

Научно-информационный журнал
**КУЛЬТУРНОЕ
НАСЛЕДИЕ
РОССИИ**

№3 (ИЮЛЬ— СЕНТЯБРЬ) 2026



Научно-информационный журнал КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

№3 (ИЮЛЬ — СЕНТЯБРЬ) 2026

Издаётся с 2013 г. Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ И КУЛЬТУРА

- Жуков В.В.** К году единства народов России.
Коллективный портрет народов Российской империи на картине
А. А. Карелина «Трехсотлетие Царствования Дома Романовых»5
- Борсуковская Г. В.** Западнохристианская миссионерская традиция
и формирование ее ценностного содержания в период I—VIII веков19

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

- Катасонов В. Н.** Философия культуры К.Н. Леонтьева (1 часть).....30
- Бочкарева О. В.** Личность в музыкально-диалогическом пространстве
культурного наследия отечества39

ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

- Севостьянов Д. А.** Дмитрий Кустанович: анализ творческой манеры46
- Кортович А. В.** Биографии владельцев книжных знаков
«Саратовского» цикла В.А. Фаворского». К 140-летию художника (1 часть)53
- Шинтияпина И. В.** Творческая деятельность К.И. Боровского
в контексте развития музыкальной культуры крымского региона
(к 85-летию со дня рождения).....60
- Ван Юйлу, Алексеева Г. В.** Трансформация и переосмысление эстетики
кинцуты в современном Китае67

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

- Старовойтова Е. С.** Хореография и балет: эволюция понятий
в историко-культурном контексте73
- Борзова Т. А.** Представление о сущности наставнической деятельности
в современной российской культуре.....80
- Шупилова Е. Г.** Информационные ресурсы как инструмент
сохранения семейной истории.....86
- Давиденко Е. А.** Корпоративная социальная ответственность бизнеса
как инструмент развития отечественной культуры.....94

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

- Шиманова М. А.** Образовательные практики музеев
художественно-промышленных вузов:
особенности и формы профессиональной подготовки специалистов..... 100

КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

Пиунова П. Р. Формирование экспериментального фонда

Государственного научно-исследовательского института реставрации..... 111

*В оформлении обложки использована репродукция картины
Владимира Донатовича Орловского «Летний день», 1884 год,
Ярославский художественный музей.
Фото с сайта: <https://www.stydiai.ru/gallery/encyclopedia-156/>*

ОСНОВАТЕЛИ ЖУРНАЛА

Захаров Владимир Михайлович — доктор культурологии, профессор, Народный артист России, художественный руководитель театра танца «Гжель»;

Кучмаева Изольда Константиновна — доктор философских наук, профессор, академик, Почётный работник высшего профессионального образования России;

Протоиерей Олег Колмаков — Благодичный Плещеевского благочиния Ярославской епархии Русской Православной Церкви.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор — **Дерябина Елена Дмитриевна**, кандидат культурологии, доцент, руководитель отдела аспирантуры Института Наследия;

Заместитель главного редактора — **Окороков Александр Васильевич**, доктор исторических наук, действительный член Академии военных наук, действительный член Русского географического общества, член-корреспондент Международного комитета по подводному культурному наследию, заместитель директора по научной работе Института Наследия;

Заместитель главного редактора — **Горлова Ирина Ивановна**, доктор философских наук, директор Южного филиала Института Наследия, Председатель диссертационного совета 99.0.131.03;

Акимов Борис Борисович — Народный артист СССР, педагог-балетмейстер, заместитель председателя художественного совета балетной труппы Государственного академического Большого театра, художественный руководитель ГБПОУ колледжа «Московское хореографическое училище при театре танца «Гжель»;

Бахревский Евгений Владиславович — кандидат филологических наук, атташе Посольства Российской Федерации в Турецкой Республике (Анкара);

Богатырёва Татьяна Георгиевна — доктор культурологии, профессор, эксперт Института «Высшая школа государственного управления» РАНХиГС;

Бревнова Юлия Александровна — кандидат культурологии, член Союза профессиональных художников России, ведущий научный сотрудник отделения дополнительного профессионального образования в составе отдела аспирантуры Института Наследия;

Васильев Глеб Евгеньевич — кандидат философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела аспирантуры Института Наследия;

Говар Наталья Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»;

Ефимов Андрей Борисович — доктор физико-математических наук, профессор, Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, заведующий кафедрой истории миссий НОУ ВПО «Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет» (ПСТГУ);

Житенёв Сергей Юрьевич — кандидат культурологии, советник директора Института Наследия.

Зотова Татьяна Анатольевна — кандидат культурологии, старший научный сотрудник центра экспозиционно-выставочной деятельности отдела материального наследия Института Наследия;

Калашников Александр Сергеевич — заведующий отделом «Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина» МБУК МОК, член Всероссийского театрального общества Союза театральных деятелей России;

Катасонов Владимир Николаевич — доктор философских наук, доктор богословия, профессор, профессор Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия;

Крижевский Максим Владимирович — кандидат культурологии, доцент кафедры Истории и теории христианского искусства НОУ ВПО «Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет»;

Ларионцев Михаил Михайлович — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник-учёный секретарь Института Наследия;

Лукина Галима Ураловна — доктор искусствоведения, заместитель директора по научной работе ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»;

Мадикова Лидия Владимировна — кандидат культурологии, старший научный сотрудник центра подводного культурного наследия отдела материального наследия Института Наследия;

Михеева Людмила Николаевна — доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин в ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»;

Парамонова Марина Юрьевна — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института всеобщей истории РАН (ИВИ РАН);

Путрик Юрий Степанович — доктор исторических наук, кандидат географических наук, главный научный сотрудник, руководитель отдела нематериального наследия Института Наследия;

Рубцов Юрий Викторович — доктор исторических наук, профессор ФГКВООУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского» Министерства обороны Российской Федерации;

Рыбак Кирилл Евгеньевич — доктор культурологии, ассоциированный научный сотрудник Института Наследия;

Сиюхова Аминет Магаметовна — доктор культурологии, доцент, и.о. заведующего кафедрой философии, социологии и педагогики ФГБОУ ВО «Майкопский государственный технологический университет»;

Соколова Алла Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального и хореографического искусства Института искусств ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет»;

Уральская Екатерина Иосифовна — кандидат философских наук, главный редактор журнала «Балет»;

Ходакова Нина Павловна — доктор педагогических наук, профессор, профессор Института педагогики и психологии образования ГАОУ ВО города Москвы «Московский городской педагогический университет» (МГПУ);

Шлыкова Ольга Владимировна — доктор культурологии, профессор ИГСУ ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации»

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Выпускающий редактор — **Бревнова Юлия Александровна**, кандидат культурологии, член Союза профессиональных художников России, ведущий научный сотрудник Института Наследия;

Художественный дизайн, вёрстка — **Богданова Оксана Владимировна**, член Союза профессиональных художников России, дизайнер Издательства Мозаика-Синтез;

Корректор — **Богданова Надежда Владимировна**, специалист отдела аспирантуры Института Наследия.

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ И КУЛЬТУРА

RAR

УДК 069

ББК 85.103

DOI 10.34685/HI.2026.54.3.001

К ГОДУ ЕДИНСТВА НАРОДОВ РОССИИ. КОЛЛЕКТИВНЫЙ ПОРТРЕТ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ НА КАРТИНЕ А. А. КАРЕЛИНА «ТРЕХСОТЛЕТие ЦАРСТВОВАНИЯ ДОМА РОМАНОВЫХ»

Жуков Владимир Васильевич,
заведующий сектором истории реставрации,
Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры,
«Государственный музей «Исаакиевский собор»,
Невский пр., 29-31, лит. А., пом. 7Н, Санкт-Петербург, Россия, 191186,
vens_stabbs@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена истории, художественным и композиционным особенностям масштабного полотна Андрея Андреевича Карелина «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых». Картина, на которой была изображена большая часть народов Российской империи, стала подношением императору Николаю II, а за работу над ней художник получил личное дворянство. В 1914 году произведение демонстрировалось в Юсуповском дворце на Литейном на выставке в пользу «Всероссийского общества попечения об отставных, потерявших трудоспособность, воинских нижних чинах». Статья содержит подробный художественный анализ полотна, установлена этническая принадлежность большинства представленных на нём фигур.

Ключевые слова

Карелин Андрей Андреевич, трёхсотлетие царствования дома Романовых, живопись, художественный анализ, национальные костюмы, народы Российской империи.

Имя Андрея Андреевича Карелина (1866-1928) сегодня хорошо знакомо лишь узкому кругу специалистов, однако в начале XX века он был широко известен как талантливый живописец и неутомимый

общественный деятель (ил. 1). Родился будущий художник в семье известного нижегородского фотографа Андрея Осиповича Карелина, обучившего сына азам рисования. Детство А. А. Карелин



Ил. 1: А.А. Карелин. Автопортрет.
ФГБУК «Государственный исторический музей»¹

провёл в Нижнем Новгороде, а после, приехав в Санкт-Петербург, смог поступить в Императорскую Академию художеств, где продолжил обучение у Константина Егоровича Маковского (1839–1915). Излюбленной темой в творчестве живописца были фольклорные и исторические мотивы. А.А. Карелин участвовал в оформлении внутреннего убранства храма Воскресения Христова (Спас на Крови) в Петербурге, церкви лейб-гвардии Уланского полка и храма Александра Невского в Варшаве². Мастер создал около ста пятидесяти произведений, посвящённых религиозной и исторической тематике, написал множество портретов и икон, стал автором первого герба и флага Туркменской ССР³.

Общепризнана общественная деятельность А.А. Карелина. Он приложил немало усилий в деле основания Нижегородского городского художественного и исторического музея, создании Общества художников исторической живописи, подготовке Всероссийского съезда художников, открытия при Александро-Невской лавре в Петербурге музея-древлехранилища⁴.

При работе над историческими и жанровыми сценами А.А. Карелин нередко уделял особое внимание национальным костюмам и предметам быта. В этой отличительной черте его творчества прослеживается влияние отца, который не только изучал и фотографировал жизнь в разных регионах Российской империи, но также собрал богатую коллекцию изделий народных художественных промыслов. Коллекция А.О. Карелина была известна в творческой среде Санкт-Петербурга и Москвы. Специально для того, чтобы с ней ознакомиться, Нижний Новгород посетили И.И. Шишкин, И.Е. Репин, В.В. Верещагин, К.Е. Маковский, братья А.А. и П.А. Сведомские⁵.

Собрание отца с ранних лет возвращало в душе А.А. Карелина трепетное отношение к пёстрой и многоликой русской культуре. Наиболее полно художник смог воплотить это многообразие в своём самом масштабном произведении «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых» (ил. 2), за работу над которым ему было пожаловано личное дворянство⁶.

1 Фото взято из открытого источника (goskatalog.ru).

2 Миронова И.В. А.А. Карелин: личность и творчество. К 140-летию со дня рождения художника // Нижегородский музей. 2006. № 11–12. С. 36.

3 ГАРФ. Ф. Р3316. Оп.18. Д. 102. Об оттисках гербов и флагов союзных республик. 09.07.1925 – 07.03.1928. С. 73.

4 Яковлева Т.А. Творческая деятельность А.А. Карелина в православной церкви // Науч. тр. / РАХ; Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина; науч. ред. В.А. Лянин, сост. О.А. Резницкая, А.И. Шаманькова. СПб., янв. — март 2014. Вып. 28. Проблемы развития отеч. иск-ва. С. 120.

5 Яковлева Т.А. К истории создания картины А.А. Карелина «Освящение в Высочайшем присутствии храма Воскресения Христова, сооружаемого на месте смертельного поранения в Бозе почившего Императора Александра II 19 августа 1907 года» // «Кафедра». Спас на Крови – памятник русского монументального искусства конца XIX – начала XX века и его создатель Альфред Александрович Парланд (1842–1919). Сб. научных статей междунар. конф. / Гл. ред. Ю.В. Мудров, сост. Э.А. Филиппова. – СПб.: Политехника сервис, 2019. С. 173.

6 Миронова И.В. А.А. Карелин: личность и творчество. К 140-летию со дня рождения художника // Нижегородский музей. 2006. № 11–12. С. 36.



Ил. 2: «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых» — картина художника А.А. Карелина. 1913.
Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга. Фотодокументы.
Оп.1Е-16. Ед. хр.13215.

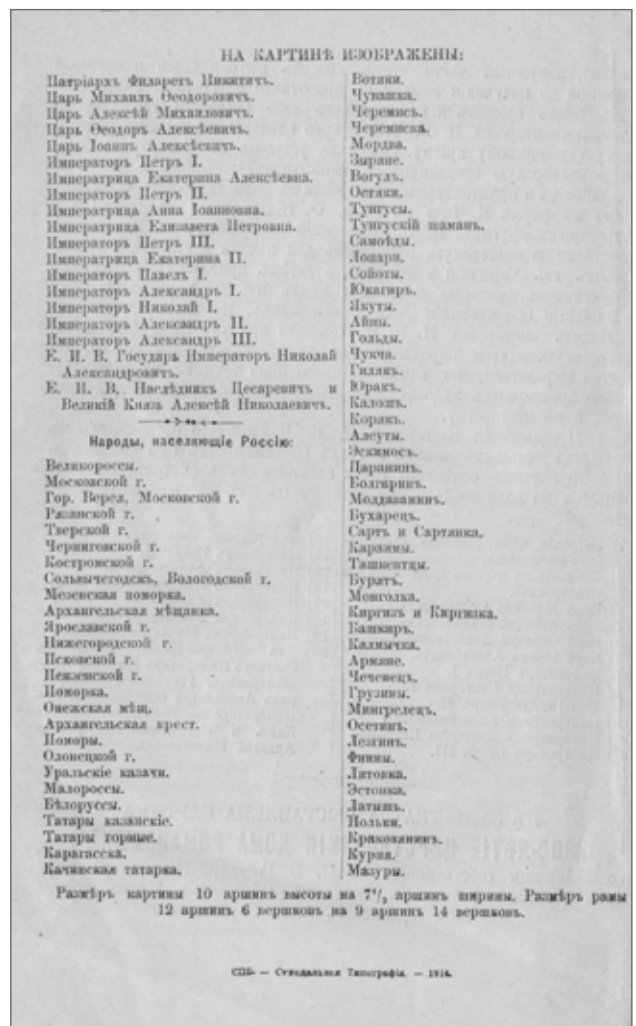
Высота этого грандиозного полотна составляла десять аршин (7,1 м), а ширина — семь с половиной (5,3 м). К сожалению, местонахождение работы до сих пор не установлено. Тем не менее, сохранившиеся фотографии произведения сегодня позволяют изучить его в деталях.

Доминанта картины — лестница, символ духовного совершенствования в православном христианстве. Каждую её ступень занимает правитель из династии Романовых, начиная от Михаила Фёдоровича и заканчивая юным цесаревичем Алексеем Николаевичем. В центре композиции восседает на троне царствующий император Николай II.

Украшенную кокошниками сень и лестницу укутывает покров, который можно трактовать как подобие велума. Декоративная ткань, наброшенная поверх архитектурных конструкций, говорит о том, что действие происходит в интерьере. В данном случае ткань скорее указывает на российское подданство изображённых людей и подчёркивает их единство. Кроме того, покров придаёт всей лестнице очертания горы — символа непоколебимости веры и духовного величия в православном христианстве. Над сенью в небесах — икона Феодоровской Божьей Матери, покровительницы Дома Романовых. Цари и императоры символизируют Российскую империю, под началом которой объединены многие различные народности.

Атрибутировать представленные на холсте фигуры удалось с помощью сохранившегося описания выставки 1914 года, в котором приведён список изображённых на картине народов (ил. 3), а также по элементам национальной одежды. Сложность атрибуции связана с изменением этнонимов с течением времени.

В центральной части полотна расположены великороссы, малороссы и белорусы как фундамент государства. Православный священник, стоящий справа у нижней ступени лестницы, благословляет августейших особ крестом. Вслед за ним царя приветствуют православные верующие. Согласно списку, приведённому в описании выставки, изображены жители Московской, Рязанской, Тверской, Черниговской, Костромской, Вологодской (г. Сольвычегодск), Ярославской, Нижегородской, Псковской, Пензенской и Олонекской губерний. Ниже от православного священника художник поместил мезенскую поморку, архангельскую мещанку, поморку, онежскую мещанку, архангельскую крестьянку и поморов.



Ил. 3: Список народов, представленных на картине А.А. Карелина «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых» // Описание и перечень выставки картин «300-летие Царствования Дома Романовых». СПб: Синодальная типография, 1914. С. 4.

Особо Карелин выделил г. Верею Московской губернии. Вероятно, житель Вереи — мужчина с бородой, правой рукой вращающий колесо швейной машинки. Город Верея с XVIII века был крупным центром старообрядчества, славился торговлей и ремёслами.

Белоруса Карелин изобразил на первом плане полотна. В руках он держит шлемовидные гусли, популярный в народе музыкальный инструмент.

Малоросс представлен в рубаше, украшенной вышивкой с геометрическим национальным орнаментом. Это мужчина с усами со стрижкой «в кружок» — согласно старинному малорусскому обычаю подбрасывать волосы вокруг головы.

Различные народности Российской империи показаны с учётом географических особенностей территории их проживания, а также их конфессиональной принадлежности.

В левой части полотна изображены представители народов, которые исповедовали анимизм и шаманизм, поклоняясь духам природы и предков. Они приветствуют династию Романовых вслед за тунгусским шаманом.

В результате исследования удалось заметить поразительное сходство изображённых на картине людей с фарфоровыми скульптурами работы Павла Павловича Каменского (1858–1922), созданными по личному заказу Николая II (ил. 4, 5, 6, 7). Скорее всего, многие из них послужили прообразами живописных фигур. Коллекция статуэток «Народности России» хранится в Музее фарфора Государственного Эрмитажа, а также в Российском этнографическом музее.

Нередко мужские и женские фигуры изображены на полотне парно. Вместе стоят алеут и алеутка, гольд и гольдская женщина, сойот и сойотская женщина, айн и айнская женщина, якут и якутка, самоед и самоедка, лопарь и лопарская женщина, тунгус и тунгуска, остяки.

Вместе с тем, некоторые народности Карелин представил только одной фигурой. К их числу относятся эскимос, коряк, калош (тлинкит), юрак, гиляк, чукча, юкагир, вогул, зырянин. В отдельную группу Карелин выделил татар: качинская татарка, татары горные, татары казанские.

В правой части картины — представители народов Прибалтики. Можно узнать финнов, литовку, эстонку, латыша, полек, курню⁷, мазуров.

Интересно, что Карелин пишет фигуру краковянина, выделяя, таким образом, жителей Кракова. Город был одним из центров католичества в Царстве Польском и, возможно, краковянин на картине олицетворяет всё католическое население страны. Взгляд краковянина, сорвавшего в пылком приветствии головной убор, устремлён на императора Александра I, который, улыбаясь, смотрит в его сторону. Вероятно, так художник хотел передать благодарность поляков за дарованную государем конституцию.



Ил. 4: Фарфоровая скульптура «Тунгусский шаман». Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. Скульптор П.П. Каменский. 1910 г.⁸. Современная копия.

Ил. 5: Фарфоровая скульптура «Качинская женщина». Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. Скульптор П.П. Каменский. 1910 г. Современная копия.⁹

Ил. 6: Фарфоровая скульптура «Крымский татарин». Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. Скульптор П.П. Каменский. 1910 г. ФГБУК «Государственный исторический музей»¹⁰.

Ил. 7: Фарфоровая скульптура «Сарт» (Узбек). Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. Скульптор П.П. Каменский. 1911 г.¹¹. Современная копия.

7 Исчезнувший народ курши, который жил на прибрежных территориях Латвии и Литвы в период между V и XVI веками. Курши дали название региону Курляндия (прим. автора).

8 Фото взято из открытого источника (www.ipm.ru).

9 Фото взято из открытого источника (www.ipm.ru).

10 Фото взято из открытого источника (goskatalog.ru).

11 Хмельницкая Е. С. "Фарфоровая Россия" П.П. Каменского (1907–1917) [серия фигур "Народности России" – уникальный проект Императорского фарфорового за-

Финн, расположенный немного ниже, приветствует и благодарит императора Александра II, даровавшего конституцию Великому княжеству Финляндскому. Период его правления, как известно, был ознаменован существенным ростом финской экономики и развитием культуры.

Народы Кавказа представляют лезгин, осетин, мингрелец, грузины, чеченец, армяне. Население Средней Азии показано на полотне фигурами монголки, киргиза и киргизки, сарта и сартянки¹², бухарца и ташкентцев, которых можно узнать по национальным костюмам и фарфоровым скульптурам Каменского.

Предположительно, «ташкентцами» автор перечня назвал туркмена и турменку-йомудку, ведь Ташкент был одним из центров Туркестанского генерал-губернаторства, административно-территориальной единицы в составе Российской империи, просуществовавшей до 1917 года.

Современный зритель воспринимает бухарца как жителя Бухары, которая была столицей Бухарского ханства до 1920 года. Бухарцами называли народ, в этническом отношении включавший в себя группы узбеков, таджиков, уйгуров, различных кавказских народов, в меньшей степени — казахов, киргизов и каракалпаков. В начале прошлого столетия бухарцы воспринимались как народ преимущественно торговый. Скорее всего, поэтому бухарец, сарт и сартянка¹³ расположены рядом.

Многие представители различных народов Российской империи воспроизведены А. А. Карелиным с фарфоровых скульптур П. П. Каменского с фотографической точностью. В частности, это относится к гольдам, ламуту, лопарю, тунгусскому шаману, крымскому татарину, качинской татарке, остяку, сартам, киргизам, буряту, монголке, и некоторым другим изображённым фигурам.

Интересно, что в некоторых случаях художник, взяв за основу фарфоровые образы, отказался от их досконального копирования. К примеру, туркмен (ил. 8) написан в схожей позе и с такими же чертами лица, как на статуэтке (ил. 9), однако его

тельпек¹⁴ отличается светлым оттенком. Поскольку чёрный тельпек было положено носить седобородым старцам, такое изображение туркменского мужчины в рассвете сил представляется более соответствующим историческим реалиям.



Ил. 8. Туркмен на полотне А.А. Карелина. «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых»¹⁵.

