990 to 2000 is considered. Comparing data obtained from scientific

publications, annual reports and materials posted on official websites, the authors conclude that the introduction of project work methods in the activities of the republican libraries in most cases is connected with a change in their status in 1990-1998.

**Keywords:** Siberia, the Far East, the republics of the Russian Federation, national libraries, project, program.

### **References**

1. Oyun, R.A. [2023] K voprosu o zarozhdenii social'no-proektnoj deyatel'nosti otechestvenny'x bibliotek [On the Issue of the Emergence of Social and Project Activities of Russian Libraries]. *Vestnik Sibirskogo gosudarstvennogo universiteta putej soobshheniya: gumanitarny'e issledovaniya* [Bulletin of the Siberian State University of Railways: Humanitarian Research], No. 3 (18), 112-117. (In Russian).

2. Galimova, E.Ya. (2005) *Organizacionnoe proektirovanie biblioteki* [Organizational Projecting of a Library]. Krasnodar: the Krasnodar State University of Culture and Arts. (In Russian).
3. Kachanova, E.Yu. (2015) *Proektnoe razvitie bibliotek: naznachenie, teoreticheskie osnovy, texnologiya* [Project Development of Libraries: Purpose, Theoretical Foundations, Technology]. Khabarovsk: the Khabarovsk State Institute of Arts and Culture. (In Russian).
4. Suslova, I.M., Zlotnikova, Z.I. (2005) *Proektnaya deyatel`nost` bibliotek: nauchno-prakticheskoe posobie* [Project Activities of Libraries: a Scientific and Practical Tutorial]. Moscow: Fair-Press; GRAND. (Special Publishing Project for Libraries). (In Russian).
5. Mukaeva, L.N., Shastina, T.P. (2023) Rol` rukovoditelej-nastavnikov v formirovanii tvorcheskogo kollektiva biblioteki (iz opy`ta raboty` Byudzhetnogo Uchrezhdeniya Respubliki Altaj "Nacional`naya biblioteka imeni M.V. Chevalkova") [The Role of Mentors in the Formation of the Creative Team of the Library (from the Experience of the National Library Named after M.V. Chevalkov)]. *Nauchny`e trudy` Tuvinskogo gosudarstvennogo universiteta: Materialy` ezhegodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii prepodavatelej, sotrudnikov i aspirantov Tuvinskogo gosudarstvennogo universiteta, posvyashhennoj Godu pedagoga i nastavnika v Rossijskoj Federacii, Godu narodnoj splochnosti v Respublike Ty`va* [Scientific Works of the Tuva State University: Materials of the Annual Scientific and Practical Conference of Teachers, Employees and Postgraduate Students of the Tuva State University Dedicated to the Year of Teacher and Mentor in the Russian Federation, the Year of People's Unity in the Republic of Tuva]. Kyzyl: the Tuva State University, 276-280. (In Russian).
6. Bal`xaeva, I.X. (2007) Aktivizaciya proektnoj deyatel`nosti bibliotek Buryatii i respublikanskij god chteniya [2006 god] [Intensification of Project Activities of Libraries in Buryatia and the Republican Year of Reading 2006]. *Biblioteki v usloviyax reform: problemy` i vozmozhny`e puti ix resheniya: materialy` Ezhegodnogo Vserossijskogo soveshhanija rukovoditelej federal`ny`x i central`ny`x regional`ny`x bibliotek (gorod Moskva, 21-22 noyabrya 2006 goda)* [Libraries in the Context of Reforms: Problems and Possible Ways to Solve Them: Materials of the Annual All-Russian Meeting of Heads of Federal and Central Regional Libraries (Moscow, November 21-22, 2006)]. Moscow: Pashkov dom, 110-116. (In Russian).
7. Vasil`eva, O.S. (2014) Proektnaya deyatel`nost` Nacional`noj biblioteki Respubliki Buryatiya po knizhny`m pamyatnikam [Project Activities of the National Library of the Republic of Buryatia on Book Monuments]. *Rumyantsevskie chteniya-2014: materialy` mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (gorod Moskva, 15-16 aprelya 2014 goda): [v 2 chastyax]* [Rumyantsev Readings-2014: Materials of the International Scientific Conference (Moscow, April 15-16, 2014): [in 2 Pts.]. The Russian State Library. Moscow: Pashkov dom, Pt. 1, 112-117. (In Russian).
8. Rinchinova, Yu.S. (2018) Biblioteka – territoriya proektnogo tvorchestva [A Library as the Territory of Project Creativity]. *Ucheny`e zapiski (Altajskaya gosudarstvennaya akademiya kul`tury` i iskusstv)* [Scientific Notes (the Altai State Academy of Culture and Arts)], No. 2, 152-155. (In Russian).
9. Nany`kpan, N.X. (2017) Respublika Ty`va – territoriya bibliotechny`x proektov [Republic of Tuva as the Territory of Library Projects]. *Trudy` Gosudarstvennoj publichnoj nauchno-texnicheskoy biblioteki Sibirskogo otdeleniya Rossijskoj akademii nauk* [Proceedings of the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences]. Novosibirsk: the State Public Scientific and Technical Library, Issue 12, vol. 2: Traditional and Electronic Library: Meanings and Values, 190-200. (In Russian).

10. Sary`glar, Ch.V. [2021] Social`ny`e i obrazovatel`ny`e proekty` v biblioteke: ot zamy`sla k realizacii [Social and Educational Projects in the Library: from Conception to Implementation]. *Cherez biblioteku – k razvitiyu obshhestva: materialy` Mezhdunarodnogo onlajn-foruma (gorod Ky`zy`l, 15 oktyabrya 2021 goda)* [Through the Library to the Development of Society: Materials of the International Online Forum (Kyzyl, October 15, 2021)]. Kyzyl: the National Library of the Republic of Tuva Printing House, 52-55. (In Russian).
11. E`rtine, I.A. [2021] Deyatel`nost` bibliotek Respubliki Ty`va kak faktor razvitiya regiona [The Activities of the Libraries of the Republic of Tuva as a Factor in the Development of the Region]. *Cherez biblioteku – k razvitiyu obshhestva: materialy` Mezhdunarodnogo onlajn-foruma (gorod Ky`zy`l, 15 oktyabrya 2021 goda)* [Through the Library to the Development of Society: Materials of the International Online Forum (Kyzyl, October 15, 2021)]. Kyzyl: the National Library of the Republic of Tuva Printing House, 10-13. (In Russian).
12. E`rtine, I.A. [2021] Nacional`naya biblioteka imeni A.S. Pushkina Respubliki Ty`va v sovremennoj kul`turnoj srede regiona [National Library Named after A.S. Pushkin of the Republic of Tuva in the Current Cultural Environment of the Region]. *Krug znaniya: nauchno-informacionny`j sbornik dlya bibliotek. Vy`pusk 11: Nacional`naya biblioteka: svyaz` vremen i vektor razvitiya: materialy` mezhregional`noj nauchno-prakticheskoy konferencii s mezhdunarodny`m uchastiem (gorod Ky`zy`l, 26 maya 2021 goda)* [Circle of Knowledge: Scientific and Information Collection for Libraries. No. 11: The National Library: the Connection of Times and the Vector of Development: Materials of the Interregional Scientific and Practical Conference with International Participation (Kyzyl, May 26, 2021)]. Kyzyl, 10-13. (In Russian).
13. Fencel`, O.V. [2011] *Istoriya stanovleniya i razvitiya Nacional`noj biblioteki Respubliki Tuva (1914-2010 gody): monografiya* [History of the Formation and Development of the National Library of the Republic of Tuva (1914-2010): a Monograph]. Kyzyl. (In Russian).
14. Ishhenko, A.A. [2023] Praktiki glavnoj biblioteki Xakasii v dele soxraneniya nacional`noj kul`tury` regiona [Practices of the Main Library of Khakassia in the Preservation of the National Culture of the Region]. *Knizhnaya kul`tura v cifrovuyu e`poxu. Materialy` Vserossijskoj (s mezhdunarodny`m uchastiem) nauchno-prakticheskoy konferencii, 24-25 noyabrya 2022 goda, gorod Ulan-Ude`, Respublika Buryatiya* [Book Culture in the Digital Era. Materials of the All-Russian (with International Participation) Scientific and Practical Conference, November 24-25, 2022, Ulan-Ude, Republic of Buryatia]. Ulan-Ude: the East Siberian State Institute of Culture Printing and Publishing Complex, S. 100-107. (In Russian).
15. Korina, T.M., Zhil`czova, E.A. [2021] Rol` Nacional`noj biblioteki imeni N.G. Domozhakova v povы`shenii kachestva filologicheskogo obrazovaniya v Respublike Xakasiya [The Role of the National Library Named after N.G. Domozhakov in Improving the Quality of Philological Education in the Republic of Khakassia]. *Kniga, chtenie, biblioteka v kul`turnoj zhizni regiona: materialy` Mezhregional`noj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvyashhennoj 100-letiyu Nacional`noj biblioteki Respubliki Altaj imeni M.V. Chevalkova* [Book, Reading, Library in the Cultural Life of the Region: Materials of the Interregional Scientific and Practical Conference Dedicated to the 100<sup>th</sup> Anniversary of the National Library of the Altai Republic Named after M.V. Chevalkov]. Gorno-Altaysk, 69-78. (In Russian).
16. Lever`eva, G.F. [2018] Proektnaya deyatel`nost` obshhedostupny`x bibliotek Respubliki Saxa (Yakutiya) [Project Activities of Public Libraries of the Republic of Sakha (Yakutia)]. *Vestnik Dal`nevostochnoj gosudarstvennoj nauchnoj biblioteki* [Bulletin of the Far Eastern State Scientific Library], No. 2 (79), 126-132. (In Russian).