Ил. 9. Фарфоровая скульптура «Туркмен». Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. Скульптор П.П. Каменский. 1907–1917 гг. ФГБУК «Государственный исторический музей»¹⁶.

Любопытно сравнить якута в левой части полотна (ил. 10) с фарфоровой скульптурой (ил. 11, 12). На первый взгляд может показаться, что Карелин не использовал статуэтку при создании этого художественного образа. Якут на картине изображён в шапке, украшенной национальным узором, в то время как голова его фарфорового собрата остаётся непокрытой. Узнать подданного можно по ромбовидным застёжкам и скуластому лицу, однако наиболее интересная деталь обнаруживается при тщательном осмотре скульптуры. При создании статуэтки П. П. Каменский не лишил якута шапки — он поместил её в сложенных за спиной ладонях. Орнамент головного убора такой же, как на полотне А. А. Карелина, что ещё раз подтверждает этническую принадлежность живописной фигуры.

вода (1907–1917)] / Екатерина Хмельницкая. — Москва: Любимая книга, 2014. — 597 с. ил., цв. ил., портр. С. 492.

12 Сартами до революции именовали жителей части Узбекистана и Таджикистана (прим. автора).

13 Слово «сарт», вероятно, происходит от санскритского «sārthavāha», что в переводе означает «торговец, караванщик» (прим. автора).

14 Тельпек — традиционный туркменский и хорезмский головной убор из овечьей шкуры разновидность папахи (прим. автора).

15 Здесь и ниже приведены увеличенные фрагменты фотографии полотна «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых», хранящейся в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (Фотодокументы. Оп. 1Е-16. Ед. хр. 13215).

16 Фото взято из открытого источника (goskatalog.ru).



Ил. 10. Якут на полотне А.А. Карелина
«Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых».

Ил. 11: Фарфоровая скульптура «Якут». Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. Скульптор П.П. Каменский. 1910 г. Современная копия¹⁷.

Ил. 12: Фарфоровая скульптура «Якут». Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. Скульптор П.П. Каменский. 1910 г. Современная копия (вид со спины)¹⁸.

Вероятно, изображая якута в шапке, художник хотел запечатлеть на многофигурном полотне как можно больше элементов национальной одежды в условиях ограниченного композицией пространства.

Предположительно, художник отступил от внешнего вида скульптуры П.П. Каменского и при работе над образом башкира в правой части полотна (ил. 13). Форма его бороды, усов, высокий лоб и воротник, по всей видимости, были написаны с фарфоровой статуэтки (ил. 14). Отличается лишь головной убор — у А.А. Карелина фигура изображена в колпаке, а у П.П. Каменского — в тюбетейке. Ак-калпак¹⁹ считается элементом национальной одежды киргизов и казахов, однако башкиры тоже носили подобные войлочные шапки. Доказательством тому служит фарфоровая скульптура из другой серии, выполненная во второй половине XIX века (ил. 15). В том, что на картине именно башкир, не приходится сомневаться, ведь в сохранив-



Ил. 13: Башкир на полотне А.А. Карелина «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых».

Ил. 14: Фарфоровая скульптура «Башкир». Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. Скульптор П.П. Каменский. 1910 г. Современная копия²⁰.



Ил. 15: Скульптура «Башкир» из серии «Народы России». Завод товарищества М.С. Кузнецова. ФГБУК «Государственный исторический музей»²¹.

Ил. 16. Зырянин на полотне А.А. Карелина «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых».

Ил. 17: Почтовая карточка «Зырянин». Автор оригинала В.В. Верещагин. Частная коллекция.

шемся перечне представленных народов казаха нет, а киргиз, очень напоминающий статуэтку П.П. Каменского, расположен немного ниже.

17 Фото взято из открытого источника (www.ipm.ru).

18 Фото взято из открытого источника (www.ipm.ru).

19 Ак-калпак — мужской национальный головной убор киргизов и казахов. Название происходит от тюркских слов ак — «белый» и калпак — «шляпа» (прим. автора).

20 Фото взято из открытого источника (www.ipm.ru).

21 Фото взято из открытого источника (goskatalog.ru).

Большая вероятность, что Карелин при написании персон обращался не только к фарфоровым скульптурам Каменского, но также к живописным изображениям и фотографиям. Очевидно сходство одной из фигур (ил. 16) с работой Василия Васильевича Верецагина (1842–1904) «Голова зырянина» (ил. 17), которая сегодня хранится в Государственном Русском музее (инвентарный номер: Ж-4179). Судя по всему, работая над картиной, Карелин взял за образец некоторые портреты российских государей: Александра I (худ. Дж. Доу), Павла I (худ. В. Л. Боровиковский), Александра III (фот. С. Л. Левицкий), цесаревича Алексея Николаевича (худ. М. Ф. Мартынов).

Возможно, при работе над описанной выше картиной, А. А. Карелин развил идею, воплощённую ранее в другом своём произведении. Аллегорическое полотно, по всей видимости, послужившее прототипом, тоже было написано к трёхсотлетней годовщине царствования Романовых, о чём можно судить по названию — «Аллегорическая картина в память воцарения Дома Романовых». В начале XX столетия работа принадлежала нижегородскому фотографу В. И. Брееву, который выпустил тираж открытых писем с цветной репродукцией картины. К сожалению, сегодня местонахождение оригинала не установлено. Композицию произведения можно рассмотреть благодаря сохранившейся открытке (ил. 18), а также чёрно-белой публикации в журнале «Нива». Михаил Фёдорович Романов изображён в окружении знатных вельмож и духовенства. Над венценосцем помещена икона Феодоровской Божьей Матери, покровительницы Дома Романовых, а также святые царица Александра, Николай Чудотворец и Алексей, митрополит Московский²². Михаил Фёдорович, как и на картине «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых», находится на верхней площадке лестницы, правда, она здесь короче и состоит всего из трёх ступеней. У подножия лестницы также расположены представители разных народов Российской империи, склонившиеся перед монархом.

Возвращаясь к повествованию о масштабном полотне «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых», следует отметить, что судьба его, по большей части, остаётся неизвестной. Крупно-

габаритное произведение могло быть уничтожено после Октябрьской революции 1917 года, как «не представлявшее художественной ценности», а также прославлявшее царизм и Православие. Вместе с тем, некоторые сведения об истории произведения можно почерпнуть из сохранившихся фотографий и материалов периодической печати начала XX столетия. Все обнаруженные факты говорят о том, что судьба картины вплетена в историю столицы Российской империи — Санкт-Петербурга.

Фотоснимок, на котором А. А. Карелин стоит рядом со своим произведением (ил. 19), сделан в мастерской, располагавшейся на Невском проспекте (дом 141). Ранее в этом помещении скульптор Паоло Трубецкой работал над конным памятником Александру III, ныне украшающим двор Мраморного дворца. Мастерская была выделена А. А. Карелину для работы над картиной «Освящение в Высочайшем присутствии храма Воскресения Христова, сооружаемого на месте смертельного поранения в Бозе почившего Императора Александра II 19 августа 1907 года»²³. Предположительно, «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых» было написано в этом же помещении, а фотографии сделаны вскоре после завершения работы.

12 марта 1914 года в Зимнем дворце состоялась встреча государя с депутацией от Русского Собрания — одной из старейших консервативных общественно-политических организаций России²⁴. Был среди депутатов и художник Андрей Андреевич Карелин. Председатель совета общества генерал-лейтенант Николай Фёдорович Гейден преподнёс Его Императорскому Величеству от имени Собрания полотно «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых». Император Николай II принял подношение и передал Собранию свою благодарность.

23 Яковлева Т.А. К истории создания картины А.А. Карелина «Освящение в Высочайшем присутствии храма Воскресения Христова, сооружаемого на месте смертельного поранения в Бозе почившего Императора Александра II 19 августа 1907 года» // «Кафедра». Спас на Крови – памятник русского монументального искусства конца XIX – начала XX века и его создатель Альфред Александрович Парланд (1842–1919). Сб. научных статей межд. н.-п. конференции / Гл. ред. Ю. В. Мудров, сост. Э. А. Филиппова. – СПб.: Политехника сервис, 2019. С. 171–179.

22 А. Карелин. Аллегорическая картина в память воцарения Дома Романовых // Нива. 1913. № 6. С. 109.

24 Аудиенция членам русского собрания // День. 1914. № 70. 13 марта. С. 4.



Ил. 18: Открытое письмо с изображением аллегорического полотна А.А. Карелина «К празднованию 300-летия Царствования Дома Романовых». СПб ГБУК «Государственный музей «Исаакиевский собор».

23 марта 1914 года в большом зале Офицерского собрания армии и флота (ныне — Дом офицеров Ленинградского военного округа, Литейный пр., 20) состоялось торжественное открытие «Всероссийского общества попечения об отставных, потерявших трудоспособность, воинских нижних чинах». Председателем совета общества был избран член Государственного Совета генерал-адъютант Александр Ильич Пантелеев, а его помощниками, помимо прочих, — художник Андрей Андреевич Карелин и капитан Николай



Ил. 19: Художник А.А. Карелин (1-ый справа) около своей картины «Апофеоз дома Романовых». ЦГАКФД СПб. Фотодокументы. Оп. 1Е-16. Ед.хр.13213.

Васильевич Чайковский²⁵. В своём выступлении А.А. Карелин очертил историю возникновения общества, идея создания которого зародилась во время празднования трёхсотлетия царствования дома Романовых²⁶.

Через неделю в парадных залах нижнего этажа Юсуповского дворца на Литейном проспекте открылась грандиозная выставка в память трёхсотлетней годовщины²⁷. Она была устроена капитаном Н.В. Чайковским в пользу вновь образовавшегося общества²⁸ (ил. 20). Главным экспонатом мероприятия стала величественная картина А.А. Карелина, размещённая в Театральном зале²⁹.

Помимо полотна А.А. Карелина, на выставке экспонировалось двадцать транспарантных картин на стекле, написанных в мастерской отставного капитана первого ранга Н.В. Чайков-

25 Новое общество // День. 1914. № 79. 22 марта. С. 5.

26 Юлія Загуляева. Новое прекрасное начинание // Московские ведомости. 1914. № 77. 3 апреля. С. 2.

27 А. Р-въ. Художественная летопись // Аполлон. 1914. № 4. С. 56.

28 Выставка картин по стеклу // Обозрение театров. 1914. № 2420. 28 апреля. С. 15.

29 Описание и перечень выставки картин... С. 3.



Ил. 20: Объявление о выставке картин Н.В. Чайковского и А.А. Карелина в Юсуповском дворце на Литейном. Газета «Обозрение театров», 9 апреля 1914 года. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека.

ского³⁰. Это были копии известных живописных произведений. Два из них иллюстрировали исторические сюжеты: «Избрание на царство царя Михаила Фёдоровича», выполненное по полотну А. Д. Кившенко, и «Венчание на царство царя Михаила Фёдоровича», созданное с оригинала Г. И. Угрюмова³¹. Остальные восемнадцать картин на стекле были портретами всех царствующих особ из династии Романовых³².

В периодической печати можно найти положительные отзывы современников о портрете цесаревича Алексея в мундире пятого гусарского Александрийского полка, написанном с работы Марали Бек-Мармарчевой (ил. 21)³³. Каждый витраж был освещён с тыльной стороны электрическим светом³⁴.

Произведения мастерской Н. В. Чайковского размещались в четырёх больших залах нижнего этажа и трёх соединяющих их комнатах³⁵, а полотно А. А. Карелина «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых» — в Театральном зале. Такое пространственное решение позволяло посетителям выставки сначала осмотреть портрет каждого правителя из династии Романовых, и лишь затем в деталях изучить масштабную работу Карелина. Рассматривая её, зрители фактически находились у подножия нарисованной лестницы, благодаря чему могли почувствовать себя частью многонационального народа Российской империи.



Ил. 21: Открытое письмо с изображением картины М.Г. Бек-Мармарчевой «Его Императорское Высочество Наследник Цесаревич и Великий Князь Алексей Николаевич». СПб ГБУК «Государственный музей «Исаакиевский собор».

Впрочем, не все современники считали выставку эффектной, а полотно А. А. Карелина достойным высокой художественной оценки. Например, в журнале «Аполлон» можно найти следующие строки: «Безвкусные и грубые витражи с известных портретов и картин и ужасающее по размерам, безграмотности выполнения и нелепости композиции произведение А. А. Карелина “Трёхсотлетие царствования дома Романовых” достойно заменили выставку г-на Борисова³⁶».

36 Речь идет о персональной выставке художника А. А. Борисова (1866-1934), которая проходила в Юсуповском дворце на Литейном с 8 февраля по 16 марта 1914 г.

30 Выставка картин «300-летие Дома Романовых» // Обозрение театров. 1914. № 2397. 2 апреля. С. 13.

31 Там же.

32 Описание и перечень выставки картин... С. 3.

33 Выставка картин (по стеклу) // Новое время. 1914 г. № 13693. 10 мая. С. 6.

34 Описание и перечень выставки картин... С. 3.

35 Там же.

в нижнем этаже Юсуповского дворца»³⁷. Однако, удивляться этому не приходится — редакторы «Аполлона» были известны современникам резкими высказываниями и часто подвергали критике других художников-оппонентов.

Положительные отзывы о мероприятии можно встретить в газетах «Новое время»³⁸ и «Обозрение театров»³⁹. В них отмечается не только «благая цель» выставки, но также её уникальность и художественные особенности.

Об общественном резонансе и успехе мероприятия также говорит тот факт, что выставку планировалось снова открыть осенью, однако этим планам не суждено было сбыться. Летом 1914 года Россия вступила в Первую мировую войну, и в особняке Юсупова на Литейном проспекте начал работу частный лазарет.

Обрывочные сведения об истории картины «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых» после Октябрьской революции 1917 года содержатся в рассказе дочерей художника. По их словам, однажды в дом А. А. Карелина на Чёрной речке пришли революционные матросы. Увидев на стене цветную олеографию с описанной выше работы, они хотели немедленно арестовать её автора. Избежать этого удалось лишь благодаря счастливому случаю. Матросов смогли убедить в том, что главным действующим лицом картины является многонациональный народ, приходящий на смену власти самодержавия⁴⁰.

Из рассказа дочерей живописца также следует, что крупногабаритное полотно какое-то время хранилось в особняке Матильды Кшесинской. К сожалению, сегодня эти сведения сложно назвать достоверными. По сохранившемуся описанию выставки известно, что высота картины составляла 10 аршин или около 7,1 метра. Мас-

штаб хорошо виден на фотографии, где рядом с работой стоят несколько мужчин, в том числе — её автор. Ни один зал особняка Кшесинской не обладал достаточной высотой для того, чтобы разместить столь грандиозное произведение. Вероятно, время исказило истину, и в семейном предании Карелиных особняк Юсуповой, в котором полотно действительно выставлялось, был заменён особняком Кшесинской⁴¹.

Несмотря на утраченную память о картине «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых», сегодня можно смело говорить о значимости этой работы. А. А. Карелин отразил в ней этническое, религиозное и культурное многообразие Российской империи. Полотно в сочетании с перечнем изображённых народов способствовало формированию коллективной памяти о многонациональной стране у посетителей выставки. Рассматривая картину, зритель имел возможность не только определить по национальным костюмам своих земляков, но и получить представление о жителях других губерний. Необходимость становления такой памяти отчётливо понимал Николай II, и именно поэтому произведение, преподнесённое императору 12 марта 1914 года⁴², было представлено на выставке двумя неделями позже. Подданные Российской империи, которые не имели возможность посетить мероприятие, могли рассмотреть цветную репродукцию «Трёхсотлетия Царствования Дома Романовых» на открытом письме (ил. 22).

В наши дни проблема формирования коллективной памяти о народах России по-прежнему актуальна. Картина, созданная более ста лет назад, является хорошим примером того, как меняется коллективная память с течением времени. Фигуры на картине смотрятся большой многонациональной семьёй, поскольку каждый представленный народ жил в составе Российской

и имела успех в российском обществе. На ее открытии присутствовала президент Императорской Академии художеств великая княгиня Мария Павловна, а 15 марта 1914 г. мероприятие посетила императрица Мария Федоровна с великой княгиней Марией Александровной герцогиней Саксен-Кобург-Готской (прим. автора).

37 А. Р-въ. Указ. соч. С. 56.

38 Выставка картин (по стеклу). С. 6.

39 Выставка картин по стеклу. С. 15.

40 Миронова И. В. А. А. Карелин: личность и творчество. К 140-летию со дня рождения художника // Нижегородский музей. 2006. № 11–12. С. 36

41 Там же.

42 Жуков В. В. Выставка картин в память 300-летия Царствования Дома Романовых в Юсуповском дворце на Литейном // Первые Юсуповские чтения на Литейном. Актуальные вопросы музеефикации и приспособления дворцов и усадеб под современное использование: сб. статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции [2 октября 2024 года] / научн. ред. Ю. В. Мудров, сост.: А. В. Голованова, В. В. Хорина. – СПб: Государственный музей «Исаакиевский собор», 2025. С. 46.



Ил. 22: Открытое письмо с изображением полотна А.А. Карелина «Трёхсотлетие Царствования Дома Романовых». СПб ГБУК «Государственный музей «Исаакиевский собор».

империи. В настоящий момент поляки, финны, литовцы, эстонцы, латыши, туркмены, грузины составляют основную часть населения отдельных государств и воспринимаются нашими соотечественниками как иностранцы.

Кроме того, некоторые народы, изображённые на полотне, со временем частично утратили свою национальную идентичность, стали называться по-другому. Вместе с тем, они сыграли свою роль в российской истории, а значит, не должны быть преданы забвению. В связи с этим, можно говорить о том, что изучение работы А.А. Карелина необходимо как для понимания процесса формирования коллективной памяти в российском обществе начала XX века, так и для развития исторической памяти сегодня.

Список литературы

1. ГАРФ. Ф. Р3316. Оп.18. Д. 102. Об от- тисках гербов и флагов союзных республик. 09.07.1925–07.03.1928. 83 лл;
2. А. Р-въ. Художественная летопись // Апол- лон. 1914. № 4. С. 56;
3. Аудиенция членам русского собрания // День. 1914. № 70. 13 марта. С. 4;
4. Выставка картин (по стеклу) // Новое вре- мя. 1914 г. № 13693. 10 мая. С. 6;
5. Выставка картин «300-летие Дома Романовых» // Обзорение театров. 1914. № 2397. 2 апреля. С. 13;
6. Жуков В. В. Выставка картин в память 300-летия Царствования Дома Романовых в Юсу- повском дворце на Литейном // Первые Юсупов- ские чтения на Литейном. Актуальные вопросы музеефикации и приспособления дворцов и уса- деб под современное использование: сб. статей по материалам Всероссийской научно-практиче- ской конференции [2 октября 2024 года] / Научн. ред. Ю. В. Мудров, сост.: А. В. Голованова, В. В. Хо- рина. — СПб: Государственный музей «Исаакиев- ский собор», 2025. — 144 с.: цв. ил.;
7. Миронова И.В. А.А. Карелин: личность и творчество. К 140-летию со дня рождения ху- дожника // Нижегородский музей. 2006. № 11– 12. С. 34–38;
8. Описание и перечень выставки картин «300-летие Царствования Дома Романовых». СПб: Синодальная типография, 1914. 4 с.;
9. Семенов А. А., Хорев М. М. Андрей Оси- пович Карелин. Творческое наследие нижего- родского художника и фотографа. Н. Новгород: Арника, 1994 г. 288 с.;
10. Хмельницкая Е. С. "Фарфоровая Рос- сия" П. П. Каменского (1907–1917) [серия фигур "Народности России" — уникальный проект Им- ператорского фарфорового завода (1907–1917)] / Екатерина Хмельницкая. — Москва: Любимая книга, 2014. — 597 с. ил., цв. ил., портр.;
11. Юлія Загуляева. Новое прекрасное на- чинание // Московские ведомости. 1914. № 77. 3 апреля. С. 2;
12. Яковлева Т. А. Творческая деятельность А. А. Карелина в православной церкви // Науч. тр. / РАХ; Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живо- писи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; науч. ред. В. А. Ляшин, сост. О. А. Резницкая, А. И. Шаманькова. СПб., янв. — март 2014. Вып. 28. Проблемы развития отеч. иск-ва. С. 114–125.

DEDICATED TO THE YEAR OF THE UNITY
OF THE PEOPLES OF RUSSIA. COLLECTIVE PORTRAIT
OF THE NATIONS OF THE RUSSIAN EMPIRE
IN A. A. KARELIN'S PAINTING
"THE TERCENTENARY OF THE REIGN
OF THE ROMANOV HOUSE"

Vladimir Vasilyevich Zhukov,

Head of the Restoration History Sector,
St. Petersburg State Budgetary Cultural Institution,
"State Museum "St. Isaac's Cathedral",
Nevsky avenue, 29–31, A, 7N, St. Petersburg, Russia, 191186,
vens_stabbs@mail.ru

Abstract

This article examines the history, artistic, and compositional features of Andrei Andreevich Karelin's large-scale canvas, "Tercenary of the Reign of the Romanov House." The painting, which depicted most of the nations of the Russian Empire, was a tribute to Emperor Nicholas II, and the artist received a personal ennoblement for his work. In 1914, the work was displayed at the Yusupov Palace on Liteiny Prospektus during an exhibition benefiting the "All-Russian Society for the Care of Retired and Disabled Lower Rank Military Personnel." The article provides a detailed artistic analysis of the painting, establishing the ethnicity of most of the figures depicted.

Keywords

Karelin Andrey Andreevich, three hundredth anniversary of the reign of the Romanov House, painting, artistic analysis, national costumes, nations of the Russian Empire.

References

1. GARF. F. R3316. Op. 18. D. 102. On the imprints of the coats of arms and flags of the union republics. 09.07.1925–07.03.1928. 83 pp;
2. A. R-v. Artistic Chronicle // Apollon. 1914. No. 4. P. 56;
3. Audience with members of the Russian Assembly // Den. 1914. No. 70. March 13. P. 4;
4. Exhibition of paintings (on glass) // Novoye Vremya. 1914. No. 13693. May 10. P. 6;
5. Exhibition of paintings "300th Anniversary of the House of Romanov" // Obozrenie teatrov. 1914. No. 2397. April 2. P. 13;
6. Zhukov V. V. Exhibition of paintings in memory of the 300th anniversary of the reign of the House of Romanov in the Yusupov Palace on Liteiny // The first Yusupov readings on Liteiny. Current issues of museumification and adaptation

of palaces and estates for modern use: a collection of articles based on the materials of the All-Russian scientific and practical conference [October 2, 2024] / Scientific ed. Yu. V. Mudrov, compiled by: A. V. Golovanova, V. V. Khorina. — St. Petersburg: State Museum "Isaac's Cathedral", 2025. — 144 p.: color ill.;

7. Mironova I. V. A. A. Karelin: personality and work. On the 140th anniversary of the artist's birth // Nizhny Novgorod Museum. 2006. No. 11–12. Pp. 34–38;

8. Description and list of the exhibition of paintings "The 300th Anniversary of the Reign of the House of Romanov". St. Petersburg: Synodal Printing House, 1914. 4 p.;

9. Semenov, A. A., Khorev, M. M. Andrey Osipovich Karelin. The Creative Legacy of the Nizhny Novgorod Artist and Photographer. Nizhny Novgorod: Arnika, 1994. 288 p.;

10. Khmel'nitskaya, E. S. "Porcelain Russia" by P. P. Kamensky (1907–1917) [the series of figures "Peoples of Russia" is a unique project of the Imperial Porcelain Factory (1907–1917)] / Ekaterina Khmel'nitskaya. Moscow: Lyubimaya Kniga, 2014. — 597 p. ill., color ill., port.;

11. Yulia Zagulyaeva. A New Wonderful Undertaking // Moskovskie Vedomosti. 1914. No. 77. April 3. P. 2;

12. Yakovleva T. A. Creative Activity of A. A. Karel'in in the Orthodox Church // Research Works / Russian Academy of Arts; St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin; scientific editor V. A. Lenyashin, compiled by O. A. Reznitskaya, A. I. Shamankova. St. Petersburg, January — March 2014. Issue 28. Problems of Development of Russian Art. Pp. 114—125.

Ссылка для цитирования: **Жуков, В. В.** К году единства народов России. Коллективный портрет народов Российской империи на картине А. А. Карелина «Трёхсотлетие царствования Дома Романовых» / В. В. Жуков // Культурное наследие России. — 2026. — № 3. — С. 5–18. — DOI: 10.34685/НН.2026.54.3.001.

RAR

УДК 008

ББК 71

DOI 10.34685/HI.2026.54.3.002

ЗАПАДНОХРИСТИАНСКАЯ МИССИОНЕРСКАЯ ТРАДИЦИЯ И ФОРМИРОВАНИЕ ЕЕ ЦЕННОСТНОГО СОДЕРЖАНИЯ В ПЕРИОД I–VIII ВЕКОВ

Борсуковская Галина Владимировна,
магистр теологии, соискатель аспирантуры,
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва,
ул. Космонавтов 2, Москва, Россия, 129366,
galinab1@yandex.ru

Аннотация

Объектом настоящего исследования является процесс формирования традиции западнохристианской миссии на его начальных этапах. Цель исследования — выявить основные черты ценностного содержания данной традиции, определить, как они формировались, установить их влияние на развитие методов западного миссионерства. Для достижения поставленной цели анализируется влияние на исследуемый процесс религиозного аспекта культуры Западной Европы периода I–VIII вв. н.э. Исследование основано на материалах трудов историков Церкви, священников, теологов, культурологов.

Ключевые слова

Христианская миссия, традиции, ценности, древнеримская религиозная культура, Западная Европа, Раннее Средневековье, военная элита германских племён, Римская Церковь, Вселенские Соборы, монашество, богословие.

Теоретико-методологические основы исследования. Методологической базой исследования является культурологический анализ процесса формирования ценностного содержания западнохристианской традиции миссии в исторический период с I по VIII век н.э. Свойственный культурологии междисциплинарный подход позволяет провести комплексное исследование, привлекая ресурсы таких наук, как миссиология, богословие, история Церкви, аксиология, традициология. Выявить динамику развития событий и явлений, определить их смыслы, реконструировать их тенденции по-

зволяет историко-культурологическое направление исследования¹.

Приступая к работе, уточним значение терминов «христианская миссия», «принципы и методы миссии», «традиции», «ценности».

Термин «христианская миссия» (от лат. *missio* — послание, поручение), употребляется нами в значении церковной деятельности по распро-

1 См.: Флиер А.Я. Историческая культурология как область знания // Культурологический журнал. 2011/2 (4). URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/56.html&j_id=6; (дата обращения : 23.10.2025).

странению христианской веры, а само миссионерское служение Церкви рассматривается как фактор формирования в обществе системы религиозных ценностей. Также используются равнозначные термину слова — «благовестие», «проповедь» и др.

Миссия присуща всей Христианской Церкви, но у каждой Поместной Церкви складывается своя миссионерская традиция со своей спецификой, которая формируется в области вариативных средств миссии — её форм и методов (греч. *methodos* — путь, способ), не затрагивая константной составляющей миссии — целей и принципов (лат. *principium* — начало, основа)². Различные системы методов деятельности соответствуют разным моделям миссии. К основным моделям относят «монашескую» с методами просвещения, «религиозно-политическую», допускающую методы насилия, «смешанную», комбинирующую методы разных систем³. Преимущественное использование методов той или иной модели определяет специфику миссионерской традиции.

Термином «традиция» (от лат. *traditio* — то есть «передача», «предание») обозначается социокультурный феномен, исследуемый такими науками, как культурология, социология и др. В русской православной миссиологии термин используется в отношении Кирилло-Мефодиевской миссионерской традиции⁴. Для нашей работы важен аксиологический аспект феномена традиции, его функция по сохранению и передаче общественно значимых ценностей.

Понятие «ценности» (греч. «ἀξιος» — «аксиос», что значит «достойный») используется в разных областях гуманитарного знания, занимая особое место в культурологии, рассматривающей культуру как систему ценностей.

Какие именно ценности закладывались в основание западнохристианской миссионерской

традиции, какие новые черты усваивались ею в ранний период формирования с I по VIII век, — на эти вопросы отвечает данное исследование.

Зарождение традиций христианской миссии в Западной Европе. С целью определить — на каких ценностных установках была основана исследуемая традиция, нами рассматривается история её развития, начиная с опыта благовествования ранних христиан в I в. по Рождестве Христовом.

Истоки формирования миссионерства лежат на христианском Востоке. Первым миссионером стал Иисус Христос, заложивший все основания миссии и поручивший апостолам нести Его учение всем народам (Мф. 28:19–20). Распространение апостольской проповеди начинается в Иерусалиме, откуда паломники, пришедшие на праздник Пятидесятницы (Деян. 2), понесли Благовест по свету «до пределов вселенной» (Рим. 10:18). Исследования процесса христианизации Римской империи показывают его широту. Историк Церкви Н.Т. Энеева сообщает: «В границах ойкумены, включавшей тогда Европу вплоть до Иберийского полуострова на западе и южной части Британских островов на севере, христианство стало стремительно распространяться уже в I в.»⁵. Это имело решающее значение «...для генезиса семантического пространства европейского культурного ландшафта»⁶.

Распространение христианства в первые три века происходило в условиях полиэтнической культурной среды и господства языческой религиозности, враждебной христианству, но терпимой к любым формам многобожия. Рим, подчинивший себе всё Средиземноморье, строил свою политику на сохранении культов всех подвластных народов, считая это важным условием социальной стабильности. Отмечается, что, «...среди иноземных религиозных традиций, получивших распространение в империи и Вечном городе, присутствовали египетские культы, иудаизм, си-

2 См.: Смулов А.М. Кирилло-Мефодиевская миссионерская традиция: принципы, формы и методы православной миссии (научное издание). Москва, Издательство «Перо», 2018. 125 с. С. 7.

3 См.: Максимов Алексей, свящ. Католическая миссиология : История. Теория. Герменевтика ; Москва : Изд-во ПСТГУ, 2021. 384 с. С. 36.

4 См.: Ефимов А.Б. Очерки истории миссионерства Русской Православной Церкви. Москва : Изд. ПСТГУ, 2007. 688 с. С. 44; Флоря Б.Н., Турилов А.А., Иванов С.А. Судьбы кирилло-мефодиевской традиции после Кирилла и Мефодия. СПб. : изд. Алетей, 2000. 324 с.

5 Энеева Н. Т. Русская послереволюционная эмиграция и Христианизация Европы // Традиции и современность. 2024. № 37. 33–63 с. С. 37.

6 Энеева Н. Т. Христианизация Европы в I–XI вв. Вехи истории. // Международный альманах «Гуманитарное пространство», Т. 12, № 3, 2023 ; 349–366 с. С. 349.

рийские верования»⁷. Апофеозом этого стала постройка в Риме огромного храма, посвящённого всем богам — Пантеона.

В Западную Европу святое благовестие принесли сами первоверховные апостолы — Павел с учениками и Пётр, о чём говорит Книга Деяний апостолов. Деятельность св. апостола Павла дала множество примеров проповедничества в языческой среде, за что его называли «апостолом язычников». Но христианство по своей сути противоречило всей ценностной системе античной культуры. Это видел апостол и он писал: *«Иудеи требуют чудес, а Еллины ищут мудрости; а мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, для Еллинов — безумие»* (1Кор. 1:18–21). Христианство, исповедующее единобожие, казалось опасным для политеистической религии, на которую опирались все институты государства. Поэтому императоры ставили христианство вне закона, обвиняя христиан в оскорблении святыни (лат. — *sacrilegium*) и подвергая их гонениям.

Положение усугублялось безверием, нараставшем в римском обществе. Характер общения с богами сводился к прагматическому расчёту по принципу «я даю, чтобы ты мне дал» (лат. — *do ut des*). В I в. до н. э. Марк Теренций Варрон пишет в трактате «Религиозные древности», что древняя вера гибнет «...не от нападения внешнего врага, а от пренебрежения к ней граждан»⁸. Скепсис в отношении богов слышится в трактате «О природе богов» Цицерона, где тот отмечает: «...если никто не знает истинного о природе богов, то следует бояться, что их вовсе нет»⁹. В этих условиях самым трудным было, как пишет историк Церкви В.В. Болотов (1854–1900), пробудить «...религиозную совесть окружающего христиан язычества, ... своим личным примером самоотвержения показать окружающему их миру, что религия есть дело столь важное, что в известных случаях приходится лучше пожертвовать самою жизнью, чем

поступиться верой»¹⁰. Христиане подвергались мучениям и погибали под пытками, но от своей веры не отрекались. В числе первых жертв были свв. апостолы Павел и Пётр, казнённые в Риме по приговору суда.

Понятие «мученик» в латинском языке понималось как «*marter*», то есть «мучение», «пытка», но на востоке, откуда пришёл этот термин, мучеников воспринимали не как пассивных страдальцев, а как исповедников, называя мученика за Христа словом «*μάρτυς*» — что значит «свидетель». В те времена пытки были обычным способом допросов и самым правдивым считался ответ, полученный под пыткой, поэтому мучения христиан удостоверяли истинность веры. В.В. Болотов пишет: «Сам Иисус Христос благоволил называть Себя “*martus*” — “свидетелем верным” (Откр. 3:14,1:5), ...на апостолов Он возлагает служение быть Его свидетелями, *martures*; (Деян. 1:8, ср. Деян. 26:16, 22)... То есть, мученичество есть продолжение апостольского служения в мире». Западная Европа, отмечает Н.Т. Энеева, оставила в истории много имён святых мучеников, вошедших в число православных святых¹¹. Пример христиан оказывал огромное влияние на становление христианства в Европе. Их мученичество являлось миссией, единственно возможной на том, раннем этапе христианизации, их любовь и преданность Христу, их горячая проповедь наполняли сердца людей живой верой по всей Римской империи.

Но нравственной победы над язычеством было недостаточно. Следовало также логикой мысли и силою слова развеять предубеждения общества против новой религии. Эта задача решалась писателями-апологетами II–III вв. — их послания предназначались для образованной части общества. Один из самых известных древнеримских апологетов, Тертуллиан (ок. 160 — ок. 220 г.), в своём трактате «Апологетик» (*Apologeticum*, ок. 197 г.) утверждал, что вера в Единого Бога принося человеку и человеческая душа — «христианка по природе», а мучения не уничтожат веру,

7 Прот. Олег Корытко. Homo religiosus: на путях поиска истины : Авторский курс лекций по "Истории нехристианских религий" / Москва: Изд-во Сретенского монастыря, 2017. 831 с. : ил.

8 Корелин М.С. Падение античного мирозерцания. Культурный кризис в Римской империи. — СПб.: Изд. дом «Коло», 2005. Эл. ресурс ; Падение античного мирозерцания (Корелин). Эл. ресурс : Викитека (дата обращения : 16.12.2024).

9 Цицерон. Философские трактаты. Москва, 1985. С. 94.

10 Болотов В.В. Лекции по истории древней церкви : [В 4 том.] / Проф. В.В. Болотов. — изд. под ред. [и с предисл.] проф. А. Бриллиантова. — СПб : Тип. М. Меркушева, 1907-. / Т. 2. Отдел I. Церковь послепостольская и Римская империя. 1910. 474 с. Эл. ресурс : Азбука.ру (дата обрац. – 10.09.2024).

11 См. : Энеева Н.Т. Христианизация Европы... указ. соч.

ибо «кровь мучеников есть семя христианства»¹². Сочинения апологетов находили отклик у той части аристократии, которая в поисках нравственных ценностей обращалась к идеям философов-стоиков, созвучных христианству. Апологеты сыграли важную роль в христианизации греко-римского общества и формировании просветительских методов миссии.

Так, покоряя сердца примерами самоотверженной стойкости в вере, а умы словами истины, христианская вера постепенно становилась доминирующей религией общества в Римской империи и, наконец, в 313 г. она была узаконена императором Константином Великим. В 330 г. император перенёс столицу империи на берега Босфора, выстроив для этого на месте греческого поселения Византия новый город. Он дал ему своё имя — Константинополь.

Тесную связь Христианской Церкви с империей укрепил церковный собор, созданный императором в городе Никея, и вскоре Церковь получила статус государственной. Никейским собором начинается период Вселенских Соборов, на которых с IV по VIII вв. формулируются догматы, каноны и установления Единой Святой Соборной и Апостольской Церкви.

Нужно отметить и такое значимое для Христианской Церкви событие, как разделение Римской империи в 395 г. на восточную и западную части, которые с тех пор должны были существовать как два государства. Церковь оставалась единой и состояла из пяти патриархатов — Иерусалимского, Александрийского, Константинопольского, Антиохийского в восточной части империи и Римской Церкви в западной её части. Братское взаимодействие Римского престола с Константинопольским патриархатом в те времена полностью сохранялось.

Под покровительством государства Церковь могла открыто нести своё апостольское служение, результатом чего явилась христианизация Европы. «От южных берегов Франции волна первой христианизации достигла Британских островов, с которых позднее — во второй половине первого тысячелетия, пошла обратно на континент —

в его северо-восточные регионы»¹³. Среди святых проповедников послеапостольской эпохи прославился организацией миссии в Западной Европе папа римский Григорий I Великий (†604 г.). По оценке еп. Евфимия (Моисеева), «Григорию Великому удалось в один из самых сложных периодов жизни Западной Церкви высоко поднять идею универсальности христианства, заключённую в открытости Евангелия для всех народов»¹⁴. Подвижнической деятельностью множества просветителей были заложены христианские основания новой европейской культуры, в которой на смену ценностям античного гедонизма пришли духовные ценности Евангелия.

Итак, ведущая своё начало от возникшей в I в. христианской общины, Церковь Рима могла гордиться тем, что была основана проповедью апостолов и их учеников. Её происхождение в едином теле Христовой Церкви обусловило зарождение и развитие её миссионерских традиций во взаимосвязи с другими Поместными Церквями, её миссионерская концепция была основана на общих принципах христианской миссии, истоки которых — в святом Евангелии. Однако, особенности историко-культурных условий, в которых формировалась западноевропейская традиция миссии, налагали на неё свой отпечаток.

Условия развития западной миссии в Раннем Средневековье. В результате разделения империи на восточную и западную части каждое из двух образовавшихся государств оказалось перед необходимостью защищать себя самостоятельно. Но если на востоке империя обеспечивала защиту Константинопольского патриархата ещё почти тысячу лет, то Церковь Рима вскоре лишилась государственной защиты по причине так называемого Великого переселения народов — массовых вторжений в Европу германских племён. В 476 г. готский вождь Одоакр захватил Рим и отослал императорские регалии в Константинополь в знак того, что в Риме больше нет императора. С этих событий начинается тысячелетие новой эпохи, названной Средневековьем.

12 Православная Энциклопедия; Интернет-изд. : pravenc.ru ; Апологеты раннехристианские (дата обращения : 12.01.2025).

13 Энеева Н.Т. Русская послереволюционная эмиграция... указ. соч. С. 39.

14 Евфимий (Моисеев), епископ; Апостол Германии Бонифаций, архиеп. Майнцский : просветитель, миссионер, мученик. 2020 г. Интернет-изд. : Азбука.ру (дата обращения: 10.03.2025).

Волны вторжений варваров вызывали раздробление страны и разрушение церковной структуры, что затрудняло организацию миссии. Из-за этого процесс христианизации постоянно прерывался, а язычество возвращало свои позиции. Как отмечают историки Церкви, влияние чужой культуры вело к «...деградации культурного уровня тогдашнего европейского населения, определявшегося в целом многовековой традицией греко-римской цивилизации»¹⁵. Возникавшие в Западной Европе феодальные королевства выстраивали свою культурную среду на руинах разрушенной ими империи, формируя новый историко-культурный контекст, в котором развивались миссионерские традиции Римской Церкви.

В среде вооружённых язычников Церковь чувствовала себя уязвимой, страдала от захватов римских земель племенами лангобардов (лат. *Langobardi*) и вначале ещё надеялась, что Константинополь её защитит. «Единственной надеждой на помощь в борьбе с лангобардами, — подчёркивает еп. Евфимий (Моисеев), — были византийские императоры...»¹⁶. Но, как пишет Андрей Филлипс, британский историк Церкви и священник, убедившись в том, что императоры заняты борьбой с персами, папа Григорий I осознал, «... что западная часть христианского мира не может ожидать никакой военной помощи от Востока. Запад должен защитить себя сам. И единственный способ виделся ему таким: Риму необходимо вступить в союз с германскими королями Запада. А это было возможно лишь после обращения их ко Христу»¹⁷.

Деятельность созданного Церковью миссионерского движения положила начало достижению этой цели. В 496 г. Крещение принял король франков Хлодвиг I с дружиной, что привело к массовому крещению франкских племён. В Испании проповедь свт. Леандра обратила в христианство короля вестготов Реккереда (589 г.), положив этим начало обращению вестготских племён.

В 597 г. крестился король Кент Этельберт и десять тысяч его подданных¹⁸.

Но доминирующее положение германских дружин не позволяло Церкви ставить им строгие условия при обращении в новую веру, поэтому Крещения обычно проводились без предварительного покаяния и катехизации¹⁹. Потом миссионеры старались прививать обращённым христианскую культуру, но приверженность язычников обычаям предков устранилась с трудом. Немецкий историк Теодор Шифер отмечает: «...смешение христианских и языческих верований... представляет собой распространённую в переходный период форму религиозности, потому что Крещение как акт, свидетельствующий об обращении к новому Богу, обычно предшествовало подробному наставлению в христианском учении, и потому, что при огромном недостатке в окормлении* росток христианской веры был подвержен засыханию»²⁰. Также препятствовала успеху миссии укоренённость языческих традиций в римском обществе. Как пишет Н.Д. Тальберг, «...язычество особенно сильно было в Риме, где ему преданы были многие знаменитые фамилии»²¹, а «...нападение варваров на Италию поддерживало надежды языческой партии»²². Также Энеева отмечает, что «...традиции язычества, поддержанные авторитетом римской языческой империи, стали питательной средой для возрождений язычества...»²³.

15 Энеева Н.Т. Русская послереволюционная эмиграция... указ. соч. С. 38.

16 Евфимий (Моисеев), епископ; Апостол... указ. соч.

17 Филлипс Андрей, прот. Святители Григорий Двоеслов и Августин Кентерберийский – апостолы англо-// Перевел с англ. яз. Д. Лапа по: Andrew Phillips, fr. *Orthodox Christianity and Old English Church*. 26 сентября 2014 г. URL : <http://www.pravoslavie.ru/73898.html> (дата обращения: 23.04.2025).

18 См. : Энеева Н.Т. Русская послереволюционная эмиграция... Указ. соч. С. 39.

19 Катехизация представляет собой подготовку взрослых людей к восприятию таинства Крещения. // Источник - эл. ресурс : Православная Энциклопедия. Катехизация (дата обращения: 27.02.2025)

* Окормление духовное (от "кормило" – руль корабля, однокоренные: корма, кормчий). Окормлять – направлять по верной дороге, избегая опасностей). Эл. ресурс : Азбука.ру (16.12.2024)

20 Theodor Schieffer. Winfrid-Bonifatius und die christliche Grundlegung Europas. Freiburg, 1954. S. 141./ Цит. по : Евфимий (Моисеев), еп. ; указ. соч

21 Тальберг Н.Д. История христианской Церкви. По благословению архиепископа Аверкия (Таушева). Репринтное изд. : М.- NY. 1991; с. 108 / Цит. по : Энеева Н.Т. Русская... указ. соч. С. 39.

22 Тальберг Н.Д. Указ соч. С. 117. / Цит. по: Энеева Н. Т. Русская,... Указ. соч. С. 39.

23 Энеева Н. Т. Русская послереволюционная эмиграция... Указ. соч. С. 39.

В VIII в. положение Церкви осложнилось конфликтом папы Григория III с византийским императором Львом III (717–741), вмешавшимся в церковные дела и поддержавшим борьбу с почитанием икон, возникшую в Малой Азии. Римская Церковь выступила против иконоборчества, поддерживая восточных христиан. Но за это император лишил папу своего покровительства и изъял ряд провинций из юрисдикции Римской Церкви, переподчинив их патриарху Константинополя. «Это решение, — пишет еп. Евфимий (Моисеев), — потрясло самые основы Римской империи»²⁴. Возможно, именно оно подтолкнуло римское священство к поискам покровителей среди германских вождей.