17. *Nacional'naya biblioteka Respubliki Buryatiya. 120 let. 1881-2001: [obzor]* [2001] [National Library of the Republic of Buryatia. 120 years. 1881-2001: a Review]. Sci. Ed. I.I. Petukhova, Compl. G.B. Ubeeva. Ulan-Ude: Biznes Partner. (In Russian).
18. Tumunova, E` .F. (2006) Metodicheskoe obespechenie formirovaniya i ispol`zovaniya fonda dokumentov Centralizovanny`e bibliotchny`e sistemy` (1970-1990 gody) [Methodological Support for the Formation and Use of the Centralized Library System Document Fund (1970-1990)]. *Nacional'naya biblioteka Respubliki Buryatiya: ispy`tanie vremenem: sbornik statej* [the National Library of the Republic of Buryatia: a Test of Time: a Collection of Articles]. Compl. M.P. Osokina. Ulan-Ude: Republic Printing House, 140-145. (In Russian).
19. Dar`enko, L.N. (2006) Metodicheskaya deyatel`nost` bibliotek Respubliki Buryatiya (1991-2000 gody) [Methodological Activities of Libraries of the Republic of Buryatia (1991-2000)]. *Nacional'naya biblioteka Respubliki Buryatiya: ispy`tanie vremenem: sbornik statej* [The National Library of the Republic of Buryatia: a Test of Time: a Collection of Articles]. Compl. M.P. Osokina. Ulan-Ude: Republic Printing House, 154-157. (In Russian).
20. Afanas`eva, O.I. Deyatel`nost` Nacional`noj biblioteki Respubliki Saxa (Yakutiya) po soxraneniyu dokumental`nogo naslediya narodov Yakutii [Activities of the National Library of the Republic of Sakha (Yakutia) to Preserve the Documentary Heritage of the Peoples of Yakutia]. *Knizhny`e sobraniya Russkogo Severa: izuchenie, soxranenie i ispol`zovanie: sbornik statej* [Book Collections of the Russian North: Study, Preservation and Use: a Collection of Articles], Issue 4. Compl. I.P. Tikunova. URL: <https://aonb.ru/upload/doc/Doc/2008/Afanasieva.pdf> (Accessed 27.08.2024).
21. Lever`eva, G.F. (2008) Opy`t Nacional`noj biblioteki Respubliki Saxa (Yakutiya) v soxranenii dokumental`nogo kul`turnogo naslediya i razvitii yazy`kovogo i kul`turnogo raznoobraziya v kiberprostranstve [Experience of the National Library of the Republic of Sakha (Yakutia) in Preserving Documentary Cultural Heritage and Developing Language and Cultural Diversity in Cyberspace]. *Mnogoyazy`chie v Rossii: regional`ny`e aspekty`* [Multilingualism in Russia: Regional Aspects]. Compl. E.I. Kuzmin et al. Moscow: Interregional Centre of Library Cooperation, 117-125. (In Russian).
22. Lever`eva, G.F. (2000) *Nacional'naya biblioteka Respubliki Saxa (Yakutiya): Istoriya i sovremennost`* [National Library of the Republic of Sakha (Yakutia): History and Modernity]. Novosibirsk: The National Library of Republic of Sakha (Yakutia). (In Russian).

### About the authors:

**Inna G. Yudina**, PhD in Pedagogical Sciences, leading researcher of the Laboratory of Information and System Analysis of the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

15 Voskhod Str., Novosibirsk, 630102  
yudina@prometeus.nsc.ru

**Radmila A. Oyun**, postgraduate student of the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, head of the Department of Cultural and Educational Programs and Projects of the National Library Named after A.S. Pushkin of the Republic of Tuva

21 Lenina Str., Kyzyl, 667000  
radmila80@mail.ru

OUTSTANDING PERSONALITY



ПЕРСОНАЛИИ

УДК 75 (470.46)

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_155

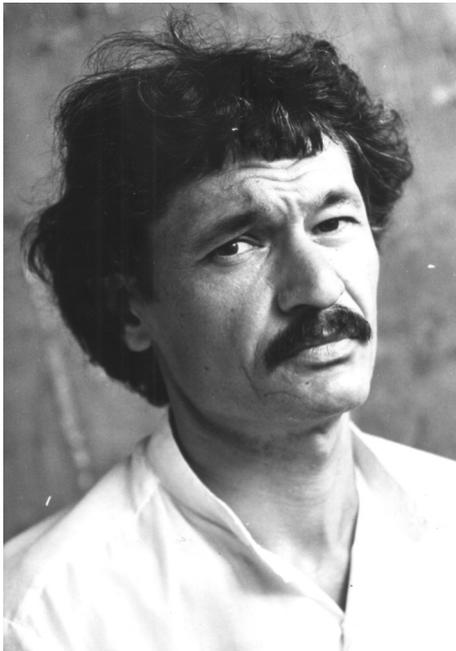
**М.Ш. Такташев**

Астрахань

Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина  
himynameismax@mail.ru**ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ АСТРАХАНСКОГО ХУДОЖНИКА  
Ш.А.-Х. ТАКТАШЕВА (К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

*Для произведений астраханского художника Шамиля Абдул-Хамитовича Такташева (1949–2011) были особенно характерны собственные формальные решения, своеобразная символика, внутренняя интеллектуальная энергия и обращение к ассоциативности мышления зрителя. В 1990-х гг., стремясь обрести творческую идентичность, он обратился к оригинальному языку живописи, характеризуя своё искусство как параллельный реализм. В данной статье прослеживаются основные этапы жизни и деятельности художника, раскрывается суть его художественного стиля. Предпринята попытка реконструировать смысл, который вкладывал мастер в концепцию параллельного реализма, основываясь на интервью Ш.А.-Х. Такташева, черновиках его неопубликованных статей и эссе, а также на отдельных сюжетах, образах и приёмах живописных работ, созданных в изучаемый период.*

**Ключевые слова:** Астрахань, астраханское искусство, художник, живопись, реализм, параллельный реализм, творческая идентичность, история искусства, теория искусства.



художник-реалист  
Шамиль Абдул-Хамитович Такташев

За более чем столетнюю историю профессиональной живописи в Астрахани, начиная с учреждения в 1918 г. Общины астраханских художников (1918) и создания регионального отделения Союза художников СССР (1937), в Астраханском регионе сложилась достаточно устойчивая изобразительная традиция, объединившая художников-реалистов нескольких поколений. Изучению предпосылок формирования этой традиции и её развитию посвящён ряд работ, раскрывающих различные аспекты местного искусства, включая локальный культурный контекст, зарождение профессионального сообщества художников в Астрахани [1-4] и творчество отдельных его представителей [5, с. 467-477].

Совершенно особое место в истории астраханской живописи занимает Шамиль Абдул-Хамитович Такташев (1949–2011), самобытный художник-реалист, который, экспериментируя

и стремясь обрести творческую идентичность, обозначал своё искусство как *параллельный реализм*. Несмотря на публикации в прессе, в частности статьи Г.Н. Петровой, Э.П. Рожковой, Д.Л. Немировской и др.<sup>1</sup>, различные публицистические материалы, живописное наследие данного мастера рассмотрено в научном поле недостаточно. Так, Л.М. Караваева отмечает оригинальные творческие поиски Такташева, но делает это в контексте общего обзора истории художественной жизни Астрахани [6, с. 26, 28]. Г.Ф. Валеева-Сулейманова, характеризуя Такташева как одного из ведущих живописцев Астрахани, проследила его творческую эволюцию, отметив период 1990-х гг., но так и не вышла за рамки тематической энциклопедической статьи [7, т. 5, с. 512]. М.В. Емелина обратила особое внимание на впечатление, произведённое на Такташева работами художников-авангардистов, вернувшихся в конце 1980 – начале 1990-х гг. в экспозицию Астраханской картинной галереи, его погружение в поэзию В. Хлебникова, участие в выставках, посвященных поэту-футуристу, но не рассматривает подробно размышления художника о природе искусства [8, с. 103-104]. Отдельные научные статьи, освещающие творчество художника на основе астраханских музейных коллекций, публиковались в сборниках материалов научно-практических конференций [9, с. 426-433; 10, с. 396-405]. Возможно, популяризации искусства Такташева среди исследователей будет содействовать альбом его живописных и графических работ, изданный в 2023 г. В.С. Шаровым, Г.Н. Городничевым и И.Ю. Теном [11].

Шамиль Такташев родился 19 января 1949 г. в Астрахани. Его отец, Абдул-Хамит Такташев, преподавал в Астраханском автодорожном техникуме, а мать, Айша Такташева (Ильясова), работала акушеркой и мед-

сестрой. Профессиональных художников в семье не было, хотя рисовать умели и отец, и мама, но специально с сыном никто не занимался. Ключевую роль в жизни будущего художника сыграла встреча с астраханским искусствоведом О.М. Рындиной (1878–1969). Заметив способности мальчика к рисованию, она рекомендовала родителям отдать сына в Детскую художественную школу № 1, куда Такташев и поступил в 1961 году. Здесь он обучался у таких известных художников-астраханцев, как К.А. Титов, Н.В. Заварин, А.А. Романов, Т.Т. Авдеев, имел первые творческие успехи. В 1964 г. уехал в Москву, где был зачислен в Московскую среднюю художественную школу (МСХШ) (1964–1968) – образовательное учреждение для особо одарённых в изобразительном искусстве детей и подростков. За годы учёбы профессиональный уровень будущего живописца значительно вырос, позитивно влияла и московская культурная среда: юноша познакомился с коллекциями столичных музеев, современными выставками. После окончания МСХШ поступил в Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова (1968–1974), где обучался на факультете живописи под руководством таких мастеров, как А.М. Грицай, Л.А. Шитов, С.Н. Шильников и Д.Д. Жилинский. Влияние последнего на собственное становление Такташев отмечал особо. Дипломная работа «Моя бабушка и я» (1974), представленная Государственной экзаменационной комиссии, куда входили такие признанные мастера советского искусства, как Ф.П. Решетников и Д.А. Налбандян, принесла Такташеву диплом живописца и демонстрировалась на выставке работ выпускников художественных вузов в Москве.

После окончания института в 1974 г. Такташев вернулся в Астрахань, где начал свою профессиональную деятельность. В 1974–1993 гг. работал художником в Астраханских художественно-производственных мастер-

<sup>1</sup> В том числе обзоры выставок художника 1990 – начала 2000-х гг., интервью.

ских Художественного фонда РСФСР. В 1980 г. стал членом Союза художников СССР и впоследствии избирался в правление регионального отделения. В 1974–2010 гг. Такташев активно участвовал в выставках различного уровня, включая зональные выставки «Большая Волга» (Горький, 1974; Казань, 1991; Нижний Новгород, 1998), персональные выставки в Астрахани (1984, 1987, 1989, 1996, 1999 и другие по 2010 г. включительно), Санкт-Петербурге («Раусы», 1994), международной выставке «Современная российская живопись» (Джакарта, 2003). В 2000 г. стал первым лауреатом Губернаторской премии по изобразительному искусству имени Б.М. Кустодиева. Активно занимался преподавательской деятельностью: работал в Астраханском художественном училище имени П.А. Власова (1979–1984, 1993–2001), состоял доцентом кафедры архитектуры и дизайна Астраханского инженерно-строительного института (2001–2008), доцентом кафедры рисунка и живописи Астраханского государственного университета (2008–2009). В наши дни работы художника представлены как в фондах музеев: Астраханской государственной картинной галереи имени П.М. Догадина (АГКГ), Астраханского государственного объединённого историко-архитектурного музея-заповедника (АГОИАМЗ), так и во множестве частных коллекций в России и за границей [6, с. 170].

Самостоятельное творчество художника можно разделить на основе живописной техники, в которой тот преимущественно работал, на два продолжительных периода: темперная живопись 1970–80-х гг. и масляная живопись 1990 – нач. 2000-х годов. Работы, находящиеся в фондах астраханских музеев (АГОИАМЗ, АГКГ) дают возможность весьма полно представить творческие поиски Такташева в 1970–80-е годы.

В этот период Такташев, во многом под влиянием Д.Д. Жилинского, в темпере разрабатывал круг сюжетов, отсылающих к современной ему повсед-

невности. Воссоздавая конкретные и узнаваемые ситуации, автор использовал необычные ракурсы, сочетания разных видов перспективы, пространственные и композиционные сдвиги, световые решения, работал с фактурой основы картины. Оригинальность и красота живописи была высоко отмечена, в частности, доктором искусствоведения В.В. Вансловым<sup>1</sup>, имела положительные отзывы критиков в местной прессе<sup>2</sup>. Вдохновение автор нередко находил, например, в образах и приёмах иконописи, искусстве Раннего и Высокого Возрождения, живописи К.С. Петрова-Водкина. Это ощущается в таких произведениях, как «В саду» (1977. ДВП, темпера. 52,8x67,3. АГКГ Ж-946) и «Одинокие фигуры в пейзаже» (1983. ДВП, темпера. 77,8x121. АГКГ Ж-1018), где отражение поэтики повседневности наполняется символической глубиной. В силу оригинальности формальных приёмов живопись Такташева отличалась от устоявшегося круга астраханских сюжетов.