Во время понтификата папы Стефана II (752–757 гг.) был найден новый защитник Римской Церкви в лице короля франков Пипина Короткого — *Pippinus Brevis* (714–769). Как сообщает венгерский историк Енё Гергей, на встрече с королём в 753 г. в Понтионе** папа опустился перед ним на колени и не вставал, «...пока Пипин не пообещал оказать ему помощь против лангобардов. В соответствии с соглашением... между папством и феодальной монархией, Пипин и его преемники обещали защищать права святого Петра»²⁵ — вернуть Церкви её владения. А нужно отметить, что «...римские папы уже к середине V в. стали самыми крупными землевладельцами Италии»²⁶. Отвоевав целый ряд провинций у лангобардов, Пипин возложил ключи от их городов на могилу ап. Петра. Так появилась Папская область*** — теократическое государство.

Однако, прибегая по политическим соображениям к покровительству воинственных королей, Римская Церковь попадала в зависимость от них, что не раз вынуждало её идти на компромиссы даже по принципиальным вопросам.

Формирование монашеской модели миссии в Западной Европе. Как ответ на постепенное обмирщение Церкви и способ ухода верующих из общества, в котором исповедание веры всё более становилось формальным, на Востоке христианского мира зародилось монашество. В своём развитии оно вдохновлялось заветами Иисуса Христа, примерами св. Иоанна Крестителя и аскетов. В первые века оно существовало в форме отшельничества («монах» от лат. *monos* — один), потом возникло общежительное — киновийное (греч. *κοινός* — общий, *βίος* — жизнь) монашество, его основателем «...считается прп. Пахомий Великий († 348), написавший руководство по монашескому общежительству»²⁷. В IV в. восточное монашество имело свои уставы и было движением, искавшим спасения души от мира, считая, что «...мир есть царство гибели»²⁸. Вскоре оно становится движущей силой христианской миссии.

На Западе позиция монашества была более активной: своё призвание здесь видели в том, чтобы преобразовать мир, покорить его Богу своим трудом, при этом к восточным идеям относились внимательно. Распространялись эти идеи стараниями деятелей Церкви. «Созданное свт. Афанасием жизнеописание прп. Антония Великого в переводе на латынь оказало огромное влияние на сердца и умы западных христиан...»²⁹. Важную роль в истории западного монашества сыграл монастырь Мармутье, основанный свт. Мартином Турским в IV в. В развитие киновийной формы внёс вклад блж. Иероним Стридонский (†420), переводя устав Пахомия Великого на латынь. «Крепким связующим звеном христиан Запада и Востока»³⁰ называют Иоанна Кассиана Римлянина (ок. 360–435),

24 Евфимий (Моисеев), еп. Апостол... Указ. соч.

** Понтион — королевская резиденция на северо-востоке Франции при Меровингах и Каролингах.

*** Папская область — Патримония св. Петра ; лат. - *Patrimonium Sancti Petri*.

25 Гергей Е. История папства ; Гл. : Создание союза с франками (VIII в.) : (Пер. с венгр.). Москва : Республика, 1996 ; Эл. ресурс : Азбука.ру (дата обращения : 12.03.2025).

26 Там же. Гл.: Папа Григорий Великий (590–604) и его преемники.

27 Августин (Никитин), архим. Преподобный Венедикт Нурсийский (К 1500-летию юбилею), 1980 ; URL : https://azbyka.ru/otechnik/Avgustin_Nikitin/prepodobnyj-venedikt-nursijskij/ (дата обращения — 04.05.2021).

28 Брокгауз и Ефрон. Энциклопедический словарь, т. XIX-а. С. 715.

29 Энеева Н. Т. Русская послереволюционная эмиграция... Указ. соч. С. 48.

30 Скурат К. Е. Преподобный Иоанн Кассиан Римлянин — отец Востока и Запада // К. Е. Скурат Золотой век святоотеческой письменности (IV — V вв.). МДА. 2003. С. 245./ Цит. по: Энеева Н. Т., Русская послереволюционная эмиграция... Указ. соч. С. 51–52.

адаптировавшего идеи созерцательного Востока к деятельному западному складу, перенёс в Европу «...опыт аскетики и монашеских идеалов, выработанных и утверждённых подвижниками Египта и Палестины»³¹.

Важнейшим центром западноевропейского монашества стал Леринский монастырь. Здесь проявилась тенденция, в русле которой многие аристократы становились аскетами, отказываясь от тоги. Изречение Илария Арелатского (401–449 гг.), леринского епископа, о новом — истинно христианском критерии знатности приводит историк Э.М. Манукян: «...верх знатности состоит в том, чтобы быть причисленным к чадам Божиим; и не может добавить нам какой-либо чести достоинство земного происхождения... Нет никого более славного на небесах, чем тот, кто, отбросив родословие отцов, выбрал честь быть причисленным к одному лишь роду — Христа» (Hil. Arcl. Vit. Hon. I, 4, 1)³².

Среди представителей элиты, готовых отречься от своей родословной ради служения Богу, был уроженец знатной итальянской семьи прп. Бенедикт Нурсийский (480–543 гг.). С юности оставив семью и приняв иноческий чин, он основал монашеское братство и монастырь, прославившийся деятельностью в области просвещения всех слоёв населения. Regula Benedicti — устав для этого монастыря был написан Бенедиктом с опорой на знание Свящ. Писания, трудов «...как восточных, так и западных отцов Церкви: блж. Августина, свт. Василия Великого. Показательно преемство этого устава с уставами прп. Иоанна Кассиана Римлянина»³³. Бенедиктинский устав стал основой развития всего европейского монашества, а в XX в. «...папа Павел VI провозгласил св. Бенедикта Нурсийского небесным покровителем Европы за влияние, оказанное им и бенедиктинскими монахами на фор-

мирование христианской культуры»³⁴.

Так, восприняв духовный опыт Востока, монастыри Западной Европы сделались центрами христианского просвещения. Монастырские стены спасали местных жителей от набегов варваров, а самих варваров проповеди монахов обращали ко Христу. Опыт раннесредневекового монашества стал наследием всей Церкви, его мирные методы легли в основу «монашеской» модели миссии. Сам институт монашества явился важным фактором формирования миссионерской традиции и всей новой культурной идентичности Европы, прививая ей духовные ценности святого Евангелия.

Западноевропейское богословие в эпоху Вселенских Соборов. К факторам, влиявшим на развитие западноевропейского миссионерства, относится латинское богословие. Следует отметить отдельные его доктрины, которые вносили изменения в ценностное содержание западной миссионерской традиции и влияли на её методы. Речь идёт о таких установлениях, как военная доктрина, вопрос о природе и благодати, прибавка к Символу веры, вопрос о почитании икон. Все эти установления возникли на основе идей одного из самых авторитетных богословов западного христианства — блж. Августина.

Военная доктрина Римской Церкви. В Раннем Средневековье перед римским богословием была поставлена задача устранения противоречий между Церковью и военной элитой в области отношения к воинской службе. Важно было сблизить христианскую установку на миролюбие с этикой воинского сословия, основу которого составляли выходцы из германских племён. Решение было найдено в учении «о справедливой войне», основанном на трудах св. Амвросия Медиоланского (ок. 340–397) и блж. Аврелия Августина (354–430).

Амвросий Медиоланский прежде, чем стать миланским епископом, нёс военную службу. В своих трактатах «О христианской вере» и «Об обязанностях духовенства» он доказывает, что христианин может взяться за оружие, когда на это имеется Божественная санкция. Комментируя его позицию, историк О.Р. Бородин пишет: «Оправдание войны Божественным про-

31 Там же.

32 Манукян Э. М. Статья : «Из тоги в мантию» : способы и аспекты интеграции гало-римской аристократии в епископат в IV–VI вв. Вестник Ивановского гос. университета. Серия «Гуманитарные науки», Выпуск 2/2000. — Иваново. С. 57–68.

33 Энеева Н. Т. Русская послереволюционная эмиграция... Указ. соч. С. 52.

34 Православная Энциклопедия. Бенедикт Нурсийский ; Инт.-изд. : pravenc.ru (дата обр.: 05.08.2025).

мыслом заходит у св. Амвросия столь далеко, что он, по сути, приближается к идее “священной войны”³⁵. Блж. Августин развивал идеи св. Амвросия, опираясь в своём подходе на убеждение в непреодолимой греховности природы человека³⁶. Как пишет А.Д. Куманьков, согласно блж. Августину «...идея наказания за грехи становится основой парадигмы христианского учения о войне — *bellum punitivum* (буквально — наказательная война). Война... справедлива, если она оказывается способом избавления от греха, приводит к восстановлению порядка и служит объединению христиан»³⁷.

«Доктрина о справедливой войне» Римской Церкви стала идеологической базой для воинского сословия Европы. Разрешая начинать войну по Божьей воле, она впоследствии усвоила германскую мораль, согласно которой война сама по себе есть дело религиозное³⁸. В дальнейшем такая интерпретация привела к приятию западными миссионерами методов принуждения военным путём в рамках «религиозно-политической» модели миссии.

«Пелагианские споры». Другие отличия от соборной позиции Церкви внесли в латинское богословие споры между блж. Августином и монахом Пелагием. Они получили известность как «Пелагианские споры» или «споры о природе и благодати», в них решался вопрос о том, что влияет на спасение души человека — Божия благодать или усилия самого человека. В пылу споров обе стороны свели свои позиции к край-

ностям: Пелагий дошёл до идеи о непричастности Бога бытию и спасению человека, Августин же отрицал саму возможность обращения человека к Богу без Божественного предопределения.

Ефесский церковный Собор 430 г. отверг обе эти крайности, признав за человеком возможность определения себя к добру при условии обращения к Богу и Его благодати. Позицию Церкви изложил св. Иоанн Дамаскин: «Бог всё предвидит, но не всё предопределяет»³⁹. К общецерковной была близка позиция прп. Иоанна Кассиана Римлянина, не принимавшего ни отрицания Пелагием значения Божьей благодати, ни принижения Августином роли волевых усилий человека. Римской же Церковью было всецело принято учение Августина. Прп. Иоанн объяснял это недооценкой роли аскетики в спасении человеческой души.

Православный священник Валентин (Васечко) поясняет: «Пелагианство развивалось как реакция на расслабление во всё более обмирщавшейся Церкви, которая... наполнилась людьми не только слабой веры, но и низкой жизни, оправдывавшими своё греховное поведение слабостью человеческой природы, повреждённой первородным грехом»⁴⁰. Так пренебрежение учением аскетов Востока привело богословскую мысль Запада к отрыву от своих духовных корней, что не могло не сказаться на методах западных миссионеров, для которых свободная воля обращаемых сделалась несущественным фактором.

Учение западного богословия о добавлении к Символу веры. Большие богословские разногласия между Востоком и Западом вызывает вопрос о Филиокве (лат. *Filioque* — «и от Сына»). Это добавление к латинскому тексту Никео-Цареградского Символа веры, оно касается догмата о Пресвятой Троице. Как сообщает о. Валентин (Васечко), распространившееся в Западной Европе учение «...о *Filioque* связы-

35 Бородин О.Р. Отношение к войне и миру в христианстве эпохи ранней патристики (формирование христианского пацифизма). Византийские очерки. Москва : Индрик, 1996 ; Интернет-изд. : «Азбука веры» (дата обращения : 08.07.2025).

36 Учение Августина о справедливой войне наиболее полно представлено в трактатах «De civitate Dei» (в книге XIX); «De libero arbitrio» (глава V); «Contra Faustum» (глава XXII). На основании источников Р. Бентоном реконструирован «военный кодекс» Августина – совокупность условий, позволяющих считать войну справедливой (Bainton R Op. cit. P. 95–100). // См. : Бородин О.Р. Указ. соч.

37 Куманьков А.Д. История развития теории справедливой войны. Интернет-изд. : БРЭ. 2022 (дата обращения 17.07.2025).

38 См. : Смирнов А.Г. «Культура Европейского рыцарства: христианский идеал и реальность»; Автореферат диссертации канд. культурологи ; изд. в ООО «Компания Спутник»; – Москва, 2008.

39 Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. Книга 2, Глава XXX, О предвдении и предопределении. URL : <https://vehi.net/damaskin/02.html> (дата обращения: 20.11.2024).

40 Валентин (Васечко), прот. Сравнительное богословие; Вероучение Римо-Католической Церкви : URL: <https://azbyka.ru/otechnik/bogoslovie/sravnitelnoe-bogoslovie/4> (дата обращения: 10.07.2019).

вают с именем блж. Августина»⁴¹. На авторитет Августина ссылаются, в частности, Толедские церковные соборы 589 и 681 гг.

В период Вселенских Соборов Филиокве не оказало прямого влияния на формирование методов миссии, но впоследствии этот вопрос стал причиной для отрыва Римской кафедры от единства Церкви. Отец Валентин поясняет: «...православное сознание... не может согласиться с фактом произвольного изменения соборно утверждённого Символа веры, которое послужило основной причиной Великого раскола...»⁴². В этих условиях, Римская Церковь должна была укреплять альянс с франко-германской военной аристократией, принимая традиционные для неё силовые методы деятельности в области миссии.

Иконопись как изобразительно-культурная форма миссии. Важным отличием богословия Рима, сказавшимся на миссионерской позиции Запада, стало его отношение к использованию иконописи как формы проповеди.

Догмат о почитании святых иконописных образов, принятый в 787 г. на Вселенском Соборе в Никее, утвердил иконопись как одну из форм откровения Божественной реальности. Если звучащее слово — это чтение Евангелия, пение, молитвы, то фрески и иконы — это зримое слово. «Вот почему именно на икону уповали святые отцы, называя ее “Библией для неграмотных”, “богословием в красках”. Воистину, через икону вчерашние язычники лучше постигали тайну воплощённого Слова, нежели через книжные знания»⁴³. На Востоке иконопись являлась культурно-изобразительной формой миссии, почитание икон было всеобщим. В эпоху Вселенских Соборов икона почиталась также и на Западе, о чём свидетельствует позиция римских пап в отношении иконоборчества.

Причина того, что в священном искусстве Запада иконы употребляются мало⁴⁴, вероятно связана с тем, что более понятным латинскому христианству оказалось искусство скульптуры, традиции которого восходят к античности. На Востоке скульптура тоже использовалась, но здесь осознали, что натурализм скульптуры не соответствует святым образам и средством передачи духовного содержания стала икона с её свойствами символичности. Латинской культуре такой подход был чужд. Видимо, под влиянием учения о предопределении блж. Августина с его принижением способностей человеческой души, на Западе стали меньше ценить икону как обращённую к душе форму миссии. И.К. Языкова полагает, что именно через зримую телесность скульптуры Римская Церковь стремилась «...свидетельствовать о подлинности Боговоплощения и реальности страданий Спасителя... готические распятия с нарисованными красной краской ранами Христа должны были потрясти молящегося»⁴⁵.

Заключение. Результаты настоящего исследования позволяют заключить, что традиции западнохристианского миссионерства начинали своё развитие во взаимосвязи с традициями всего христианского мира. Первоначально в них формировались методы просвещения, основанные на духовном опыте восточных подвижников и принципах святого Евангелия, которые и составили ценностное ядро этих традиций. Позиция западного монашества, более активная, чем на Востоке, направленная на деятельностную миссию, не противоречила этим ценностям. Но когда Римская Церковь стала отдаляться от церковного единства, тогда и западное миссионерство начало отделяться от своих духовных корней, усваивая ценности из свода языческих верований и формируя методы, антогонистичные евангельским принципам. Такие тенденции возникли в связи с политическими компромиссами священноначалия Рима с франко-германскими вождями и отклонениями латинского бого-

41 Валентин (Васечко), прот. Сравнительное богословие. Гл. : История и догматическая сущность римо-католического учения об исхождении Св. Духа (Filioque) ; Курс лекций, Изд-во ПСТГУ, 2009.

42 Там же.

43 Языкова И. К. Торжество Православия. Иконоборчество и иконопочитание ; URL : <https://sedmitza.ru/text/401784.html> (дата обращения : 24.12.2024).

44 См. : Цыпин Владислав, прот. Вселенский VII Собор // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», — Т. IX. 2005. С. 645-660.

45 Языкова И.К. Вопрос о скульптуре в Православной Церкви. Православный журнал «Нескучный сад». Интернет-изд.: Азбука.ру (дата обращения: 26.02.2025).

словия от общецерковных позиций по вопросам догматики. Впоследствии это привело Римский престол к отрыву от единства Церкви. Православный епископ Евфимий (Моисеев) с горечью констатирует: «Никуда не уйти от того факта, что в эпоху раннего Средневековья... наметилась линия противостояния Восток — Запад, ставшая той чертой, по которой впоследствии прошёл водораздел между западно-христианской и восточно-христианской цивилизациями»⁴⁶.

Но всё же более характерным для первых восьми веков по Рождестве Христовом было духовное единство христианского мира, близкое общение Поместных Церквей и их взаимное влияние друг на друга⁴⁷. Римские папы ещё оставались верными хранителями христианского вероучения. На Седьмом Вселенском Соборе «... председательствовал Константинопольский патриарх и с большим почётом были приняты папские послы. <...> Новое объединение западной и восточной Церквей... — отмечает Е. Гергей, — произошло благодаря содействию византийской императрицы и римского папы»⁴⁸.

По оценке православных богословов, «... изучение христианской истории открывает дух соборной и православной, истинно единой веры первых веков»⁴⁹. «То, что происходило с I по VIII в., было поиском истин. Как правило, результатом поисков было обретение общего церковного мира, и прежнее разномыслие исчезало в новом ведении о Боге»⁵⁰. И всё I-ое тысячелетие «...было периодом духовного великолетия, духовного героизма и духовной победы... Апостолы, мученики, исповедники, епископы, отцы Церкви и аскеты создавали христианскую

культуру»⁵¹. Опыт этих подвижников лёг в основание западнохристианской миссионерской традиции, которая, несмотря на влияние языческой культурной среды, формировалась в этот период в единстве со всем христианским миром, опираясь на принципы священноапостольства, сохраняя и передавая обществу заветы Христа, как свои самые главные ценности.

Список литературы

1. Болотов В.В. Лекции по истории древней церкви: [В 4 том.] / Проф. В.В. Болотов. Изд. под ред. [и с предисл.] проф. А. Бриллиантова. — СПб : Тип. М. Меркушева, 1907-. / Т. 2. — 1910. 474 с. Интернет-изд. : Азбука.ру.

2. Валентин (Васечко), прот. Сравнительное богословие; Курс лекций, Изд. ПСТГУ, 2009.

3. Гергей Е. История папства; (Пер. с венгр.). М.: Республика, 1996; Интернет-издание: Азбука.ру.

4. Евфимий (Моисеев), епископ. Апостол Германии. Бонифаций, архиепископ Майнцский: проповедник, миссионер, мученик: Житие, переписка. Конец VII — начало VIII века / пер. с нем. игумен Евфимий (Моисеев); / пер. с лат. С. А. Степанцов. — М. : Издат. Московской Патриархии Русской Православной Церкви; Тула, 2020. — 296 с.

5. Манукян Э.М. «Из тоги в мантию»: способы и аспекты интеграции гало-римской аристократии в епископат в IV-VI веках. // Вестник Ивановского гос. ун. Серия «Гуманитарные науки», Вып. 2/2000. — Иваново; с. 57–68.

6. Филиппс Андрей, прот. Европа, куда ты идёшь? — изд. в 1993 г.; перевод с англ. — Д. Лапа // Интернет-изд.: Православие.ру, 21 августа 2009 г.

7. Флиер А.Я. Историческая культурология как область знания. // Электронное периодич. издание: Культурологический журнал. 2011/2 (4).

8. Энеева Н.Т. Русская послереволюционная эмиграция и христианизация Европы // Эл. журнал: Традиции и современность. 2024. № 37. С. 33–63.

9. Языкова И.К. Торжество Православия. Иконоборчество и иконопочитание // интернет-изд.: Седмица.ru, 11 марта 2011.

10. Theodor Schieffer. Winfrid-Bonifatius und die christliche Grundlegung Europas. Freiburg. 1954.

46 Евфимий (Моисеев), епископ. Апостол Германии... Указ. соч.

47 Энеева Н.Т. Христианизация Европы в I–XI вв... Указ. соч. С. 350.

48 Гергей Е. Указ. соч. Гл.: Создание союза с франками (VIII в.).

49 Мейендорф Иоанн, протопр. «Единство империи и разделение христиан» // Протопресвитер Иоанн Мейендорф. История церкви и восточно-христианская мистика. Москва. 2000. С. 271.

50 Васечко Валентин, прот. Сравнительное богословие; Вероучение Римо-Католической... Указ. соч.

51 Филиппс Андрей, прот. Европа, куда ты идёшь? — 1993. Интернет-изд.: Православие.ру, 21.08.2009 (дата обращения: 12.03.2024).

THE WESTERN CHRISTIAN MISSIONARY TRADITION AND FORMATION OF ITS VALUE CONTENT IN THE PERIOD OF I–VIII CENTURIES

Borsukovskaya Galina Vladimirovna,

Master of theology, postgraduate student,

D.S. Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage,

Kosmonavtov str. 2, Moscow, Russia, 129366,

galinab1@yandex.ru

Abstract

The object of this study is the process of forming the tradition of the Western Christian mission at its initial stages. The purpose of the study is to identify the main features of the value content of this tradition, to determine how they were formed, and to establish their influence on the development of Western missionary methods. To achieve this goal, the influence of the religious aspect of Western European culture in the period I–VIII centuries A.D. on the process under study is analyzed. The study is based on the works of historians of the Church, Orthodox priests, theologians, and cultural scientists.

Keywords

Christian mission, Christianization, Western Europe, influence, traditions, values, ancient Roman religious culture, Germanic tribal traditions, Early Middle Ages, Roman Church, Ecumenical Councils, monasticism, theology.

References

1. Bolotov V.V. Lectures on the History of the Ancient Church: [In 4 volumes] / Prof. V.V. Bolotov. Published under the editorship [and with a preface] of Prof. A. Brilliantov. — St. Petersburg: Type. M. Merkusheva, 1907-. / Vol. 2. — 1910. 474 p. Online publication: Azbuka.ru.