На протяжении 1980-х гг., последовательно работая темперой, Такташев ощущал стойкий интерес к технике масляной живописи. С ней художник был знаком ещё со времени учёбы и хорошо ей владел («Портрет брата». Конец 1960-х гг. Холст, масло. 71x75,8), но долго не решался уйти от найденного в темперной живописи круга формальных средств и приёмов, навеянных искусством Д.Д. Жилинского. Вместе с тем он, возможно, ощущал необходимость найти и утвердить собственную творческую идентичность. Достичь этого удалось во многом благодаря переходу от темперы к масляной живописи, который был предпринят в конце 1980-х годов.

Вслед за организованной к 40-летию юбилею художника выставкой «Ежедневные занятия» (1989) Такташев передал более 150 темперных работ

<sup>1</sup> Анохина И. Успех художников-волжан // Волга. 1974. 5 дек.

<sup>2</sup> Петрова Г. Сотри случайные черты // Комсомолец Каспия. 1984. 9 февр.

в Фонд культуры<sup>1</sup> и в дальнейшем работал в основном маслом. Смена техники дала мощный импульс развитию искусства художника в 1990-е гг.: было создано более сотни работ, ряд серий («Античные мотивы», «Химера гармонии», «Угол», «Строфа», «Раусы», «Предлог» и пр.) [7, т. 5, с. 512]. Впоследствии именно это десятилетие Такташев отмечал особо: «...самые дорогие работы – это всё-таки 1990-х гг., когда я набрался достаточного опыта – и разочарований, и приобретений. И отказавшись от того, чему меня учили великие профессора, великие художники, решил снова увидеть мир. Этот период и есть самый дорогой»<sup>2</sup>.

В живописи Такташева 1990-х гг. активно сочетались на формальном уровне: фигуративность и абстракция, сознательная незавершённость; на сюжетном уровне: философская символика, ассоциативность и метафоричность образов.

Художник не отказывался полностью от накопленного в темпераментном периоде творческого опыта. Взаимосвязь темпераментного и масляного периодов ощущается на основе сюжетов («Античные мотивы. Тусторонний мир». 1992. Холст, масло. 69,5x79. АГКГ Ж-1290) и отдельных тем, в частности сценического (театрального) действия («Свидетель». 1993. Холст, масло. 54x125; «Студенческий театр». 1998. Холст, масло. 54x87), и др. [10, с. 399]. Вместе с тем были найдены новые авторские образы, например чёрные кисти рук, показанные зачастую вне анатомического контекста и оригинально включённые в живописное пространство («Инсценировка». 1990. Холст, масло. 73x87,2), триптих «Личина» [1994–1995. Холст, масло. 152x70], («Ход» из серии «Химера гармонии». 1996. Холст, масло. 75x98. АГКГ Ж-1183).

<sup>1</sup> Белозеров Е. Дар фонду // Волга. 1991. 5 нояб.

<sup>2</sup> Гор А., Иноземцева А. Шамиль Такташев. Художник без рам... [Электронный ресурс]. URL: [www.youtube.com/watch?v=MlOMolOTvK8](http://www.youtube.com/watch?v=MlOMolOTvK8) (дата обращения: 20.05.2024).

Одна из ключевых особенностей живописи Ш.А.-Х. Такташева 1990-х гг. – обращение к античной мифологии. Сюжеты и персонажи мифов, на протяжении нескольких столетий служившие одним из ориентиров западного изобразительного искусства, получили собственное оригинальное воплощение в картинах Такташева. Стойкий интерес к античной мифологии отражался у живописца в названиях не только целых серий («Античные мотивы», «Химера гармонии»), но и отдельных работ: «Зевс» [из серии «Химера гармонии». 1996. Холст, масло. 66x90], «Янус» [1996. Холст, масло. 95x70], «Дафна» [1997. Холст, масло. 60x75,5] и др. В картинах художник сознательно избегал буквальной иллюстративности мифов и персонажей, оригинально ассоциируя реально пережитый опыт с античным наследием: «...в моих работах не было ни Аполлона, ни Зевса, но то, что переживается душой, было очень близко, и меня это удивляло, и так я некоторое время и работал»<sup>3</sup>. Это своеобразное отождествление в искусстве собственного опыта с образами мифологии демонстрируют такие работы, как «Симметрия. Портрет Сергея Скисова» [из серии «Античные мотивы». 1992. Холст, масло. 69,5x82,3], «Пифон» [из серии «Химера гармонии». 1995. Холст, масло. 70x79,5], «Диптих. Гефест и Постановка» [1995. Холст, масло. 68x98. АГКГ Ж-1313] и др.

Ранее, в живописи 1970–80-х гг., Такташев не обращался к мифологической символике – выстроенная им система параллелей работ с сюжетами и героями мифов относится целиком к десятилетию 1990-х гг., впоследствии автор к нему не возвращался. Справедливо было бы отметить, что в истории астраханской живописи никто не развивал так последовательно и самобытно идеи отождествления реального и мифологического, воплощённые сложным живописным языком, как это делал в своём искусстве Такташев. Для самого художника это стало важнейшим

<sup>3</sup> Там же.

шагом к обретению собственной творческой идентичности, свободной, прежде всего, от влияния Д.Д. Жилинского, авторитет которого Такташев бесспорно признавал и ценил, но, вероятно, мог считать свою темперадную живопись как талантливое, но всё же «следование школе» его московского учителя, которое уже не могло более соотноситься со зрелым искусством автора, набравшегося «и разочарований, и приобретений»<sup>1</sup>.

Ещё одной яркой особенностью, отличающей искусство Такташева данного десятилетия, является интерес к жанру натюрмортов. Этот жанр стал для живописца областью, где широко развернулись его формальные и философские искания. В картинах 1990-х гг. нередко изображались один или несколько предметов, взятых «в упор». При этом как в изображении самих предметов, так и среды вокруг них Такташев зачастую наделял сюжеты необычной живописной формой («Витрина». 1996. Холст, масло. 46x98,5; «Тень» из серии «Угол». 1996. Холст, масло. 74x92) и символическим подтекстом («Мы и они». 1997. Холст, масло. 56,5x66,5; «Только и всего». 1997. Холст, масло. 70x50). Художник отмечал: «В 1990-е гг. я выкладывался в этих чёрных яблоках, чёрных ликах, особенно в чёрных яблоках, выкладывался полностью перед холстом...»<sup>2</sup>.

Картина «В себе» (1997. Холст, масло. 57x135. АГКГ Ж-1195) изображает четыре яблока на контрастном пространстве-фоне вне реальной обстановки, где лишь один из фруктов наделяется хорошо узнаваемым и привычным обликом. Такташев показывает два других предмета сознательно недописанными, а третий – в основном чёрным цветом. Название картины, вероятно, вдохновлённое философским термином «вещи в себе» («вещи самой по себе»), может закладывать в логику сюжета

некую онтологическую установку, предлагающую рассматривать работу не столько как отражение реальности-натуры, но также её осмысление, возможно, основанное на противоречии восприятия и представления, несоответствия внешней и внутренней реалий. Продолжая логику экспериментов с картинной плоскостью, которые художник начал ещё в 1970-е гг. работая темперой по левкасу, холст картины чётко прорезан по изображению одного из недописанных фруктов.

О природе такого приёма, встречающегося в живописи 1990-х гг. неоднократно, Такташев написал в одном из своих неизданных дневников: «Треугольное отверстие в холсте с живописью создает призрак материального живописной поверхности. Реальный материал, образующий живописный образ, начинает воздействовать возникшим в этот именно момент образом или призраком образа [видения для религиозного человека]. Возможно, что вырабатывается пространство этого времени во внутреннем мире человека, где реально текущие события создают в этом пространстве притчу текущих событий»<sup>3</sup>. Разумеется, приём, использованный Такташевым, не является в истории мирового искусства новаторским, но интересен как с точки зрения авторской теории, описанной выше, так и как формальное дополнение («замещение») живописной формы.

Картина «В себе» была подарена музею автором после проведения персональной выставки «Параллельный реализм» (1999, АГКГ). Название выставки отсылает к термину, который для обозначения своего искусства в 1990-е гг. использовал сам Такташев. Из буклета выставки можно понять, что «Параллельный реализм» – это «возможность, которую даёт реалистическое изображение, меняя расстояние восприятия картины, вводит время взаимопонимания в жизнь. Построение

<sup>1</sup> Гор А., Иноземцева А. Шамиль Такташев. Художник без рам... [Электронный ресурс]. URL: [www.youtube.com/watch?v=MlOMoOTvK8](http://www.youtube.com/watch?v=MlOMoOTvK8) (дата обращения: 20.05.2024).

<sup>2</sup> Там же

<sup>3</sup> Такташев Ш.А.-Х. Тетрадь [с записями и рисунками: рукопись]. Астрахань, 1996–1997. Л. 17. [Из личного архива семьи Такташевых].

картины – абстрактное само по себе – уточняется всё более расширяющимся пространством восприятия через всё более детальную узнаваемость и переживание этого»<sup>1</sup>.

О природе *параллельного реализма* художник рассказывал в интервью астраханским газетам: «Наконец-то сейчас я вышел на тот реализм, который мне близок, и думаю, что поздно к этому пришёл. А до этого я прошёл этап поисков внутри себя. Лет десять назад (подразумевается конец 1980-х гг., когда Такташев ушёл от техники темперной живописи. – *примеч. М.Т.*) я начал сознательно работать над тем, чтобы найти какие-то свои корни. И пока не прошёл через натурную работу, чтобы найти свой художественный метод, не пересмотрев всё, что я до этого делал. Я вышел на тот реализм, который стараюсь исповедовать сейчас, и называю его *параллельный реализм*. *Параллельному реализму* присуще ассоциативное восприятие, так как я верю, что реализм основывается на постоянном новаторстве, открытости души, не стоит на месте»<sup>2</sup>.

Несмотря на отдельные комментарии, данные относительно *параллельного реализма* в местной астраханской прессе, художник так и не представил его единой концепции. Тем не менее на страницах ряда тетрадей и дневников, которые вёл Такташев на протяжении 1990-х гг., а также в черновиках неопубликованных эссе встречается то, что может соотноситься с теорией *параллельного реализма*. Так, в черновике неопубликованного эссе «Скрытый самим собой» (1991) автор отмечает: «Изображение через ритм, контраст, цвет и композицию продолжает внешнюю реальность во внутреннем мире, создаёт во внутреннем мире взаимосвязи, равные по значению внешнему миру и сюжетность изображённого связывает эти миры. Изображение – почти

реальность, а через веру – реальностью и является, и это путь к осознанию души человека»<sup>3</sup>.

Данная мысль получает развитие в черновике неопубликованной статьи «Сопоставление» (1991): «Внешняя и внутренняя реальности во взаимодействии между собой, через несоответствие должных быть равными, создают новую реальность. ...На этом пути мышление движением творит форму, когда сам сюжет формы не нуждается в литературном содержании. ...Эта же форма, разработавшая методы контакта и воспроизведения визуальной реальности, даёт ощущение и мышление классической живописи. ...Течение в искусстве, когда выработанные методы классического искусства через субъективное ощущение сопоставляются с текущей жизнью в произведении можно было рискнуть и назвать реалистическим путём в изобразительности. ...Создать подобное и наполнить содержанием уже существующее – как бы два начала свободы творчества, дающие авангардизм и реализм, когда классическое ощущение вбирает в себя эти течения как формы своего присутствия в их началах»<sup>4</sup>.

Несколько тетрадей Такташева были переданы в 2015 г. в собрание АГКГ астраханским художником и скульптором С.Ю. Скисовым (1960–2016). В одной из них можно встретить запись: «Личина живого в подсознании превращается в призрак, когда наступит единую форму (через потерю каких-то характеристик объёма) с другим уровнем сознания творит новую реальность во внутреннем мире, в духовном мире. Следовательно, трёхмерность, возникающая из личины, и есть новая реальность, последовательность закономерности. Усилие из личины создаёт новую реальность»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Немировская Д. *Параллельный реализм. Юбилейная выставка Шамяля Такташева* // Волга. 1999. 11 февр.

<sup>2</sup> Мухамедшин Н. Интервью с художником // Идель. 1999. 19 февр.

<sup>3</sup> Такташев Ш.А.-Х. *Скрытый самим собой: [рукопись]*. Астрахань, 5.01.1991. Л. 1. [Из личного архива семьи Такташевых].

<sup>4</sup> Такташев Ш.А.-Х. *Сопоставление: [рукопись]*. Астрахань, 26.08.1991. Л. 1. [Из личного архива семьи Такташевых].

<sup>5</sup> Такташев Ш.А.-Х. *Тетрадь [с записями и рисунками: рукопись]*. Астрахань, 1996. Л. 206–206 об. [АГКГ НВ-470/8].

Если сопоставить черновые записи художника с живописью 1990-х гг., то идея *параллельного реализма* может являться воспроизведением того, как в представлении художника восприятие реального мира («внешняя реальность») соединяется с внутренним представлением, накопленным опытом и знанием, а также с созданным ранее искусством («внутренняя реальность»). При этом нередко возникает либо необычное соединение двух категорий, либо их противоречие, которые отражаются на холсте. Такое искусство в понимании Такташева есть изображение жизни в её разнообразии, но возникающее внутри художника, в «ходе глубокой сосредоточенности в себе, вплоть до потери воли» (из неопубликованной статьи «Между двумя бесконечностями», 1991 г. – *примеч. М.Т.*), но есть «возвращение к божественному» (рукописный каталог выставки «Раусы», 1994 г. – *примеч. М.Т.*). Важное место в философии искусства живописца отводилось явлению «призрака» («образа-призрака»), упоминания которого во множестве встречаются на страницах дневников в контексте размышлений автора о собственном и мировом искусстве. Хочется верить, что в будущем объёмный корпус самобытного рукописного наследия Такташева, являющийся своего рода теорией искусства, не только будет опубликован, но и станет объектом досконального изучения во взаимосвязи с живописью.