2. Valentin (Vasechko), Archpriest. Comparative Theology; Course of Lectures, Publishing House of St. Tikhon's Orthodox University, 2009.

Gergely E. History of the Papacy; (Translated from Hungarian). Moscow: Respublika, 1996; Online publication: Azbuka.ru.

3. Euthymius (Moiseyev), Bishop. Apostle to Germany. Boniface, Archbishop of Mainz: Enlightener, Missionary, Martyr: Life, Correspondence. Late 7th — early 8th century / translated from German by Hegumen Euthymius (Moiseev); / translated from Latin by S. A. Stepansov. — M.: Publishing House of the Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church; Tula, 2020. — 296 p.

4. Manukyan E.M. "From Toga to Mantle": Methods and Aspects of the Integration of the Gallo-Roman Aristocracy into the Episcopate in the 4th-6th Centuries. // Bulletin of the Ivanovo State University. Series "Humanities", Issue 2/2000. — Ivanovo; pp. 57–68.

5. Phillips Andrey, Archpriest. Europe, Where Are You Going? — publ. in 1993; translated from English. — D. Lapa // Internet pub.: Pravoslavie.ru, August 21, 2009.

6. Flier A. Ya. Historical cultural studies as a field of knowledge. // Electronic periodical: Cultural Studies Journal. 2011/2 (4).

7. Eneyeva N. T. Russian post-revolutionary emigration and the Christianization of Europe // Electronic journal: Traditions and Modernity. 2024. No. 37. pp. 33–63.

8. Yazykova I. K. Triumph of Orthodoxy. Iconoclasm and icon veneration // Internet pub.: Sedmitsa.ru, March 11, 2011.

9. Theodor Schieffer. Winfried-Bonifatius und die christliche Grundlegung Europas. Freiburg. 1954.

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

RAR
УДК 008
ББК 71
DOI 10.34685/HI.2026.54.3.003

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ К.Н. ЛЕОНТЬЕВА (ЧАСТЬ ПЕРВАЯ)

Катасонов Владимир Николаевич,
доктор философских наук, доктор богословия,
профессор, Общецерковная аспирантура и докторантура
имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия,
ул. Пятницкая, 4 / 2с1, Москва, Россия, 115035,
vladimir15k@mail.ru

Аннотация

В статье обсуждаются философские и богословские аспекты концепции культуры К. Н. Леонтьева. Раскрываются основные моменты фундаментальных для философа концепций развития и византизма. Обсуждается применение теории византизма к истории России и славянства.

Ключевые слова

К. Н. Леонтьев, развитие, византизм, славянство и славизм, «розовое христианство», церковность и христианство.

Константин Николаевич Леонтьев считается представителем позднего славянофильства. Однако, его отношения со старшими славянофилами А.С. Хомяковым и И.В. Киреевским были совсем не простыми, также, как и с другим последователем славянофилов в 70 годы Н.Я. Данилевским. На новом этапе осмысления пути России Леонтьеву выпала возможность более трезво взглянуть на природу русской культуры и исто-

рии, на взаимоотношение России и Западной Европы, на соотношение культуры и христианства, чем во многом ещё отмеченные романтизмом взгляды основателей традиции славянофильства. Во взглядах Леонтьева отразился его большой и глубокий жизненный опыт. Он был участником Крымской войны 1853 года, врачом, дипломатом, непосредственно знакомым с жизнью Турции, Крита, Греции, Западной Европы, работал журна-

листом, шесть лет прослужил в должности цензора, и наконец, был очень плодовитым писателем, современное собрание его сочинений и писем насчитывает 12 томов¹. В данной статье мы разбирает взгляды Леонтьева, касающиеся только его концепции философии и богословия культуры.

Писать о Константине Николаевиче Леонтьеве одновременно просто и сложно. Просто, потому что проста сама его схема развития. В своей принципиальной работе «Византизм и славянство» он следующим образом определяет основные этапы любого развития:

«Триединый процесс: 1) первоначальной простоты, 2) цветущего объединения и сложности и 3) вторичного смесительного упрощения, свойствен точно так же, как и всему существующему, и жизни человеческих обществ, государствам и целым культурным мирам»².

А сложно, потому что он демонстрирует справедливость этой схемы на множестве примеров из биологии, медицины, истории, истории искусства, философии, политики, проявляя при этом очень широкую и глубокую эрудицию. И поэтому писать о нём без приведения больших цитат практически невозможно.

Органический подход к культуре

Леонтьев развивал в своей философии *органический* подход, т.е. понимание любого развития по аналогии с изменениями живых организмов. Надо сказать, что подобное понимание было популярно и в предыдущую эпоху, в частности у старших славянофилов А.С. Хомякова и И.В. Киреевского. И в особенности у Н.Я. Данилевского, своего старшего современника, учеником которого считал себя Константин Николаевич³. Однако, Леонтьев очень далеко продвигает эту аналогию раз-

вития, обращая внимание на многие специальные особенности биологических изменений, включая и процесс разложения, процесс смерти. «Присматриваясь ближе к явлениям органической жизни, из наблюдений которой именно и взялась эта идея развития, мы видим, что процесс развития в этой органической жизни значит вот что: *постепенное восхождение от простейшего к сложнейшему, постепенная индивидуализация, обособление, с одной стороны, от окружающего мира, а с другой — от сходных и родственных организмов, от всех сходных и родственных явлений*. Постепенный ход от бесцветности, от простоты к оригинальности и сложности. Постепенное осложнение элементов составных, увеличение богатства внутреннего и в то же время постепенное укрепление единства. Так что высшая точка развития не только в органических телах, но и вообще в органических явлениях, *есть высшая степень сложности, объединённая неким внутренним деспотическим единством*» [здесь и далее курсив Леонтьева — В. К.]⁴.

Если же дело идёт об умирании организма, то здесь мы наблюдаем повсеместное упрощение, ослабление внешней скрепы формы, возрастания однородности и в конце концов смешение составных частей, распадение и разложение: «При всех этих процессах гниения, горения, таяния, холерного поступательного движения заметны одни и те же общие явления. А) Утрата особенностей, отличавших дотоле деспотически сформированное целое дерево, животное, целую ткань, целый кристалл и т.д. от всего *подобного и соседнего*. Б) Большее против прежнего *сходство составных частей, большее внутреннее равенство*, большее однообразие состава и т.п. В) Утрата прежних строгих морфологических очертаний: всё сливается, всё *свободнее и ровнее*»⁵.

Любопытно то, что подобная схема развития и умирания справедлива по Леонтьеву в отношении собственно всей Вселенной вообще. «При дальнейшем размышлении мы видим, что этот триединый процесс свойствен не только тому миру, который зовётся собственно органическим, но, может быть, и всему существующему в пространстве и времени. Может быть, он свойствен и небесным телам, и истории развития их

1 Подробные биографии К. Н. Леонтьева можно посмотреть в издании: К. Н. Леонтьев. Pro et contra. Антология. Книга 1 и 2. Из-во РХГА. Санкт-Петербург, 1995.

2 Византизм и славянство. С.75 // Леонтьев К. Н. Избранное. Из-во «Рарог. Московский рабочий», М., 1993. С. 3–118.

3 Леонтьев, который считается продолжателем традиции славянофильства, тем не менее, критиковал и старших славянофилов за «либерализм», за недостаток внимания к сословной структуре общества, и Данилевского за то, что он не понял фундаментального значения религиозного фактора в своей теории культурно-исторических типов (См. например: Славянофильство теории и славянофильство жизни // Леонтьев К.Н. Избранное. Из-во «Рарог. Московский рабочий», М., 1993. С. 292–298).

4 Цит.соч., С. 69.

5 Цит.соч., С. 76–77.

минеральной коры, и характерам человеческим; он ясен в ходе развития искусств, школ живописи, музыкальных и архитектурных стилей, в философских системах, в истории религий и, наконец, в жизни племён, государственных организмов и целых культурных миров»⁶.

Так, Леонтьев говорит об истории искусства: «Мы заметим то же и в истории искусств: а) период первоначальной простоты: циклопические постройки, конусообразные могилы этрусков (послужившие, вероятно, исходным образцом для куполов и вообще для круглых линий развитой римской архитектуры), избы русских крестьян, дорический орден и т.д., эпические песни первобытных племён; музыка диких, первоначальная иконопись, лубочные картины и т.д.; б) период цветущей сложности: Парфенон, храм Эфесской Дианы (в котором даже на колоннах были изваяния), Страсбургский, Реймский, Миланский соборы, св. Петра, св. Марка, римские великие здания, Софокл, Шекспир, Данте, Байрон, Рафаэль, Микеланджело и т.д.; в) период смешения, перехода во вторичное упрощение, упадка, замены другим: все здания переходных эпох, романский стиль (до начала готического и от падения римского), все нынешние утилитарные постройки, казармы, больницы, училища, станции железных дорог и т.д. В архитектуре единство есть то, что зовут стилем. В цветущие эпохи постройки разнообразны в пределах стиля; нет ни эклектического смешения, ни бездарной старческой простоты. В поэзии то же: Софокл, Эсхил и Еврипид — всё одного стиля; впоследствии всё, с одной стороны, смешивается эклектически и холодно, понижается и падает»⁷.

Аналогично применяется эта схема к философии: «В истории философии то же: а) первобытная простота: простые изречения народной мудрости, простые начальные системы (Фалес и т.п.); б) цветущая сложность: Сократ, Платон, стоики, эпикурейцы, Пифагор, Спиноза, Лейбниц, Декарт, Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель; в) вторичное упрощение, смешение и исчезновение, переход в совершенно иное: эклектики, безличные *смесители* всех времён (Кузен); потом реализм феноменальный, отвергающий отвлечённую философию, метафизику: материалисты, деисты, атеисты. Реализм *очень*

прост, ибо он даже и не система, а только метод, способ: он есть *смерть* предыдущих систем <...> Реализм отвергает всякую систему, всякую метафизику; реализм есть отчаяние, самооскопление, вот почему он упрощение!»⁸

Византизм

Но главным фокусом его книги «Византизм и славянство» является применение этой схемы к государству и политике. Прежде чем говорить об этом, необходимо напомнить, как Леонтьев определяет понятие формы, и какой смысл имеет это определение в философии политики. Различая во всём сущем материю и форму, философ характеризует последнюю следующим образом: «Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающий материи разбегаться. Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет. Шарообразная или эллиптическая форма, которую принимает жидкость при некоторых условиях, есть форма, есть деспотизм внутренней идеи. Кристаллизация есть деспотизм внутренней идеи. Одно вещество должно, при известных условиях, оставаясь само собою, кристаллизироваться призмами, другое октаэдрами и т.п.»⁹

В случае истории такой формой существования общества является государство. Согласно Леонтьеву, любое ослабление государства, всякого рода эгалитарно-либеральные процессы представляют ослабление этой формы существования общества, и тем самым источником и выражением его деградации. Эгалитарно-либеральный процесс Леонтьев сравнивает с явлениями горения, гниения, таяния льда, развитием холерного процесса, короче, с процессом разложения. Причём разложением не только государства, но и культуры народов, и самой народной жизни. Настаивая на объективности и научности своего подхода к культурной жизни народов и государств, Леонтьев постоянно противопоставляет свою точку зрения точке зрения народничества, и всякого рода социологиям сочувствия народу, сочувствия страданиям широких масс, столь популярным в культуре России шестидесятых-семидесятых годов. «А страдания? Страдания сопровождают одинаково и процесс роста и развития, и процесс разложения. Всё болит у древа жизни людской... Болит начальное прозябание зерна. Болят первые

6 Цит.соч., С. 73.

7 Цит.соч., С. 73.

8 Цит.соч., С. 74.

9 Цит.соч., С. 75.

всходы, болит рост стебля и ствола; развитие листьев и распускание пышных цветов (аристократии и искусства) сопровождаются стонами и слезами. Болят одинаково эгалитарный быстрый процесс гниения и процесс медленного высыхания, застоя, нередко предшествующий эгалитарному процессу»¹⁰.

Выступая, как-бы своеобразным русским вариантом Ницше¹¹ (или, если угодно, может быть лучше сказать на русский манер, Базаровым, — хотя Леонтьев и не раз полемизировал с И. С. Тургеневым¹²), русский философ настаивает на объективности своей социологии, о том, что нет никаких объективных статистических данных для определения, где лучше жить, в монархии ли, ограниченной или не ограниченной, или в эгалитарном государстве. Поскольку ответов на вопросы, где, в каком обществе, при каком государстве человеку жить лучше наука ещё не дала, то тогда, настаивает Леонтьев, лучше понять какая форма существования для данного народа естественней и полезней. А эти формы существования и есть его государственное устройство, и формы эти неслучайны, они связаны с внутренней жизнью этого народа, которая проявлялась в истории, и которая выработала именно такую, а не другую форму его существования. Свою форму существования, например, создали Афины, и это была демократическая республика. Однако, подчёркивает Леонтьев, в отличие от тех либеральных представлений, которые столь распространены были в Европе, Афины были республикой с привилегиями, с эвпатридами¹³, с денежным цензом, с рабами. Своя форма государственного существования наличествовала в цветущий период Рима, а именно та муниципальная избирательная диктатура

с империей, которая так долго дисциплинировала Рим, пишет Леонтьев. Государственная форма, выработанная во Франции, подчёркивает философ, была в высшей степени централизованной, крайне сословной, но самодержавной монархией. Государственность Германии стояла до Наполеона I на идее Союза государств, небольших отдельных сословных, более или менее самодержавных, и с избранным императором. Все эти формы государственности были выработаны исторически, и представляют собой неотменимое свидетельство истории.

Для России такой исторической формой государственного существования был, согласно Леонтьеву, византизм. Как понимает философ византизм? «Представляя себе мысленно византизм, мы, <...> видим перед собою как бы строгий, ясный план обширного и поместительного здания. Мы знаем, например, что византизм в государстве значит — самодержавие. В религии он значит христианство с определёнными чертами, отличающими его от западных церквей, от ересей и расколов. В нравственном мире мы знаем, что византийский идеал не имеет того высокого и во многих случаях крайне преувеличенного понятия о земной личности человеческой, которое внесено в историю германской феодализмом; знаем наклонность византийского нравственного идеала к разочарованию во всём земном, в счастье, в устойчивости нашей собственной чистоты, в способности нашей к полному нравственному совершенству здесь, долу. Знаем, что византизм (как и вообще христианство) отвергает всякую надежду на всеобщее благоденствие народов; что он есть сильнейшая антитеза идее всечеловечества в смысле земного всеравенства, земной всеобщности, земного всеединства и вседовольства <...> Византийская образованность сменила греко-римскую и предшествовала романо-германской. Воцарение Константина можно считать началом полного торжества византизма (IV век по Р.Х.)»¹⁴.

Конечно, Россия отчасти переработала этот средиземноморский идеал, согласно психологии и географии славянского племени. «Перенесённый на русскую почву, византизм встретил не то, что он находил на берегах Средиземного моря, не племена, усталые от долгой образованности,

10 Цит.соч., С. 78.

11 В. В. Розанов назвал Леонтьева «Ницше прежде Ницше». Но первым о ницшеанстве Леонтьева говорил В. С. Соловьёв: «В своем презрении к чистой этике и в своем культе самоутверждающейся силы и красоты Леонтьев предвосхитил многие мысли Ницше, вдвойне парадоксальные под пером афонского послушника и оптинского монаха» (Соловьёв В. С. Сочинения. В 2 т. 2-е изд. М., 1990. Т. 2. С. 417) (Цит. по книге «К. Н. Леонтьев. Pro et contra...», С. 459).

12 См., например: Письма провинциала к г.Тургеневу // Леонтьев К.Н. Полное собрание сочинений и писем в 12 томах. Т.9. Из-во «Владимир Даль». Спб., 2014.С. 7-19.

13 Эвпатриды – греческая аристократия времен Афин.

14 Цит.соч., С. 19.

не страны, стеснённые у моря и открытые всяким враждебным набегам... Нет! Он нашёл страну дикую, новую, едва доступную, обширную, он встретил народ простой, свежий, ничего почти не испытывавший, простодушный, прямой в своих верованиях. Вместо избирательного, подвижного, пожизненного диктатора византизм нашёл у нас Великого Князя Московского, патриархально и наследственно управлявшего Русью. В византизме царила одна отвлечённая юридическая идея: на Руси эта идея обрела себе плоть и кровь в царских родах, священных для народа. Родовое монархическое чувство, этот великорусский легитимизм был сперва обращён на дом Рюрика, а потом на дом Романовых»¹⁵.

Византизм глубоко вошёл в жизнь русского народа, в жизнь не только государственную, но и в сам быт народа, в традицию семейной жизни. Леонтьев спорил со славянофилами, которые утверждали, что русский народ очень семейственный народ. Леонтьев настаивал, что чувство семьи у других народов, у германских, у французов, или турок гораздо сильнее. У русских же сама семья держалась на других началах. «Если мы найдём старинную чисто великорусскую семью (т.е. в которой ни отец, ни мать ни немецкой крови, ни греческой, ни даже польской или малороссийской), крепкую и нравственную, то мы увидим, во-первых, что она держится больше всего православием, Церковью, религией, византизмом, заповедью, понятием греха, а не вне религии стоящим и даже переживающим её этическим чувством, принципом отвлечённого долга, одним словом, чувством, не признающим греха и заповеди, с одной стороны, но и не допускающим либерального или эстетического эвдемонизма — с другой, не допускающим той согласной взаимной терпимости, которую так любило дворянство романских стран XVII и XVIII вв.»¹⁶.

Сословная структура русского общества также сильно отличалась от западноевропейского, и опять здесь Леонтьев видит влияние именно византизма. «У нас родовой наследственный царизм был так крепок, что и аристократическое начало у нас приняло под его влиянием служебный, полуродовой, слабородовой, несравненно более государственный, чем лично феодальный,

и уже несколько не муниципальный характер. Известно, что местничество носило в себе глубоко служебный государственный, чиновничий характер. Гордились бояре службой царской своих отцов и дедов, а не древностью самого рода, не своей личностью, не городом, наконец, или замком, с которыми бы сопряжены были их власть и племя»¹⁷.

Византизм в понимании Леонтьева был тем столпом, который держал всю русскую историю, позволил нашей стране преодолеть все трагические вызовы прошлого, и поможет нам в будущем, если мы будем крепко держаться его заветов. «Я хочу сказать, что царизм наш, столь для нас плодотворный и спасительный, окреп под влиянием православия, под влиянием византийских идей, византийской культуры. Византийские идеи и чувства сплотили в одно тело полудикую Русь. Византизм дал нам силу перенести татарский погром и долгое данничество. Византийский образ Спаса осенял на великокняжеском знамени верующие войска Дмитрия на том бранном поле, где мы впервые показали татарам, что Русь Московская уже не прежняя раздробленная, растерзанная Русь! Византизм дал нам всю силу нашу в борьбе с Польшей, со шведами, с Францией и с Турцией. Под его знаменем, если мы будем ему верны, мы, конечно, будем в силах выдержать натиск и целой интернациональной Европы, если бы она, разрушивши у себя всё благородное, осмелилась когда-нибудь и нам предписать гниль и смрад своих новых законов о мелком земном всеблаженстве, о земной радикальной всепошлости!»¹⁸

Византийский дух насквозь пронизывает всю ткань общественной и культурной жизни России. Леонтьев остроумно отмечает, что даже бунты наши имели своеобразный монархический смысл и носили на себе своеобразную печать лжелегитимизма. Так Пугачёв объявлял себя спасшимся Петром III. Степан Разин постоянно подчёркивал, что воюет не против царя Алексея Михайловича, а против «изменников бояр» и согласного с ними духовенства. Этот же мотив мы видим и у декабристов: «Нечто подобное же хотели пустить в ход и наши молодые европейские якобинцы 20-х годов»¹⁹. «Русские самозваннические бунты

15 Цит.соч., С. 27–28.

16 Леонтьев К.Н. Избранное..., С.29–30.

17 Цит.соч., С. 32.

18 Цит.соч., С. 34–35.

19 Цит.соч., С. 36.

наши доказывают только необычайную жизненность и силу нашего родового царизма, столь тесно и неразрывно связанного с византийским православием»²⁰.

Леонтьев был острым и принципиальным критиком популярных социалистических идей, идей «всемирного блага», столь распространённых в России 60–70 годов. Согласно русскому философу, эта идея и была, собственно, одним из главных начал, губящих европейскую культуру, и грозящих погубить культуру России. Леонтьев не щадил сил для того, чтобы показать ложность, ядовитость и губительность этой идеи для России. «Изменяя, даже в тайных помыслах наших, этому византизму, мы погубим Россию. Ибо тайные помыслы, рано или поздно, могут найти себе случай для практического выражения. Увлекаясь то какой-то холодной и обманчивой тенью скучного, презренного всемирного блага, то одними племенными односторонними чувствами, мы можем неисцелимо и преждевременно расстроить организм нашего Царства, могучий, но все-таки же способный, как и все на свете, к болезни и даже разложению, хотя бы и медленному»²¹.

Критика идеологии славянства

Разбираемая нами книга называется «Византизм и славянство». Что же такое славянство²² в понимании Леонтьева? В 1875 г., когда впервые была напечатана работа философа, эта тема была в высшей степени актуальной. Русско-турецкие войны 70-х годов, «Восточный вопрос» в русской политике, славянские съезды, — всё это остро ставило вопрос о принципе единения славянских стран. Представители славянских народов и государств участвовали, в частности, в:

Первом Славянском съезде в Праге, проходившем 2–12 июня 1848 года;

Славянском съезде 1867 года в России (в Санкт-Петербурге, затем в Москве, один из инициаторов созыва — И. С. Аксаков);

Конфиденциальной встрече славянских деятелей 18 мая 1868 года в Праге («тайный» Славянский съезд).