В искусстве начала 2000-х гг. Такташев обратился к эстетике академической живописи с более ясными композиционными и формальными решениями, нередко с аллегорическим содержанием [7, т. 5, с. 512]. Выставка «Параллельный реализм», устроенная в 1999 г. к юбилею художника, стала ещё одним рубежом в его творчестве, как некогда выставка «Ежедневные занятия» в 1989 г. символически отделила темперный период от масляного. Тем не менее живопись 1990-х гг. и *параллельный реализм* справедливо считать важ-

нейшим этапом в его творческом пути. Так к нему относился сам Такташев, назвав его впоследствии самым дорогим для себя.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в 1990-е гг. Ш.А.-Х. Такташев предпринял важный шаг к обретению собственной творческой идентичности в живописи, отойдя от влияния своего педагога Д.Д. Жилинского. Этому способствовали как смена техники темперной живописи на масляную, так и отказ от жанровых сюжетов, навеянных искусством наставника. Сохранив некоторую связь с искусством предшествовавшего темперного периода, Такташев сумел привнести и развить в масляной живописи 1990-х гг. своеобразный круг сюжетов, испытавших влияние античной мифологии, найдя для них оригинальные для астраханского искусства формальное воплощение и глубину заложенных ассоциативных смыслов. Стремясь закрепить идентичность этой живописи терминологически, художник использовал по отношению к ней собственное словосочетание *параллельный реализм*, о котором заявил публично, но так и не представил его чётко сформулированной теоретической базы. Потенциально данной базой могут являться обширные рассуждения о природе искусства, записанные в черновиках своих неопубликованных статей и эссе. Обращение к этим материалам позволяет утверждать, что *параллельный реализм* в представлении Такташева – это художественный метод, соединяющий внешнее восприятие реального мира с внутренним миром художника, включая его опыт, знания и предшествующее искусство. В результате на холсте возникает новое видение, которое, несмотря на субъективный характер, стремится отразить разнообразие жизни через личные переживания и глубокую сосредоточенность, создавая уникальные соединения или противоречия между двумя реальностями.

Во многом благодаря творческому наследию, созданному в 1990-е гг.,

и его неординарности живописец ныне известен как выдающийся астраханский художник, искусство которого, обладая внутренней интеллектуальной энергией, красотой и выразительностью живописи, заслуживает внимания исследователей.

Шамиль Абдул-Хамитович Такташев скончался 29 августа 2011 года в возрасте 62 лет. Уход художника стал ощутимой утратой, но его произведения продолжают жить, привлекая внимание неравнодушных к искусству людей. Выставки работ мастера, состоявшиеся в 2015, 2021 и 2024 гг. в Астраханской

картинной галерее, Доме-музее Велимира Хлебникова и филиалах Астраханского государственного объединённого историко-архитектурного музея-заповедника, вызвали неподдельный интерес общественности. Это подтверждает статус Ш.А.-Х. Такташева как одного из знаковых астраханских художников, чьё творческое наследие, отличающееся стилистическим и жанровым разнообразием, продолжает формировать культурное пространство региона и сохраняет свою актуальность в современном искусстве.

### Список литературы

1. Ватаман В.П. Астраханский художественный кружок: Анализ раннего этапа деятельности (1896–1904) [Электронный ресурс]. URL: <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/monographic/astrakhanskij-khudozhestvennyj-kruzhok-analiz-rannego-etapa-deyatelnosti-1896-1904.html> (дата обращения: 19.05.2024).
2. Малясова Г.В. Астраханские свободные художественные мастерские: новые материалы к истории архитектурно-художественного образования в послереволюционной России [Электронный ресурс]. URL: [https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/131621/F\\_iskobr2017\\_344\\_352.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/131621/F_iskobr2017_344_352.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата обращения: 19.05.2024).
3. Емелина М.В. А.А. Перов как один из организаторов художественной жизни в Астрахани. К 140-летию коллекционера // Астраханский краеведческий вестник / сост. П.И. Бухарицин, М.А. Кирокосьян. Астрахань: Издатель: Сорокин Роман Васильевич, 2022. Вып. 10. С. 63-69.
4. Емелина М.В. Астраханская Община художников. Первая выставка Общины (1918 г.) // Астраханские краеведческие чтения: сб. ст. / под ред. А.А. Курапова, А.Н. Алиевой, Н.М. Гороховой. Астрахань: Издатель: Сорокин Роман Васильевич, 2023. Вып. XV. С. 350-360.
5. Кирбаба Л.И., Страшко И.В. Художник В.С. Жарков-Волжский. Биография. Творчество: работы из собрания Астраханской картинной галереи // Астраханские краеведческие чтения: сб. ст. / под ред. А.А. Курапова, А. Н. Алиевой. Астрахань: Издатель: Сорокин Роман Васильевич, 2021. Вып. XIII. С. 467-477.
6. Астраханский союз художников за 70 лет: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, монументальное искусство, оформительское искусство, театрально-декорационное искусство / [авт. и сост. Л.М. Караваева]. Астрахань: Союз художников России, 2008. 183 с.: ил., портр., цв. ил.
7. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Такташев Шамиль Абдул-Хамитович / Татарская энциклопедия / гл. ред. М.Х. Хасанов; [отв. ред. Г.С. Сабирзянов]. Казань: Ин-т татар. энцикл., 2010. Т. 5: Р–Т. С. 512.
8. Емелина М.В. Коллекция авангарда в собрании Астраханской картинной галереи: история поступления и бытования / М-во культуры и туризма Астрахан. обл., Астрахан. гос. картин. галерея им. П.М. Догадина. Астрахань: Издатель: Сорокин Роман Васильевич, 2022. 216 с.: ил.

9. Такташев М.Ш. Произведения Шамиля Такташева в собрании Астраханской государственной картинной галереи // Астраханские краеведческие чтения: сб. ст. / под ред. А.А. Курапова, Е.И. Герасимиди, А.Н. Алиевой. Астрахань: Издатель: Сорокин Роман Васильевич, 2019. Вып. XI. С. 426-433.
10. Такташев М.Ш. О некоторых взаимосвязях темперного и масляного периодов в творчестве Ш.А.-Х. Такташева // Астраханские краеведческие чтения: сб. ст. / под ред. А.А. Курапова, А.Н. Алиевой, Н.М. Гороховой. – Астрахань: Издатель: Сорокин Роман Васильевич, 2023. Вып. XV. С. 396-405.
11. Шаров В.С., Городничев Г.Н., Тен И.Ю. Шамиль Такташев. Параллельный реализм [Электронный ресурс]. URL: <https://astrart.ru/life/materials.php> (дата обращения: 03.10.2024).

### Сведения об авторе:

**Такташев Максим Шамилович**, заведующий научно-просветительским отделом Астраханской государственной картинной галереи имени П.М. Догадина, аспирант Астраханского государственного университета им. В.Н. Татищева

ул. Свердлова, 81, Астрахань, 414000  
himynameismax@mail.ru

Дата поступления статьи: 23.08.2024

Одобрено: 22.04.2025

Дата публикации: 30.06.2025

### Для цитирования:

Такташев М.Ш. Параллельный реализм астраханского художника Ш.А.-Х. Такташева (к 75-летию со дня рождения) // Сфера культуры. 2025. № 2 (20). С. 155-165. DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_155

УДК 75 (470.46)

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_20\_155

**M.Sh. Taktashev**

Astrakhan

Astrakhan State Art Gallery Named after P.M. Dogadin

himynameismax@mail.ru

## ASTRAKHAN ARTIST SH. A.-KH. TAKTASHEV'S PARALLEL REALISM (TO THE 75TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

The characteristic features of works of the Astrakhan artist Shamil Abdul-Khamitovich Taktashev (1949-2011) include their own formal solutions, peculiar symbolism, internal intellectual energy and an appeal to the associativity of the viewer's thinking. In the 1990s, striving to gain his creative identity, the artist turned to the original language of painting, characterizing his art as *parallel realism*. This article traces the main stages of the artist's life and work, reveals the essence of his artistic

style. An attempt has been made to reconstruct the meaning that the master put into the concept of *parallel realism* basing on Sh. A.-Kh. Taktashev's interviews, drafts of his unpublished articles and essays, as well as on some plots, images and techniques of paintings created during the studied period.

**Keywords:** Astrakhan, Astrakhan art, artist, painting, realism, parallel realism, creative identity, history of art, theory of art.

## References

1. Vataman, V.P. *Astraxanskij xudozhestvenny`j kruzhok: Analiz rannego e`tapa deyatel`nosti (1896–1904)* [Astrakhan Art Circle: Analysis of the Early Stage of Activity (1896–1904)]. URL: <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/monographic/astrakhanskij-khudozhestvennyj-kruzhok-analiz-rannego-etapa-deyatelnosti-1896-1904.html> (Accessed 19.05.2024). (In Russian).
2. Malyasova, G.V. *Astraxanskije svobodny`e xudozhestvenny`e masterskie: novy`e materialy` k istorii arxitekturno-xudozhestvennogo obrazovaniya v poslerevolucionnoj Rossii* [Astrakhan Free Art Workshops: New Materials on the History of Architectural and Art Education in Post-Revolutionary Russia]. URL: [https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/131621/F\\_Iskobr2017\\_344\\_352.pdf?sequence=-1&isAllowed=y](https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/131621/F_Iskobr2017_344_352.pdf?sequence=-1&isAllowed=y) (Accessed 19.05.2024). (In Russian).
3. Emelina, M.V. (2022) A.A. Perov kak odin iz organizatorov xudozhestvennoj zhizni v Astraxani. K 140-letiyu kollecionera [A.A. Perov as One of the Organizers of Artistic Life in Astrakhan. To the 140<sup>th</sup> Anniversary of the Collector]. *Astraxanskij kraevedcheskij vestnik* [Astrakhan Local History Bulletin]. Compl. by P.I. Bukharitsin, M.A. Kirokosyan. Astrakhan: Izdatel` : Sorokin Roman Vasil`evich, Issue 10, 63–69. (In Russian).
4. Emelina, M.V. (2023) Astraxanskaya Obshhina xudozhnikov. Pervaya vy`stavka Obshhiny` [1918 god] [Astrakhan Community of Artists. The First Exhibition of the Community (1918)]. *Astraxanskije kraevedcheskie chteniya: sbornik statej* [Astrakhan Local History Readings: a Collection of Articles]. Ed. by A.A. Kurapov, A.N. Alieva, N.M. Gorokhova. Astrakhan: Izdatel` : Sorokin Roman Vasil`evich, Issue XV, 350–360. (In Russian).
5. Kirbaba, L.I., Strashko, I.V. (2021) Xudozhnik V.S. Zharkov-Volzhsnij. Biografiya. Tvorchestvo: raboty` iz sobraniya Astraxanskoj kartinnoj galerei [Artist V.S. Zharkov-Volzhsy. Biography. Creativity: Works from the Collection of the Astrakhan Art Gallery]. *Astraxanskije kraevedcheskie chteniya: sbornik statej* [Astrakhan Local History Readings: a Collection of Articles]. Ed. by A.A. Kurapov, A.N. Aliyeva. Astrakhan: Izdatel` : Sorokin Roman Vasil`evich, Issue XIII, 467–477. (In Russian).
6. *Astraxanskij sojuz xudozhnikov za 70 let: zhivopis`, grafika, skul`ptura, dekorativno-prikladnoe iskusstvo, monumental`noe iskusstvo, oformitel`skoe iskusstvo, teatral`no-dekoracionnoe iskusstvo* (2008) [Astrakhan Union of Artists for the Period of 70 Years: Painting, Graphics, Sculpture, Arts and Crafts, Monumental Art, Design Art, Theatrical and Decorative Art]. Author and Compl. L.M. Karavaeva. Astrakhan: Soyuz xudozhnikov Rossii. (In Russian).
7. Valeeva-Sulejmanova, G.F. (2010) Taktashev Shamil` Abdul-Xamitovich [Taktashev Shamil Abdul-Khamitovich]. *Tatarskaya e`nciklopediya* [Tatar Encyclopedia]. Editor in Chief M.Kh. Khasanov; Execut. Ed. G.S. Sabirzyanov. Kazan: Institute of Tatar Encyclopedia, Vol. 5: R–T, 512. (In Russian).
8. Emelina, M.V. (2022) *Kollekcija avangarda v sobranii Astraxanskoj kartinnoj galerei: istoriya postupleniya i by`tovaniya* [Avant-garde Collection in the Collection of the Astrakhan Art Gallery: the History of Entry and Existence]. Astrakhan: Izdatel` : Sorokin Roman Vasil`evich. (In Russian).
9. Taktashev, M.Sh. (2019) Proizvedeniya Shamilya Taktasheva v sobranii Astraxanskoj gosudarstvennoj kartinnoj galerei [Works of Shamil Taktashev in the collection of the Astrakhan State Art Gallery]. *Astraxanskije kraevedcheskie chteniya: sbornik statej* [Astrakhan Local History Readings: a Collection of Articles]. Ed. by A.A. Kurapov, E.I. Gerasimidi, A.N. Aliyev. Astrakhan: Izdatel` : Sorokin Roman Vasil`evich, Issue XI, 426–433. (In Russian).

10. Taktashev, M.Sh. [2023] O nekotory`x vzaimosvyazyax tempernogo i maslyanogo periodov v tvorchestve Sh.A.-X. Taktasheva [On Some Relationships between the Tempera and Oil Periods in the Work of Sh. A.-Kh. Taktashev]. *Astraxanskije kraevedcheskie chteniya: sbornik statej* [Astrakhan Local History Readings: Collection of Articles]. Ed. by A.A. Kurapov, A.N. Aliev, N.M. Gorokhov. Astrakhan: Izdatel` : Sorokin Roman Vasil`evich, Issue XV, 396-405. (In Russian).
11. Sharov, V.S., Gorodnichev, G.N., Ten, I.Yu. *Shamil` Taktashev. Parallel`ny`j realizm* [Shamil Taktashev. Parallel Realism]. URL: <https://astrart.ru/life/materials.php> [Accessed 03.10.2024]. (In Russian).

**About the author:**

**Maxim Sh. Taktashev**, head of the Scientific and Educational Department of the Astrakhan State Art Gallery named after P.M. Dogadin, postgraduate student of the Astrakhan State University named after V.N. Tatishchev

81 Sverdlov Str., Astrakhan, 414000  
himynameismax@mail.ru

# ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ



REQUIREMENTS FOR  
THE DESIGN OF THE  
ARTICLE

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Объем: от 16000 до 40000 знаков (не считая заголовка, аннотации и ключевых слов на русском и английском языках). Шрифт Times New Roman, кегль – 14, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 2 см, абзацный отступ – 1,25 см. Нумерация страниц сплошная, внизу страницы по центру.

Обязательные элементы статьи:

- Ф.И.О. автора, город, учреждение, e-mail;
- название статьи;
- аннотация на русском языке (500-600 знаков с пробелами);
- ключевые слова (5-10);
- текст статьи;
- список литературы (не менее 10), количество самоцитирований – не более 2;
- сведения об авторе на русском языке (полностью, без сокращений): Ф.И.О., ученое звание, ученая степень, должность, место работы, рабочий адрес с почтовым индексом, адрес электронной почты;
  - сведения об авторе на английском языке;
  - название статьи, аннотация и ключевые слова на английском языке.
- References (список литературы в транслитерации латиницей с частичным переводом на английский и др. иностранные языки: правила оформления списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латиницей необходимо использовать робота (<https://translit.ru/ru/gost-7-79-2000/>) или таблицу, приведенную на указанном вебсайте.