Поэтому совершенно неслучайно Леонтьев, обладавший большим дипломатическим опытом философ и политолог, обратился к этой теме. Но вопреки распространённому оптимизму в отношении единения славян философ имел здесь свою определённую точку зрения. *Культуроцентричная* позиция философа делала его едким критиком чисто *племенного* понимания государства и культуры. «...Племенные чувства и сочувствия кажутся сразу довольно естественными и понятными. Но и в них много необдуманности, модного суеверия и фразы. Что такое племя без системы своих религиозных и государственных идей? За что его любить? За кровь? Но кровь ведь, с одной стороны, ни у кого не чиста, и Бог знает, какую кровь иногда любишь, полагая, что любишь свою, близкую. И что такое чистая кровь? Бесплодие духовное! Все великие нации очень смешанной крови. Язык? Но язык что такое? Язык дорог особенно как выражение родственных и дорогих нам идей и чувств <...> Любить племя за племя — натяжка и ложь. Другое дело, если племя родственное хоть чем-нибудь согласно с нашими особыми идеями, с нашими коренными чувствами. Идея же национальностей в том виде, в каком её ввёл в политику Наполеон III, в её нынешнем модном виде есть не что иное, как тот же *либеральный демократизм*, который давно уже трудится над разрушением великих культурных миров Запада»²³.

Именно в этом духе разбирает Леонтьев тему славянства. В первом же предложении главы «Что такое славизм?» философ сразу же даёт ответ на этот вопрос: «Ответа нет»²⁴. Говоря славизм, Леонтьев имеет в виду определённые духовные и культурные начала, которые бы объединяли всех славян вместе, и спрашивает: есть ли что-то общее у всех славян, помимо чисто генетического происхождения, генетической близости? Сравнивая с другими племенами и культурами, философ настаивает, что славянские племена не могут похвастаться подобным единством. «Скажите: китайизм, китайская культура — всякому более или менее ясно. Скажите: европеизм, и, несмотря на всю сложность западноевропейской истории, есть некоторые черты общие всем эпохам, всем государствам Запада — черты, которых совокупность

20 Цит.соч., С. 37.

21 Цит.соч., С. 40–41.

22 Леонтьев различает славянство, как генетически сходный племенной фактор, и славизм как идеологию славянского объединения.

23 Леонтьев К. Н. Избранное..., С. 41.

24 Цит.соч., С. 42.

может послужить для исторической классификации, для определения, чем именно романо-германская культура, взятая во всецелости, отличалась и отличается теперь от всех других погибших и существующих культур, от японо-китайской, от исламизма, древнеегипетской, халдейской, персидской, эллинской, римской и византийской <...> У каждой из этих частных цивилизаций была одна общая литература, одна государственная форма выяснилась при начале их цветения, одна какая-нибудь религия (католическая или протестантская) была тесно связана с их историческими судьбами; школа живописи, архитектурные стили, музыкальные мелодии, философское направление были у каждой свои, более или менее выработанные, ясные, наглядные, доступные изучению»²⁵.

Для всего же множества славянских племён и государственных объединений Леонтьев не может найти этого культурного «общего знаменателя». «Идея славизма не представляет отвлечения исторического, то есть такого, под которым бы разумелись, как в квинтэссенции, все отличительные признаки, религиозные, юридические, бытовые, художественные, составляющие в совокупности своей полную и живую историческую картину известной культуры»²⁶.

Опираясь на свой богатый дипломатический опыт, Леонтьев подробно обсуждает племенные черты различных славянских народностей. При этом он показывает, что их особенности во многом связаны с восприимчивостью к другим пограничным им культурам. Так, говоря о чехах, философ отмечает то, что чешская культура испытала серьёзнейшее влияние немецкой. Рассуждая о болгарях, Леонтьев пишет, что болгары в определённом смысле были воспитаны греками; однако в сравнении с русскими болгары всегда боролись с духом греческого византизма. Говоря о сербах, Леонтьев отмечает трагическую разделённость этого славянского племени, разделённость религиозную, политическую, историческую. В целом же, говоря об особенностях южнославянских племён, философ подчёркивает

их сильную идейную зависимость от демократических тенденций Западной Европы, которая не позволяет им реализовать идею объединения. «Что же есть у них у всех общего исторического, кроме племени и сходных языков? Общее им всем в наше время — это крайне демократическое устройство общества и очень значительная привычка к конституционной дипломатии, к искусственным агитациям, к заказным демонстрациям и ко всему тому, что происходит ныне из смеси старобританского, личного и корпоративного, свободолюбия с плоской равноправностью, которую выдумали в 89-м году французы, прежде всего на гибель самим себе»²⁷.

Тренд к объединению славян был обусловлен ролью России в европейской политике, которую Леонтьев очень хорошо знал, но этому стремлению, по его мнению, не хватало принципиального содержания. Философ довольно пессимистически смотрит на идею объединения славянства в своём актуальном состоянии и столь неопределённого в своём проекте. Он пишет: «Но кто угадает теперь особую форму этого организованного, проникнутого общими идеями, своими мировыми идеями, славянства? До сих пор мы этих общих и своих всемирно-оригинальных идей, которыми славяне бы отличались резко от других наций и культурных миров, не видим. Мы видим вообще что-то отрицательное, очень сходное с романо-германским, но как-то жиже, слабее все, беднее. Это горько и обидно! Но разве это неправда? Мы видим только общие стремления, отчасти общие племенные интересы и действия, но не видим общих своеобразных идей, стоящих выше племенного чувства, порождённых им, но после вознёсшихся над племенем, для вящего всенародного, ясного руководства и себе, и чужим (человечеству). Славянство есть, и оно численностью очень сильно; славизма нет, или он ещё очень слаб и не ясен. Мне возразят, что племенное чувство славянства, сближая славян письменным и политически между собою, может способствовать выработке этого культурного славизма, этой органической системы своеобразных идей, стоящих вне частных, местных и личных интересов и над ними, но глубоко, тысячами корней, связанных с этими интересами. Я отвечу, что это возможно и даже крайне желательно; ибо вовсе

25 Там же.

26 Там же. Тем самым, Леонтьев спорил Н. Я. Данилевским, которого он считал своим учителем, но который приписывал славянству отдельный культурно-исторический тип, несравнимый с другими.

27 Леонтьев К. Н. Избранное..., С. 65.

нелестно быть тем, чем до сих пор были все славяне, не исключая даже русских и поляков: чем-то среднепропорциональным, отрицательным, во всём уступающим духовно другим, во всем второстепенным»²⁸.

Разрозненный характер славянского племени во многом обусловлен именно отравлением их элит западноевропейскими идеями, связанными с французской революцией, идеями демократии, эгалитаризма, либерализма, подчёркивал Леонтьев. Это стремление каждой части славянского племени тянуть одеяло на себя самого, исходя из суверенитета своего собственного малого племени, не позволяет им объединиться и не позволяет им видеть то, что находится у них всегда перед глазами: основание силы Российского государства в традиции византизма. Это происходит несмотря даже на то, что постоянно славянские проблемы в Европе решаются с помощью русской силы. Именно на этот факт и предлагает обратить серьёзное внимание философ. «Если славяне призваны к чему-либо творческому, положительному, как особый ли мир истории

или только как своеобразная часть европейской цивилизации, и в том, и в другом случае им нужна сила. Сила государственная выпала в удел великороссам. Эту силу великороссы должны хранить, как священный залог истории, не только для себя, но и для всеславянской независимости. Быть может, со временем для пособия самой Европе, против ожидающей её медленной анархии. И таким образом для всего человечества»²⁹.

Список литературы

1. К.Н.Леонтьев. Полное собрание сочинений и писем: в 12 томах. РАН, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). 2000-2017
2. К.Н.Леонтьев. Pro et contra. Антология. Книга 1 и 2. Из-во РХГА. Санкт- Петербург, 1995
3. Леонтьев К.Н. Византизм и славянство. С.75 // Леонтьев К.Н. Избранное. Из-во «Рарог. Московский рабочий», М., 1993. С.3-118
4. Прот. Георгий Флоровский. Пути русского богословия. Париж, 1937

28 Леонтьев К. Н. Избранное..., С. 56.

29 Цит.соч., С. 57.

K.N. LEONTIEV'S PHILOSOPHY OF CULTURE (PART I)

Katasonov Vladimir Nikolaevich,

Doctor of Philosophy, Doctor of Theology,
Professor of the Theological Institute of Post-Graduate and Doctoral Studies
the name of Saints Cyril and Methodius, Equal-to-the-Apostles,
Pyatnitskaya St., 4 / 2c1, Moscow, Russia,
vladimir15k@mail.ru

Abstract

The article discusses the philosophical and theological aspects of K.N. Leontiev's concept of culture. The article reveals the main points of the fundamental concepts of development and Byzantium. The application of the theory of Byzantium to the history of Russia and the Slavs is discussed.

Keywords

K.N. Leontiev, Leontiev's concept of development, Byzantium, Slavism, «pink Christianity», churchliness and Christianity.

References

1. K. N. Leontiev. Complete Works and Letters: in 12 volumes. RAS, Institute of Russian Literature (Pushkin House). 2000–2017.
2. K. N. Leontiev. Pro et contra. Anthology. Books 1 and 2. Publishing House of the Russian Academy of Arts. St. Petersburg, 1995.
3. K. N. Leontiev. Byzantium and Slavdom. P. 75 // K. N. Leontiev. Selected Works. Publishing House "Rarog. Moskovsky Rabochy", Moscow, 1993. Pp. 3–118.
4. Archpriest Georges Florovsky. Paths of Russian Theology. Paris, 1937.

Ссылка для цитирования: **Катасонов, В. Н.** Философия культуры К. Н. Леонтьева (1 часть) / В. Н. Катасонов // Культурное наследие России. — 2026. — № 3. — С. 30–38. — DOI: 10.34685/HI.2026.54.3.003.

RAR

УДК 7.01

ББК 85

DOI 10.34685/NI.2026.54.3.004

ЛИЧНОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНО-ДИАЛОГИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ОТЕЧЕСТВА

Бочкарева Ольга Васильевна,

доктор педагогических наук,

доцент кафедры теории и методики

музыкально-художественного воспитания,

Федеральное государственное образовательное учреждение,

«Ярославский государственный педагогический университет имени К.Д. Ушинского»

ул. Республиканская, д.108/1. Ярославль, Россия, 150000,

OVBoshkareva@yandex.ru

Аннотация

Автор рассматривает проблему обращения личности к музыкальному искусству в диалогическом пространстве культурного отечественного наследия. Процесс диалогического развития личности связан с овладением ценностными смыслами культуры. В статье подчёркивается общезначимость и взаимосвязанность идеалов культуры и диалога, предполагающих духовные устремления человека, опору на духовно-нравственные ценности. Понятие «духовность» автор анализирует в нескольких аспектах: онтологическом, герменевтическом и культурно-социологическом. В отечественном музыкальном искусстве XIX века решалась проблема государственности (государство и личность, народ и власть), воплощён архетип русской ментальности: возвращение к истокам, архетипам, генетической памяти через сказочные сюжеты, мифологические образы, соприкосновение с народной песенной культурой, диалог с другими культурами (восточная, ориентальная тема) и др.

Ключевые слова

Музыкальное искусство, диалог, культура, личность, общество, наследие, Отечество.

В современных условиях нестабильности мирового порядка чрезвычайно важным представляется переход от монологического права «сильного» государства к диалогу, общению субъектов разных стран, основанному на многополярности мира, принципах взаимного уважения, понимания и терпимости. Осознание проблемы востребованности и использования отечественного культурного наследия связана с проблемой социокультурного развития России как в глобальном, так и в национальном аспектах. Размышляя о современных вызовах, связан-

ных с процессами нивелирования национальных традиций, исследователь Е.Д. Дерябина подчёркивает значимость этических и религиозных ценностей в отечественной культуре, ибо только «восхождение индивида на высшую стадию этического и религиозного понимания мира даст возможность реально противостоять процессам мировой глобализации»¹.

1 Дерябина Е. Д. Глобализация и проблема национального самосознания России // Вестник Казанского гос. ун-та культуры и искусств. 20212. №.2. С. 87.

Россия как субъект многонационального общества в течение своей истории выработала уникальную парадигму мышления, основываясь на принципе диалога культур. «Русские уважают культуру и духовные святыни других народов...», — отмечает исследователь Т. В. Беспалова. Она считает, что ценности культуры должны быть востребованы каждым новым поколением, вступающим в жизнь, так как «культурное наследие без наследников не имеет будущего...»².

Важным представляется нахождение диалогической, гармонической формы существования всех государств, которая предполагает сбалансированность целей и средств в зависимости от целеполагания и результативности, учёта типического и особенного, стандартного и уникального, национального и глобального, внешнего и внутреннего и др. Нахождение условий для полифонических цивилизованных потоков взаимодействия связано с отказом от губительной для мира идеи монологизма, когда признаётся только единоличное право «сильного». Монологический глобализм не может обеспечить гармоническое развитие разных государств, так как основан на тоталитаризме, абсолютизме моноидеи. «Конфликт западной и восточной цивилизаций, отмечает исследователь Т. Г. Богатырева, — не может быть решён без диалога культур в духе открытости и стремления к взаимопониманию и взаимообогащению». Определяя общечеловеческие ценности с позиции морально-нравственных идеалов и норм, она отмечает, их «объединяющее начало в выработке жизненно важных принципов «совместного развития взаимодействия современных цивилизаций»³.

Развитие других государств, национальных сообществ может происходить только в условиях многомерного мышления, выстраивания полифонических отношений, которые задают вектор на взаимное сотрудничество и уважение, взаимное обогащение культур. Диалог культур невозможен без осознания сходства и различия смыслов и значений, которые человек кодирует в соответствии с наблюдаемой им объективной

реальностью, обогащая свой внутренний мир, развивая и дополняя многообразными компонентами структуру самосознания. «Расширение» личности происходит только тогда, когда в едином сознании образуется разное «поле смыслов», диалогическое пространство культуры. Главное противоречие, которое разрешает в себе каждый человек, — это осознание непрерывности жизни в социальном контексте, и её ограниченности, прерывания в индивидуально проживаемом временном моменте. Черты индивидуальности, как это ни парадоксально, обретаются личностью только в процессе взаимоотношений, в диалоге с культурой, носителями которой являются другие люди, язык, мир искусства и др. Богатство обрётённых ценностных смыслов, значений, идеальных форм, расширяющих самосознание человека, являются непременным условием поливариантности, диалогичности развития индивидуальности.

В процессе овладения идеальными формами человек расширяет пространство диалога с искусством, порой у него возникает желание творить, создавать что-то новое, своё, так формируется потребность выявления себя в творческой деятельности. Высокая степень обобщения в искусстве связана с личностным преломлением, поэтому оно призвано не только запечатлеть внешний план окружающего мира, сколько отразить внутреннее «я» человека, выявить его ценности, установки, систему отношений к миру. Уникальность — это особая форма самовыражения, раскрытия человеком своего внутреннего мира, который всегда индивидуален, в чём-то похож на другой, но в чём-то отличен от него. «Всякое «я» походит на всякое другое «я» потому, что, оно есть «я», но оно есть «я» только потому, что оно не походит ни на какое другое «я», — утверждал Н.А. Бердяев⁴. Созданное гением произведение искусства моделирует мир в зависимости от той призмы, через которую художник видит его, это особая структура миропонимания и осмысления. В основе творческой деятельности, которая предполагает создание художественных образов, показ их в диалектическом изменении, заложена идея продолжения «я», переход из реального бытия в идеальную форму.

Антропоцентричность искусства связана

2 Беспалова Т.В. Национальная память и русская культура // Культурное наследие России. 2018. №1. С. 16.

3 Богатырева Т. Г. Культурное многообразие как фактор развития // Вестник Московской государственной академии делового администрирования. №1(19). С. 79.

4 Бердяев Н. А. О человеке, его свободе и духовности: избр. тр. / Ред. сост. Л. И. Новикова, И. Н. Сиземская. М.: МПСИ, Флинта, 1999. С. 217.

с инобытием личности, которая переводит наблюдаемое в реальной жизни на язык эмоций, представлений, уподоблений, ощущений и т.д. Художник-творец по-особому выстраивает систему отношений «я» — «мир», на основе эмоциональной прочувствованности, часто переживая при этом эффект катарсиса, связанного с эмоциональным напряжением и эмоциональной разрядкой. В процессе творчества художник постигает идеальную гармонию жизни, которая в пиковых состояниях духовного акта переживается как диалог единства «я» и «мира», порой преодолевая реальные дисбалансы и пограничные жизненные ситуации. Принятие своего «Я», осознание своей ценности и уникальности может сопровождаться индивидуалистической акцентуацией и напоминать, скорее, любование собой, нежели поиск своего идеального «Я» и диалогического отношения к другому, к своему творчеству, миру в целом. Преодоление неадекватности субъективного отражения возможно, по мнению Вяч. Иванова, «через второе отражение в зеркале, наведённом на зеркало. Этим другим зеркалом..., исправляющим первое, является для человека, как познающего, другой человек. Истина оправдывается только будучи созерцаемой в другом»⁵. Таким «Другим» для человека может быть не только другой человек, но и художественный образ, созданный другим человеком.

В процессе творчества задействованы наиболее глубокие слои внутреннего «я», которые преобразуются на основе гармонизации личности, синхронизации целей своего духовного развития с целями гармонического существования Вселенной: миропонимание, принятие себя, жизни, самореализация и др. Процесс постижения произведения искусства предполагает особое состояние субъекта — вчувствование, постижение образа, связанного с раскрытием метафоричности и символичности художественного языка. Постигание художественного образа возможно в диалоге с автором, создателем шедевра, раскрывающего сущность и красоту мира в новых красках, в новом видении. Можно отметить, что диалог личности с «Другим» может происходить в как в реальном, так и в воображаемом взаимодействии, когда мыслимый «Другой» в образе вы-

ступает в функции наставника, учителя жизни. Искусство приближено к жизни в целостности и духовности её постижения, так как не только выражает всю неповторимую гамму человеческих эмоций, настроений, психических состояний, но и порождает мир гармонии. Разворот диалогических отношений субъекта творческой деятельности может осуществляться в нескольких ракурсах:

- введение «Я» в систему отношений («Я» — «Другой», где в функции «Другого» может выступать другой человек, общество, искусство, природа, мир в целом);
- выведение «Я» в над-рефлексивную позицию, в позицию отстранения;
- проявление «Я» в диалектической позиции, представляющей противоречивое единство объективного и субъективного (внешнего и внутреннего) в системе отношений.

Ориентируясь на общезначимые идеалы и духовно-нравственные ценности, в своих духовных устремлениях человек преобразует самосознание. В русской ментальности приоритетными являются такие ценности как сохранение национальных традиций, культуры языка, уважение ближнего, доброта и взаимопомощь, терпимость, забота, любовь, братское отношение к другим народам и т.п. Взаимодействие и общение в пространстве диалога всегда сопровождается духовными устремлениями, что находит своё отражение в словосочетаниях «дух нации», «дух личности», «дух общества», «дух государства», «дух семьи» и др.

Понятие «духовность» можно рассмотреть в нескольких аспектах:

- с точки зрения *онтологического* подхода, «духовное» как категория, связанная с идеальными представлениями, имеет своё основание в реальности;
- *герменевтический* подход связывает категорию «духовное» с понятиями «формы» и «содержания» в искусстве, интерпретацией, пониманием, чувством стиля и толкованием разных значений и смыслов;
- *культурно-социологический* подход подчёркивает связанность категории «духовное» с идеальным диалогом, воплощённом в произведении искусства, который оказывает влияние на реальный характер общения и коммуникации людей в обществе.

Слово «духовность» в этимологическом значении происходит от существительных «дух», «ду-

5 Русская литература рубежа веков (1890 – начала 1920 г.) / Отв. ред. В. А. Келдыш кн.2. ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 207.

новение», символизирующих динамику и устремлённость к жизни в высших её проявлениях. Изучение категории духовности в бытии музыки Л. А. Рапацкая связывает с двумя направлениями: исследованием диалога «духовного» и «художественного», с одной стороны, и поиском взаимосвязи духовности и нравственности, с другой стороны. «Воплощение евангельской красоты Божьего мира» было присуще и древнерусскому церковному каноническому пению — знаменному пению, выражающему молитвенное состояние человека и поющего во славу Создателю, и духовным откровениям русских композиторов (С. В. Рахманинов, П. И. Чайковский, С. И. Танеев и др.)⁶.

Русские композиторы XIX века воплотили архетип русской ментальности, представленной в диалоге природного, свойственного русскому человеку, народного, соединяющего в единый образ народ и личность, и социального, в решении проблемы государственности, оформлении чувства личной причастности к судьбе России. Образ народа в опере М. И. Глинки «Иван Сусанин» персонифицирован в образе главного героя — носителя лучших качеств русского человека и становится образом-символом, возвышаясь до национально-личностного идеала. Поиск национального героя продолжил А. П. Бородин, создав образ князя Игоря в одноимённой опере. В знаменитой арии «О, дайте, дайте мне свободу...» он показан как мудрый правитель, думающий о России, с одной стороны, и любящий, страдающий человек, в изгнании думающий о жене — Ярославне, обращаясь к ней ласковыми словами «голубка», «лада». Вместе с тем композитор ещё более обострил конфликт между князьями, который был характерен для времени раздробленности Руси, введя фигуру князя Галицкого с его меркантильными, эгоистическими интересами.

Принцип единства, диалога, соборности, провозглашаемый славянофилами в острой полемике с западниками, был воспринят русскими композиторами как основание гармоничного развития личности и общества и утверждался в творческом процессе. Эстетический романтизм, поэтизация творческого начала в природе русско-

го человека, возвращение к истокам, архетипам, генетической памяти через сказочные сюжеты, мифологические образы, стремление показать красоту и величие русской природы через соприкосновение с народной песенной культурой⁷, диалог с другими культурами (восточная, ориентальная тема) — все эти и другие темы в той или иной степени были воплощены в творчестве Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, С.В. Рахманинова, А.С. Аренского и др.

Иное ощущение личности, её драматичность, усложнённость, противоречивость, конфликтность, раздвоенность вносила музыка А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского. Особая психологичность образов, показ человека, оказавшегося у последней черты, сближает творчество М.П. Мусоргского с творчеством Д.М. Достоевского. Мучительные сомнения, раскол личности — все эти разрушительные тенденции говорили о кризисе романтизма. И, наконец, творчество П.И. Чайковского раскрывает главную тему в переходный период от XIX к XX веку — тему фатума, крушения идеалов романтизма — как тему определённого типа отношения «Я» — «мир». Об этом М.А. Балакирев написал в одном из своих писем П.И. Чайковскому: «...болезнь настоящего общества в том и заключается, что идеалы свои оно не могло уберечь. Они разбиваются, ничего не оставляя на удовлетворение души, кроме горечи. Отсюда всё бедствие нашего времени»⁸.