Порядок элементов внутри библиографических описаний в References должен соответствовать требованиям «Гарвардского стиля оформления» (BSI):

<https://www.mybib.com/tools/harvard-referencing-generator>.

Каждая статья, поступившая в редакцию, проходит двойное «слепое» рецензирование и проверку на коммерческой версии системы «Антиплагиат».

## ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ АННОТАЦИИ

Аннотация (не менее 3 распространенных предложений) должна содержать максимально ёмкую и адекватную характеристику статьи, её структуры, содержания и основных выводов. Следует избегать второстепенной информации, общих формулировок, пересказа общеизвестных типологий и описаний и пр. В аннотации не допускается цитирование и самоцитирование.

## ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА СТАТЬИ

1. Между датами ставится длинное тире без пробелов (комбинация клавиш Ctrl + - на цифровой клавиатуре).
2. Авторское примечание заключается в круглые скобки, инициалы автора обозначаются курсивом: (выделено нами. – *М.Ш.*).
3. Между инициалами и фамилией ставится неразрывный пробел (Ctrl+Alt+Space).
4. Ссылки на использованные научные статьи и монографии приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера описания в «Списке литературы», тома (если есть) и страниц, например: [1, т. 2, с. 25], [2, с. 30-32] или [3, с. 8-10; 4, с. 32].

## ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ

1. Описания приводятся в конце статьи и оформляются по ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Внутри списка они группируются в той последовательности, в которой упоминаются в тексте (не в алфавитном порядке). Под одним номером допустимо указывать только один источник. Допускается сокращение отдельных элементов библиографического описания на основании ГОСТ Р 7.0.12–2011 «Библиографическая запись. Сокращение слов и словосочетаний на русском языке. Общие требования и правила».

2. Примечания и ссылки на источники (архивные документы, мемуары, переписка, информационные сообщения из периодической печати, произведения художественной литературы и др.) оформляются в виде постраничных сносок. Сноски нумеруются арабскими цифрами. Если в сносках приводятся ссылки на «Список литературы», то они должны учитываться в общей нумерации.

3. Примеры оформления библиографических описаний:

Вид документа	Список литературы	References
<b>Статья в журнале</b>	Кабанов В.П. Начало юридического образования в России (XVII–XVIII вв.) // Экономические споры: проблемы теории и практики. 2003. № 1. С. 149–156.	Kabanov, V.P. (2003) Nachalo yuridicheskogo obrazovaniya v Rossii (XVII–XVIII vv.) [The Beginning of Law Studies in Russia in the 17 <sup>th</sup> –18 <sup>th</sup> Centuries]. <i>E'konomicheskie spory: problemy teorii i praktiki</i> [Economic Disputes: Issues of Their Theory and Practice]. 1, 149–156. (In Russian).
<b>Материалы конференции (сборник трудов)</b>	Арсентьева А.В., Петрянкина А.П. Городские училища в образовательном пространстве России второй половины XVIII в. // Волжские земли в истории и культуре России: материалы Регион. науч. конф. (г. Чебоксары, 20–21 июня 2003 г.). Ч. 1. Чебоксары, 2003. С. 33–39.	Arsent'eva, A.V., Petryankina, A.P. (2003) Gorodskie uchilishha v obrazovatel'nom prostanstve Rossii vtoroj poloviny XVIII v. [Urban Colleges in Russia's Education System of the Second Half of the 18th Century]. <i>Volzhskie zemli v istorii i kul'ture Rossii</i> [Lands of the Volga Area in Russia's History and Culture]. Pt. 1, 33–39. (In Russian).
<b>Книга</b>	Варава В.В. Этика неприятия смерти. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005. 239 с.	Varava, V.V. (2005) <i>E'tika nepriyatiya smerti</i> [Ethics of the Denial of Death]. Voronezh: Publishing House of the Voronezh State University. (In Russian).
<b>Том многотомного издания</b>	Серков А.И. Российские ма-соны. 1721–2019: биогр. слов. Век XVIII: в 3 т. Т. 1. Москва: Ганга, 2019. 710 с.	Serkov, A.I. (2019) <i>Rossijskie masony. 1721–2019: biograficheskij slovar'. Vek XVIII: v 3 t. T. 1.</i> [Masons in Russia. 1721–2019: Biographical Dictionary. 18th Century: in 3 vols.]. Moscow: Ganga, Vol. 1. (In Russian).

<b>Диссертация</b>	Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: дис. ... канд. филос. наук. Санкт-Петербург, 2003. 162 с.	Kas'yanova, E.V. (2003) <i>Rok-kul'tura v kontekste sovremennoj kul'tury: dissertaciya ... kandidata filosofskix nauk</i> [The Culture of Rock in the Context of Today's Culture. Thesis of Ph.D. in Philosophy]. St. Petersburg. (In Russian).
<b>Автореферат диссертации</b>	Дробинин Г.Д. Поэтика А.Л. Хвостенко: язык – миф – литературный код: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2015. 23 с.	Drobinin, G.D. (2015) <i>Poe'tika A.L. Xvostenko: yazyk – mif – literaturnyj kod: avtoreferat dissertacii ... kandidata filologicheskix nauk</i> [Poetics by A.L. Khvostenko: Language – Myth – Literary Code. Synopsis of the Thesis of Ph.D. in Philology]. Samara. (In Russian).
<b>Электронный ресурс</b>	Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. [Электронный ресурс]. URL: <a href="https://lexicography.online/etymology/vasmer/">https://lexicography.online/etymology/vasmer/</a> (дата обращения: 15.06.2020).	Vasmer, M. <i>E'timologicheskij slovar' russkogo yazyka: v 4 t.</i> [Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 vols.]. (In Russian). URL: <a href="https://lexicography.online/etymology/vasmer/">https://lexicography.online/etymology/vasmer/</a> (Accessed 15.06.2020).
<b>Переводное издание</b>	Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук / пер. с фр.: В.П. Визгин, Н.С. Автономова. Санкт-Петербург: А-сэд, 1994. 406 с.	Foucault, M. (1994) [Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines]. Transl. from Fr. by V.P. Vizgin & N.S. Avtonomova. St. Petersburg: A-cad. (In Russian).
<b>Книга на языке оригинала</b>	Williams P. Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities. Oxford; New York: Berg Publisher, 2007. 240 p.	Williams, P. (2007) <i>Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities</i> . Oxford; New York: Berg Publisher. (In English).

Материалы отправлять на электронную почту: [sphereofculture@samgik.ru](mailto:sphereofculture@samgik.ru)  
или в электронную редакцию: <https://journals.eco-vector.com/2713-301X/index>

Научный рецензируемый журнал  
№ 2 (20) 2025

Издатель:  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Самарский государственный институт культуры»

Адрес издателя:  
ул. Фрунзе, 167,  
Самара, 443010

Подписано в печать: 25.06.2025  
Дата выхода в свет: 30.06.2025

Формат 170x240/16  
Усл. печ. л. 10,75  
Тираж 200 экз. Цена свободная

Издание отпечатано в РИЦ ФГБОУ ВО «СГИК»  
по адресу: ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010  
E-mail: [rio@samgik.ru](mailto:rio@samgik.ru)