С.В. Рахманинов, лелея в душе романтические черты, утверждает своим творчеством русскую идею — идею сердца, мыслимую как поиск идеала на фоне вселенской трагедии. Идея созерцательного сердца, выдвинутая русским философом И.А. Ильиным, утверждает, что «главное в жизни есть любовь, и что именно любовью строится совместная жизнь на земле, ибо из любви рождается вера и вся культура духа»⁹. С этой точки зрения, музыка С.В. Рахма-

6 Рапацкая Л. А. Духовность как категория музыкального искусства и образования // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т.8. №7. С. 40.

7 Суслowa Н. В. Проблемы педагогической интерпретации культурного наследия (на примере песенно-игрового фольклора) // Культурное наследие России. 2023. №3. С. 26–32.

8 Чайковский П. И. Альбом: Человек. Событие. Время. / Сост., авт. вст. текста и текста Г. Прибегина. М.: Музыка, 1984. С. 116.

9 Ильин И. О русской идее // Русская идея. Сб. произведений русских мыслителей. / Сост. Е. А. Васильев. М.: Айрис — Пресс. 2002. С. 402.

нинова — символ любви к России, к её природе с бескрайними просторами, к русскому характеру с широтой многострадальной души, выражаемый в напевности и распевности мелодических тем, имеющих национальные народно-песенные истоки. Так, природное и народное слились воедино в творчестве С. В. Рахманинова.

Сохранить ценности культуры, сделать их востребованными для молодёжи, изучать и пропагандировать богатство образцов отечественного духовного наследия — это важная задача, которая ставится перед государственными культурно-образовательными учреждениями, так как наследники культуры «в состоянии «беспамятства» не могут обрести подлинное богатство русской культуры»¹⁰. Н. А. Говар подчёркивает, что одной из актуальных проблем академической музыки, которая существовала и ранее, и в XXI веке, является «поиск путей к слушателю»: «Сущностной задачей высокого искусства остаётся трансляция собственных ценностей»¹¹. Автор отмечает, что ускорение времени и темпа современной жизни оказывает влияние на концертную деятельность, слушатели отдают предпочтение малым миниатюрным формам или сквозным тематическим циклам. Отмечая эмоциональную природу музыкального искусства, исследователь Е. А. Минаев отмечает «высокую востребованность музыки в современном мире», так как она «синтезирует общий информационно-культурный поток в сознании человека»¹².

Порождение нового слова в искусстве всегда связано со стремлением художника что-то сказать людям, обратиться к ним, выразить свои мысли и чувства. Художник создаёт пространство диалога, особое поле высказывания, обладающее надындивидуальным характером, в котором воплощается личностное и всеобщее, та духовная составляющая, объединяющая людей и обнаруживающая себя в Других, а Других в себе. Парящая над бытием форма Гармонии создаёт некое

идеальное пространство, которое влияет на личность, озаряя её светом Истины, Добра и Красоты. Пребывая в диалоге с искусством, изменяясь, личность может творить и мир человеческих отношений.

Заключение

В процессе самоактуализации личность достигает нового уровня творческого «я», так как диалог с искусством в социокультурном пространстве является тем катализатором, который «запускает» механизм творчества, связанного с расширением духовного опыта. В процессе становления личности, движения «я» к вершине — «акме» наблюдается преобразование человека, приращение самости на основе включения в свой внутренний мир культурных смыслов, закодированных в произведениях искусства. Мера диалогичности личности зависит от её взаимных связей с окружающей действительностью, чем больше выходов за пределы ограниченной субъективности, тем более расширяются возможности для активности, творческих проявлений личности в диалоге с миром и культурой. Вектор диалогизации личности, отражающий становление новой личности — личности с «приращением» ценностей, смыслов культуры, обогащённой через отношение с «Другим», где в качестве «Другого» выступает общество, природа, культура, другой человек, «внутреннее я», определяет переход диалога от совместности «Я» — «Другой» к индивидуальности «Я-Другой»¹³.

Выводы

1. Процесс развития личности нацелен на овладение ценностями музыкального искусства, существующего в диалогическом пространстве культурного отечественного наследия.

2. В статье подчёркивается общезначимость и взаимосвязанность идеалов культуры и диалога, предполагающих духовные устремления человека, опору на духовно-нравственные ценности.

3. Рассмотрение понятия «духовность» предполагает несколько аспектов: *онтологический* (духовное как идеальное представление имеет основание в бытии), *герменевтический* (духовное мыслится как диалог пониманий, интерпретаций) и *культурно-социологический* (духовные идеалы культуры влияют на развитие общества).

10 Беспалова Т.В. Национальная память и русская культура // Культурное наследие России. 2018. №1. С. 16..

11 Говар Н. А. Новые формы популяризации фортепианной музыки: от традиционных концертов к концептуальным программам и мини-фильмам // Культурное наследие России. 2024. №2(45). С. 46.

12 Минаев Е. А. Музыка как парадигма в системе ценностных ориентаций информационного пространства // Культурное наследие России. 2018. №1. С. 5.

13 Бочкарева О. В. Диалогическая природа искусства. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. С.17.

4. Диалогическая сущность субъекта выявляется в понимании дилеммы универсальности — уникальности его существования, связанного с прерывностью индивидуального воплощения и непрерывностью социального движения.

5. В отечественном музыкальном искусстве XIX века, в период формирования русской национальной композиторской школы, решалась проблема государственности (государство и личность, народ и власть), воплощён архетип русской ментальности: возвращение к истокам, архетипам, генетической памяти через сказочные сюжеты, мифологические образы, соприкосновение с народной песенной культурой, диалог с другими культурами (восточная, ориентальная тема) и др.

6. В русской ментальности приоритетными являются такие ценности как сохранение национальных традиций, культуры языка, уважение к ближнему, доброта и взаимопомощь, терпимость, забота, любовь, братское отношение к другим народам и др.

Сохранить ценности культуры, сделать их востребованными для личности, изучать и пропагандировать богатство образцов отечественного духовного наследия — это важная задача культурно-образовательной политики государства в современной России.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. О человеке, его свободе и духовности: избр. тр. / Ред. сост. Л. И. Новикова, И. Н. Сиземская. М.: МПСИ, Флинта, 1999. — 312с.

2. Беспалова Т. В. Национальная память и русская культура // Культурное наследие России. 2018. №1. С. 14–17.

3. Богатырева Т. Г. Культурное многообразие как фактор развития // Вестник Московской государственной академии делового администрирования. №1(19). С. 76–81.

4. Бочкарева О. В. Диалогическая природа искусства. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. — 155 с.

5. Говар Н.А. Новые формы популяризации фортепианной музыки: от традиционных концертов к концептуальным программам и мини-фильмам // Культурное наследие России. 2024. №2(45). С. 45-50.

6. Дерябина Е. Д. Глобализация и проблема национального самосознания России // Вестник Казанского гос. ун-та культуры и искусств. 2012. №2. С. 87–88.

7. Ильин И. О русской идее // Русская идея. Сб. произведений русских мыслителей. / Сост. Е. А. Васильев. М.: Айрис — Пресс. 2002. С.402–414.

8. Минаев Е.А. Музыка как парадигма в системе ценностных ориентаций информационного пространства // Культурное наследие России. 2018. №1. С. 3–9.

9. Рапацкая Л. А. Духовность как категория музыкального искусства и образования // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т.8. №7. С. 34–53. DOI: 10.31862/2309–1428–2020–8-2–34–53.

10. Русская литература рубежа веков (1890 — начала 1920 г.) / Отв. ред. В. А. Келдыш кн.2. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2001. 768 с.

11. Суслова Н. В. Проблемы педагогической интерпретации культурного наследия (на примере песенно-игрового фольклора) // Культурное наследие России. 2023. №3. С. 26–32.

12. Чайковский П. И. Альбом: Человек. Событие. Время. / Сост., авт. вст. текста и текста Г. Прибегина. М.: Музыка, 1984. 208 с.

PERSONALITY IN THE MUSICAL-DIALOGICAL SPACE OF THE CULTURAL HERITAGE OF THE FATHERLAND

Bochkareva Olga V. ,

Doctor of Pedagogical Sciences,

Associate Professor of the Department of Theory
and Methodology of Musical and Artistic Education,

Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky,

Republican str., 108/1, Yaroslavl, Russian Federation, 150000, OVBoshkareva@yandex.ru

Abstract

The author examines the problem of an individual's appeal to musical art in the dialogical space of the national cultural heritage. The process of dialogical development of personality is associated with the mastery of the value meanings of culture. The article emphasizes the universal significance and interconnectedness of the ideals of culture and dialogue, which presuppose human spiritual aspirations and reliance on spiritual and moral values. The author examines the concept of "spirituality" in several aspects: ontological, hermeneutic, and cultural-sociological. Russian musical art of the 19th century addressed the problem of statehood (state and individual, people and power), embodying the archetype of the Russian mentality: a return to the roots, archetypes, and genetic memory through fairy-tale plots, mythological images, contact with folk song culture, dialogue with other cultures (Eastern, Oriental themes), etc.

Keywords

Musical art, dialogue, culture, society, heritage, personality, Fatherland.

References

1. Berdyaev, N. A. On Man, His Freedom and Spirituality: Selected Works / Ed. by L.I. Novikova, I.N. Sizemskaya. Moscow: MPSI, Flinta, 1999. — 312 p.
2. Beshpalova, T.V. National Memory and Russian Culture // The Cultural Heritage of Russia. 2018. No. 1. Pp. 14–17.
3. Bogatyreva, T. G. Cultural Diversity as a Development Factor // Bulletin of the Moscow State Academy of Business Administration. No. 1 (19). Pp. 76–81.
4. Bochkareva, O. V. Dialogical Nature of Art. Yaroslavl: RIO YSPU, 2019. — 155 p.
5. Govar, N. A. New Forms of Popularizing Piano Music: From Traditional Concerts to Conceptual Programs and Mini-Films // Cultural Heritage of Russia. 2024. No. 2 (45). Pp. 45–50.
6. Deryabina E. D. Globalization and the Problem of National Identity in Russia // Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts. 2012. No. 2. Pp. 87–88.
7. Ilyin I. On the Russian Idea // Russian Idea. Collection of Works by Russian Thinkers. / Comp. E. A. Vasiliev. Moscow: Iris — Press. 2002. Pp. 402–414.
8. Minaev E.A. Music as a Paradigm in the System of Value Orientations of the Information Space // Cultural Heritage of Russia. 2018. No. 1. Pp. 3–9.
9. Rapatskaya L.A. Spirituality as a Category of Musical Art and Education // Musical Art and Education. 2020. Vol. 8. No. 7. pp. 34–53. DOI: 10.31862/2309–1428–2020–8–2–34–53.
10. Russian Literature at the Turn of the Century (1890 — Early 1920) / Ed. V.A. Keldysh, Book 2. IMLI RAS. Moscow: Nasledie, 2001. 768 p.
11. Suslova N.V. Problems of Pedagogical Interpretation of Cultural Heritage (using Song and Game Folklore as an Example) // Cultural Heritage of Russia. 2023. No. 3. pp. 26–32.
12. Tchaikovsky P.I. Album: Man. Event. Time. / Comp., author of the insertion of text and text by G. Pribegin. Moscow: Muzyka, 1984. 208 p.

Ссылка для цитирования: **Бочкарева, О. В.** Личность в музыкально-диалогическом пространстве культурного наследия отечества / О. В. Бочкарева // Культурное наследие России. — 2026. — № 3. — С. 39–45. — DOI: 10.34685/HI.2026.54.3.004.

ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

RAR, PER

УДК 703

ББК 85.143

DOI 10.34685/ИИ.2026.54.3.005

ДМИТРИЙ КУСТАНОВИЧ: АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ

Севостьянов Дмитрий Анатольевич,

доктор философских наук,

профессор кафедры педагогики, психологии и социальной работы

Новосибирский государственный медицинский университет,

ул. Красный проспект, 52, г. Новосибирск, Россия, 630091,

dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Аннотация

В статье анализируется творчество известного отечественного художника Дмитрия Александровича Кустановича. При изучении его картин в качестве внешнего теоретического конструкта используется система уровней моторного построения Н. А. Бернштейна. Рассматривается структура изобразительной деятельности, характерная для творчества данного художника. Проводятся параллели, позволяющие выявить сходство изобразительной манеры Д. А. Кустановича и других отечественных живописцев. Используемая методика системного анализа даёт возможность определить сильные стороны творчества Д. А. Кустановича и продемонстрировать его действительное значение в отечественной и мировой художественной культуре.

Ключевые слова

Д. А. Кустанович, структура изобразительной деятельности, уровни моторного построения, фабула изображения, элементы изображения, экспрессивная моторика.

При анализе научной периодики, посвящённой современному искусству, прослеживается следующая тенденция: поскольку, как считается, в искусстве самый объективный судья — время, то сколько-нибудь серьёзному анализу подвергается главным образом творчество тех художников, которые уже, как правило, покинули этот

мир. По отношению к ныне живущим художникам это выглядит явной несправедливостью, тем более, что и их личный вклад в сокровищницу мировой художественной культуры во многих случаях сомнению не подлежит.

Другой тенденцией, которая вызывает некоторое недоумение, является склонность придавать

искусствоведческому дискурсу сугубо эмоциональное звучание. Искусствовед, представляющий собственное мнение по поводу творчества того или иного художника, часто выступает с позиции не специалиста, а скорее восторженного зрителя, который переполняется чувствами при созерцании рассматриваемых работ и спешит поделиться этими чувствами с читателем.

Действительно, можно воспринимать и оценивать подобные эмоциональные описания, но при этом, если судить о творчестве какого-либо художника на их основе, то совершенно невозможно понять, каковы присущие именно ему особенности и индивидуальные приметы, в чём он сходен с другими подобными авторами и чём отличается от них.

Избегая вышеупомянутых тенденций, обратимся к творчеству современного художника — Дмитрия Александровича Кустановича (родился в 1970 году). Нельзя сказать, что работы художника обделены вниманием искусствоведов¹, считающих, что направление его творчества — «пространственный реализм»². Но известен ли в истории изобразительных искусств какой-либо другой реализм — не пространственный, а, скажем, «плоскостной»? Если обратиться, например, к творчеству такого общепризнанного основоположника реализма, как Гюстав Курбе, можем ли мы утверждать, что работы его не являются «пространственными», или, скажем, обладают этим свойством в меньшей или большей степени, чем произведения других художников? Или, быть может, в работах выдающихся российских пейзажистов (скажем, Исаака Левитана или Ивана Шишкина) реализм не настолько «пространственный»? Не меньше вопросов возникает и к применению самого термина «реализм» в отношении творчества Кустановича.

В свете сказанного, определимся с тем, какого подхода мы будем придерживаться при изучении творчества этого художника: в нём не будет

ни биографических данных об авторе, ни перечисления множества его профессиональных регалий и успешных выставок. Целью данной статьи является анализ творческой манеры данного автора, а не реклама его работ, тем более, что в рекламе этот художник, по-видимому, и не нуждается.

Что в первую очередь можно увидеть на картинах Дмитрия Кустановича? Можно ответить одним словом — движение. Имеется в виду запечатлённое движение художника, представленное в протяжённых изобразительных элементах (линиях и мазках).

Мысль, что художественное изображение представляет собой совокупность сохранённых на плоскости следов движений художника, в разных формах представляли многие исследователи. Дж. Дж. Гибсон называл двигательный акт, приводящий к появлению изображений, «фундаментальным графическим действием»³. Вот как конкретизировал данную идею А. Г. Габричевский: «Оцениваем ли мы размер картины, ощупываем ли мы глазами все неровности и качественное многообразие её поверхности как фактуры, следим ли мы за нажимами и вздрагиваниями линейного почерка или мазка, рассматриваем ли мы красочную поверхность как некое целое, слагаемое из динамического глубинного взаимоотношения отдельных цветов, и, наконец, что я как раз готов считать необязательным, прогуливаемся ли по изображённому на картине мнимому пространству, — мы всё время производим трёхмерные оценки, воссоздавая индивидуальный жест трёхмерной руки творца, как жест, исчерпавшийся и запечатлевшийся во всей своей выразительной полноте»⁴. С точки зрения Д. Арнольда и М. Иверсена, художник рассматривает живопись не как простой выразительный акт, а как многоуровневый, хотя и интуитивный процесс, в ходе которого художник видит мотив и реагирует на него, а затем создаёт жестикулирующий живописный акт из этого воплощённого отклика, а затем переносит его в мир, чтобы его можно было увидеть⁵. На тело, совершающее дви-

1 Чмеленко Ю. Музыка в красках художника Дмитрия Кустановича [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ais-art.ru/chitat/publikatsii/385-chmelenko-yuliya/4286-chmelenko-yuliya-muzyka-v-kraskakh-khudozhnika-dmitriya-kustanovicha> (дата обращения: 15.03.2026).

2 Штольц М. Тематическое своеобразие произведений Дмитрия Кустановича [Электронный ресурс]. URL: <https://dkust.com/about/article/tematicheskoe-svoeobrazie.html> (дата обращения: 15.03.2026).

3 Гибсон Дж. Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. С. 387.

4 Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 224.

5 Arnold D., Iversen M. Art and thought Blackwell Publishing Ltd, 2003. P. 99.

жения и исполняющее роль посредника между духом художника и материей картины, указывал Морис Мерло-Понти: «И в самом деле, не ясно, каким образом смог бы писать картины Дух. Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен своё тело»⁶.

Таким образом, можно принять максиму, что «живопись есть запечатлённое движение». Исходя из такой позиции, для оценки многоуровневой изобразительной деятельности становится необходимым некоторый общий теоретический конструкт, в рамках которого могут выявляться особенности творчества того или иного художника, а также определённой школы или направления в живописи. Этот конструкт должен отображать действительную структуру моторики художника (в широком смысле этого слова — когда в структуру моторики включается, среди прочего, движение чувства и мысли). Такой конструкт существует. За его основу может быть взята система уровней моторного построения, разработанная в своё время выдающимся отечественным психофизиологом Н. А. Бернштейном⁷. Следует отметить, что, хотя данная модель моторики создана уже достаточно давно, она отнюдь не может считаться устаревшей. В отношении же философского анализа двигательной сферы человека за последние полвека, по-видимому, не было создано ничего равного и близкого. Итак, нам придётся временно отвлечься от работ обсуждаемого художника, чтобы вооружиться необходимым методическим инструментарием.

Согласно концепции Н. А. Бернштейна, всё многообразие человеческих движений представляет собой иерархическую систему и может быть подразделено на ряд уровней моторного построения, каждый из которых охватывает собой совокупность моторных актов сопоставимой сложности. Эта иерархия представляется в виде лестницы, ступени которой имеют неравную высоту (в зависимости от индивидуальных задатков отдельных людей). В каждом из этих уровней, кроме того, запечатлено некоторое содержание, которое формируется под воздействием апперцепции субъекта (накопленных в течение жизни впечатлений, а также массива освоенных им

движений, его двигательной биографии). Низшие уровни в моторной иерархии более примитивны; высшие отличаются значительной сложностью. В изобразительной деятельности (а в частности, и в особенности — в живописи) находят своё выражение все моторные уровни одновременно. Эти уровни принято обозначать латинскими буквами — от А до Е. Ко всему сказанному нужно добавить, что исходные иерархические отношения в данной системе соблюдаются не всегда; в ней возможны системные инверсии, когда некоторый низший уровень приобретает главенствующее значение.

Итак, низший уровень А в изобразительной деятельности несёт в основном служебную роль, поскольку обеспечивает тонус рисующей руки. Его собственные свойства проявляются в изображении очень мало: в основном, например, в произвольном отклонении линий от вертикали или от горизонтали — когда ослабевает зрительный контроль за их проведением; произвольный же перехлест линий на стыках также становится проявлением действия уровня А. Эти особенности способны, впрочем, придавать изображению некоторую характерную специфику.

Уровень В реализует совместные сокращения мышечных групп; в художественном изображении его действие обеспечивает экспрессивные свойства линий и иных протяжённых изобразительных элементов (мазков, контуров). Однако проявления этого уровня могут быть подавлены воздействием вышележащего уровня С; эти проявления возможны только при условии, что зрительный контроль за изобразительной деятельностью временно ослабевает, когда, фигурально выражаясь, рисует «рука», а не «глаз». В некоторых художественных направлениях (например, в экспрессионизме) уровень В может, в результате системной инверсии, приобретать главенствующее значение.

Уровень С, или уровень пространственного поля, который действует под постоянным зрительным контролем, в изобразительной деятельности отвечает за буквальное сходство изображённого с изображаемым, а также и за композиционное размещение объектов в условном пространстве картины. При доминировании этого уровня, когда при системной инверсии он становится ведущим, изображение выполняется с максимальной тщательностью и приобретает фотографические черты — например, в фотореализме.

6 Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 13.

7 Бернштейн Н.А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. 494 с.

Уровень D (уровень предметных действий) в изобразительной деятельности отвечает за использование орудий труда (кисти, мастихина); кроме того, в ведении этого уровня находится схематизация изображения, когда оно упрощается или каким-либо образом изменяется, сохраняя при этом узнаваемость. Однородные в содержательном отношении объекты, изображённые с различной степенью схематизации, образуют топологические классы, которыми, соответственно, также оперирует уровень D (например, топологический класс «человек»). Данный уровень обеспечивает операции и со знаками — визуальными образами, которые не имеют собственного суверенного значения, но выполняют функцию означающего при определённом означаемом (как буква в письме). Нетрудно заметить, что наличие схематизации подразумевает некоторое подавление нижележащего уровня пространственного поля C; и тем самым раскрываются возможности для проявления собственных свойств уровня B, который, в свою очередь, более не подавляется.

Высший уровень E (вернее, целая группа уровней) оперирует символами — образами объектов, которые, помимо собственного самостоятельного бытия, обладают ещё некоторым присоединённым, внешним значением (то есть, подобно знаку, обладают функцией означающего). Действуя в одиночестве, данный уровень моторики не в состоянии создавать никаких изображений (напомним слова М. Мерло-Понти о том, что «дух» не в состоянии сам писать картин). Чтобы художественное изображение приобрело вещественную форму, требуется участие нижележащих моторных уровней (как исполнителей).

Соотношение данных уровней в творчестве художника носит достаточно устойчивый характер и составляет своеобразный паспорт его художественного стиля. Это создаёт основания и для выявления различий с другими авторами, и для обнаружения сходства с ними — даже и в том случае, когда речь идёт о произведениях разного жанра. Какую же характеристику, исходя из этого, можно дать произведениям Дмитрия Кустановича?

Проявления в работах данного автора низшего моторного уровня A состоят в той очевидной (и даже несколько нарочитой) небрежности, которая проявляется в стыковке отдельных частей изображения. Это обычно не составляет

какой-либо положительной особенности картин. Впрочем, этот уровень, как уже говорилось выше, вообще проявляется в изобразительной деятельности достаточно скупо. Здесь же данный феномен проявляется настолько сильно, насколько это возможно (Илл.1); однако это, кроме всего прочего — своего рода служебное действие при более высоком уровне моторики, обеспечивающем схематизацию — уровне D.



Илл.1. Дмитрий Кустанович. Зимний этюд.

URL: https://shop.dkust.com/wp-content/uploads/2025/12/dshop_paint_1917_1.jpg (дата обращения: 17.03.2026).

Уровень B проявляется работах Дмитрия Кустановича очень сильно, но и весьма своеобразно. Обычно моторная экспрессия, отображаемая этим уровнем активности, видна, как уже говорилось, в протяжённых изобразительных элементах. Эти элементы обладают векторными свойствами, так как составляют след выразительного движения; но если речь идёт не о линиях, а о мазках, то им присуща ещё и кроющая способность. А в данном случае, поскольку это в основном мазки, нанесённые не кистью, а мастихином, кроющая способность становится даже заметнее векторных свойств (Илл.2).

Что касается уровня C, то он задействован в рассматриваемых изображениях минимально; здесь не отслеживается доскональное предметное сходство изображённого с изображаемым, и роль зрительного контроля в изобразительной деятельности заключается скорее в санкционировании созданного, чем в скрупулёзном контроле за процессом письма (Илл.3).



Илл.2. Дмитрий Кустанович. Снег на листьях.
URL: https://shop.dkust.com/wp-content/uploads/2025/12/dshop_paint_1901.jpg (дата обращения: 17.03.2026).



Илл.3. Дмитрий Кустанович. Из серии «Городские дожди».
№ 219. URL: <https://i.pinimg.com/736x/97/42/78/97427822543506b7d47a155212e05b28.jpg> (дата обращения: 17.03.2026).

Впрочем, среди работ, которые экспонируются в галерее художника, можно встретить и немногие исключения — картины, в которых зрительный контроль проявляется достаточно сильно. Дело в том, что для художника, способного к применению моторной экспрессии, не составляет труда от неё на время отказаться, выполняя изображение под постоянным зрительным контролем. Однако обратный ход



Илл.4. Дмитрий Кустанович. Полет шмеля.
URL: https://shop.dkust.com/wp-content/uploads/2025/06/dshop_paint_2055.jpg (дата обращения: 17.03.2026).

едва ли возможен: если художник всегда скрупулёзно следовал натуре и моторную экспрессию никак не проявлял, то он обычно и не в силах это сделать — у него не получится ничего такого, что представляло бы эстетический интерес. Мысли, приведённые самим Д.А. Кустановичем в его самоописаниях, хотя прямо ничего не говорят о технической стороне изобразительной деятельности, зато указывают на концептуальное отношение к ней: отсюда можно заключить, что действия художника в его представлении есть скорее спонтанный эксцесс, нежели проявление прилежности и трудолюбия⁸.

Уровень D в работах Дмитрия Кустановича проявляется в такой значительной мере, что доводит схематизацию до возможного предела: дальнейший минимальный шаг в этом направлении привёл бы к тому, что изображение перестало бы быть узнаваемым; любая произвольно

8 Кустанович Д. А. Художнику быть интеллигентным человеком противопоказанно. 7 января 2021. URL: <https://dkust.com/about/video/xudozhnik-intelligent.html> (дата обращения: 15.03.2026).

изъятая часть его уже и теперь утрачивает эту способность. Это, как уже говорилось выше, становится возможным в результате значительного подавления уровня С, вследствие чего схематизация уровня D и экспрессия низших моторных уровней совместно образуют своеобразное гармоническое единство. В особенности это заметно тогда, когда художник не только пользуется собственными движениями для передачи эстетических эмоций, но и отображает движение, заложенное в фабуле картины. Это может быть, например, движение автомобилей или движение дождевых струй, как, например, в показанных выше городских пейзажах; но может быть и движение крылышек насекомого (Илл.4).

Что касается символического уровня Е, то в художественном изображении он проявляется, что называется, по умолчанию – просто потому, что всякое художественное изображение уже само по себе непременно есть символ: это изображение представляет собой самостоятельно существующую вещь, но притом оно указывает на то, что изображено, то есть на нечто иное, чем оно само. Однако, помимо этого, символическое содержание скрывается в фабуле изображения (в показанных ситуациях и событиях), и даже в отдельно рассматриваемом колорите картины, поскольку и цвета в картине несут выраженную символическую нагрузку (а колорит в работах Дмитрия Кустановича, безусловно, является их сильной стороной). С другой стороны, сама структура его работ придаёт им определённую условность и недосказанность.

Таким образом, применённый здесь когнитивный конструкт даёт возможность составить характеристику творчества такого самобытного

художника, как Дмитрий Кустанович. Это позволяет установить для его произведений определённое структурное сходство (но не тождество) с работами таких художников, как символист Михаил Врубель или Николай Фешин, которого относят к импрессионистам. Но это вовсе не говорит о вторичности этого художника и его творчества по отношению к кому бы то ни было из выдающихся или просто известных предшественников.

Список литературы

1. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. 494 с.
2. Габричевский А. Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. 864 с.
3. Гибсон Дж. Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 464 с.
4. Кустанович Д. А. Художнику быть интеллигентным человеком противопоказанно. 7 января 2021. URL: <https://dkust.com/about/video/xudozhnik-intelligent.html> (дата обращения: 15.03.2026).
5. Мерло-Понти М. Око и дух. Москва: Искусство, 1992. 63 с.
6. Чмеленко Ю. Музыка в красках художника Дмитрия Кустановича [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ais-art.ru/chitat/publikatsii/385-chmelenko-yuliya/4286-chmelenko-yuliya-muzyka-v-kraskakh-khudozhnika-dmitriya-kustanovicha> (дата обращения: 15.03.2026).
7. Штольц М. Тематическое своеобразие произведений Дмитрия Кустановича [Электронный ресурс]. URL: <https://dkust.com/about/article/tematicheskoe-svoeobrazie.html> (дата обращения: 15.03.2026).
8. Arnold D., Iversen M. Art and thought Blackwell Publishing Ltd, 2003. 236 p.

DMITRY KUSTANOVICH: ANALYSIS OF HIS CREATIVE STYLE

Sevostyanov Dmitry Anatolievich,

DSc in Philosophy,

Professor of the Department of Pedagogy and Psychology,

Novosibirsk State Medical University,

Krasny Prospekt 52, 630091 Novosibirsk, Russia,

dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Abstract

The article analyzes the work of the famous Russian artist Dmitry Aleksandrovich Kustanovich. When studying his paintings, the system of motor construction levels by N.A. Bernstein is used as an external theoretical construct. The structure of visual activity characteristic of this artist's work is examined. Parallels are drawn to reveal the similarities between D.A. Kustanovich's pictorial style and that of other Russian painters. The methodology of system analysis used makes it possible to identify the strengths of D.A. Kustanovich's work and demonstrate its true significance in Russian and global artistic culture.

Keywords

D.A. Kustanovich, the structure of visual activity, levels of motor construction, fable of the image, elements of the image, expressive motor skills.

References

1. Bernstein, N. A., Physiology of Movements and Activity. Moscow: Nauka, 1990. 494 p.
2. Gabrichevsky, A. G., Morphology of Art. Moscow: Agraf, 2002. 864 p.
3. Gibson, J.J., An Ecological Approach to Visual Perception. Moscow: Progress, 1988. 464 p.
4. Kustanovich, D. A., An Artist's Contraindication for Being an Intelligent Person. January 7, 2021. URL: <https://dkust.com/about/video/xudozhnik-intelligent.html> (Accessed March 15, 2026).
5. Merleau-Ponty, M., Eye and Spirit. Moscow: Iskustvo, 1992. 63 p.
6. Chmelenko Yu. Music in the Colors of Artist Dmitry Kustanovich [Electronic resource]. URL: <https://www.ais-art.ru/chitat/publikatsii/385-chmelenko-yuliya/4286-chmelenko-yuliya-muzyka-v-kras-kakh-khudozhnika-dmitriya-kustanovicha> (accessed: 15.03.2026).
7. Shtolts M. Thematic Originality of Dmitry Kustanovich's Works [Electronic resource]. URL: <https://dkust.com/about/article/tematicheskoe-svoeobrazie.html> (accessed: 15.03.2026).
8. Arnold D., Iversen M. Art and Thought Blackwell Publishing Ltd, 2003. 236 p.

Ссылка для цитирования: **Севостьянов, Д. А.** Дмитрий Кустанович: анализ творческой манеры / Д. А. Севостьянов // Культурное наследие России. — 2026. — № 3. — С. 46–52. — DOI: 10.34685/HI.2026.54.3.005.

RAR

УДК 7.06

ББК 85

DOI 10.34685/NI.2026.54.3.006

БИОГРАФИИ ВЛАДЕЛЬЦЕВ КНИЖНЫХ ЗНАКОВ «САРАТОВСКОГО» ЦИКЛА В. А. ФАВОРСКОГО К 140-летию художника (часть первая)

Кортович Андрей Владимирович,

доцент,

АНО ВО «Институт бизнеса и дизайна»,

Протопоповский переулок, 9, Москва, Россия 129090,

kortovich@inbox.ru

Аннотация

Статья знакомит с историей создания В. А. Фаворским в 1922–1928 годах шести книжных знаков, выполненных в технике торцовой ксилографии. Проведён искусствоведческий анализ их композиций. Впервые в одной статье собраны биографические сведения всех владельцев книжных знаков «саратовского» цикла художника. Определены семантические связи художественных образов книжных знаков с биографическими фактами их владельцев.

Ключевые слова

Книжный знак, экслибрис, книга, печатная графика, гравюра, эстамп, ксилография, ВХУТЕМАС, В.А. Фаворский, советская графика, иллюстрация, коллекционирование, музейная работа.

В 1920-х годах профессор графического факультета московских Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) Владимир Андреевич Фаворский создал ряд экслибрисов в технике торцовой гравюры на дереве людям, чьи биографии были переплетены с городом Саратов. Виктору Гавриловичу (Григорьевичу) Панфилову (Памфилову), саратовскому искусствоведа и музейному работнику, В. А. Фаворский выполнил книжный знак в 1922 году. В 1926 году художник награвировал экслибрис для Московской государственной консерватории (дар памяти Рафаила Ильича Рабиновича) и экслибрисы сёстрам Кушевым — Анне Николаевне и Екатерине Николаевне. Книжный знак для Киры Николаевны Папа-Афанасопуло В. А. Фаворский исполнил в 1927 году, а в следующем, 1928 году — экслибрис для Татьяны Сергеевны Модестовой. После 1928 года в эксли-

брисном творчестве В. А. Фаворского последовал почти тридцатилетний перерыв. К книжным знакам В. А. Фаворский вернётся только во второй половине 1950-х годов.

Часть людей из ближайшего окружения В. А. Фаворского была тесно связана в 1920-х годах с «культурной столицей Поволжья» — городом Саратов. Младший брат В.А. Фаворского Максим Андреевич (1887–1948) учился в 1924–1926 годах в Саратовском ветеринарном институте и жил в это время в семье Михаила Ивановича Полякова (1903–1978). После окончания в 1926 году Саратовского художественно-промышленного техникума¹ М. И. Поляков решает поступить

1 В 1918 году на базе саратовского Боголюбовского рисовального училища возникают свободные художественные мастерские (СВОМАС). Осенью 1920 года

учиться в московский ВХУТЕМАС. Его начинание поддержал М. А. Фаворский. «Если будете получать стипендию, то дадут общежитие, если нет, то будете жить у Володи» — говорил М. И. Полякову М. А. Фаворский, рекомендовавший обратиться к своему старшему брату². М. И. Поляков поступил в 1926 году в московский ВХУТЕМАС на живописный факультет, а со второго курса перевёлся на графический, где его наставником стал В. А. Фаворский.

В круг учеников В. А. Фаворского входил Борис Валерианович Грозевский (1899–1955). Он переехал в Москву из Саратова в 1921 году и поступил учиться на испытательное отделение ВХУТЕМАС. С 1922 года он продолжил учёбу на графическом факультете ВХУТЕМАС и закончил в 1929 ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт). Из биографии художника известно, что семья Грозевских с новорождённым Борисом и его старшим братом Глебом переехала в Саратов из Польши. «В августе 1908 года Борис поступил в Саратовское коммерческое училище, которое окончил в 1918 году с золотой медалью и со званием кандидата коммерции. Одновременно в 1917 — начале 1918 года он занимался на курсах вечернего рисунка в Боголюбовском рисовальном училище. <...> С мая 1918 года становится секретарём саратовского Союза художников. <...> Преподавал в Первой районной рабочей школе для взрослых, а в сентябре 1919 года начал работать в Саратовской публичной библиотеке, где организовал отдел по искусству. Параллельно с 8 августа 1918-го посещал занятия на отделении истории искусств и археологии историко-филологического факультета Саратовского университета. С апреля 1920-го Грозевский — младший научный сотрудник Кабинета истории искусств при университете. <...> Вероятно, Саратовский

университет Б.В. Грозевский так и не окончил, мечтая о карьере художника»³.

Ученики В. А. Фаворского, студенты московского ВХУТЕМАСа, в 1920-х годах проходили в Саратове практику. Известно, что во время прохождения летней практики (в 1925 и 1926 годах) студенты И. А. Шпинель, М. М. Аксельрод, Я. С. Телишевский и Г.А. Туганов познакомились с М. И. Поляковым⁴, учившимся на живописном отделении саратовского Художественно-промышленного техникума. Они рассказали молодому художнику об отечественных графиках, о своих занятиях у Фаворского, о преподавании во ВХУТЕМАСе.

В. А. Фаворский принимал активное участие в художественной жизни Саратова. В залах саратовского художественного музея имени А. Н. Радищева в 1922 году открылась масштабная выставка современной отечественной гравюры⁵. На ней были представлены работы художников: А. И. Кравченко, Н. Н. Купреянова, В. М. Масютина, И. И. Нивинского, А. С. Остроумовой-Лебедевой, П. Я. Павлинова, А. Н. Родченко, В. Ф. Степановой, А. И. Усачёва, В. А. Фаворского, В. П. Фалилеева. Выставку организовал кружок любителей графических искусств. Целями этого кружка, собирающегося 3 раза в месяц в библиотеке Радищевского музея, являлась популяризация и изучение произведений графических искусств и печатного дела⁶. Интерес к выставке был явно инспирирован А. И. Кравченко, который, возглавляя музей, одновременно руководил графическим факультетом Художественно-практического института. Именно под его влиянием, по рассказу Б. А. Зенкевича, возник при Радищевском музее кружок любителей графических искусств. Хотя организовался он уже после отъезда Кравченко в Москву, но привитый им интерес к различным техникам гравюры, а также к возможностям ис-

СВОМАС преобразуются в высшее учебное заведение, с осени 1922 года — в Саратовский государственный художественно-практический институт, а в 1923 году вводится название «Художественно-промышленный техникум». См. Беляева Г. А. Саратовские СВОМАС (1918–1920). По материалам исследований Г.И. Кожевникова. // Региональные архитектурно-художественные школы. №1, 2019. Стр. 170.

2 Горленко Н. А. Михаил Иванович Поляков. Ленинград : Художник РСФСР. 1975. Стр. 118.

3 Маслова Ю. В. Ученик Фаворского. // Московский журнал, №7 (403), июль 2024. Стр. 51–52.

4 Водонос Е. И. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва». 1918–1932. Саратов. Бенедикт. 2006. Стр. 246.

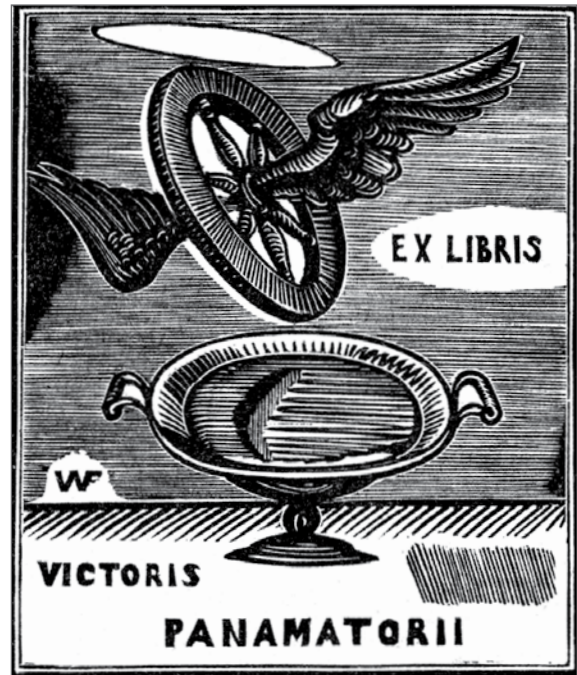
5 Хроника художественной жизни Саратова 1874–1980. По материалам местной периодической печати. Издательство Саратовского университета. 1988. Стр. 51.

6 Литературно-художественный и театральный еженедельник Художественный Саратов. №4, 19–24 декабря. 1922. Стр. 10.

пользования её в книжном оформлении сплотил на какое-то время не только художников, но и более широкий круг интеллигенции города⁷. Можно предположить, что В.Г. Панфилов, являвшийся в то время сотрудником Радищевского музея, был инициатором этой выставки, так как владел коллекцией, в которую входили произведения многих её участников⁸. К этому времени саратовский коллекционер В. Г. Панфилов уже был знаком с В. А. Фаворским, а также с известными московскими искусствоведами и художниками. На саратовской выставке графики В. А. Фаворский, которого уже в те годы взыскательный критик А. М. Эфрос именовал «Сезанном ксилографии», демонстрировал виды Москвы и Троице-Сергиевой лавры, «Зал заседаний ВЦИК», обложку книги П. А. Флоренского «Мнимости в геометрии», 12 экслибрисов, фронтиспис и заставки к «Эгерии» П. П. Муратова, виньетки и иллюстрации к пушкинскому «Домику в Коломне» и 20 заглавных букв⁹. В дальнейшем В. А. Фаворский не раз участвовал в саратовских выставках: коллективной в 1925 году, большой персональной в 1928 году и коллективной в 1934 году¹⁰.

Книжный знак В. Г. Панфилову Фаворский создал в 1922 году. (Илл.1).

Это, пожалуй, самый загадочный книжный знак, награвированный Фаворским, о котором П.Д. Эттингер писал: «Последний из шести экслибрисов 1922 года — для Виктора Гавриловича Памфилова — я не берусь расшифровать. Эмблематика тут целиком принадлежит заказчику, который счёл нужным и фамилию свою перевести на греческий лад, а смысл знака персонально тесно с ним связан. Владимир Андреевич чудесно награвировал данное ему задание, но кроме своего мастерства не внёс в этот знак почти ничего индивидуального»¹¹. Композиция знака



Илл. 1 Книжный знак В.Г. Панфилову. Фото с сайта https://rustmuseumvrm.ru/reference/classifier/author/favorskiy_va/index.php.

построена на активных геометрических формах — овалах, чаша награвирована в обратной перспективе. Доминантой композиции является колесо с крыльями и нимбом, летящее над чашей с жидкостью, в которой оно отражается. Вызывает вопросы слово «PANAMATORII», которое не встречается ни в одном словаре. Вероятно, оно было придумано остроумным заказчиком знака. С греческого фамилию Панфилов (Памфилов) можно перевести как *παν-φίλος* — самый любимый (*παν-φίλος* — всеми любимый). На латыни *Amator*, *Amatoris* — любитель, почитатель, ревнитель, приверженец; *Amatorium* — любовный напиток, приворотное зелье; *Panasa* — кубок, чаша. В композиции экслибриса присутствует чаша с напитком. Над чашей летит колесо Фортуны с крыльями, отражающееся в напитке. Слово «PANAMATORII» является вместе с изображением аллегорическим ребусом, в которых В.Г. Панфилов зашифровал «раздвоение» своей фамилии (на эту мысль ещё наводит римская цифра II в конце слова), чашу с волшебным напитком и удачу, сопутствующую в любви. Изображение сосуда в виде килика на книжном знаке В.Г. Панфилова было связано с его научными интересами того времени — изучением форм древнегреческой керамики.

7 Водонос Е. И. Там же. Стр. 200-201.

8 Савельева Е. К., Платонова Е. С. Виктор Борисов-Мусатов: окружение и поклонники. // Открываем коллекции... XV Боголюбовские чтения. Материалы Всероссийской научной конференции. Саратов. 2017. Стр. 181.

9 Водонос Е. И. Там же. Стр. 201.

10 Хроника художественной жизни Саратова... Там же. Стр. 54, 57, 61.

11 Эттингер П.Д. Экслибрисы В.А. Фаворского. // Книжные знаки В.А. Фаворского. Москва: Советский коллекционер. 1933. Стр. 30.

Известны отдельные факты загадочной личности Виктора Гавриловича (Григорьевича) Панфилова (Памфилова), которые обобщила и представила в хронологическом порядке учёный секретарь Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева Елена Константиновна Савельева в своей статье «В.Г. Панфилов (Панфилов) — музейный сотрудник, коллекционер, художник»¹². Родился В.Г. Панфилов 31 декабря (ст. ст.) 1900 года в Саратове. В один год с Б.В. Грозевским (1918) он поступил учиться на отделение искусств и археологии историко-филологического факультета Саратовского университета. В 1919 году был арестован и помещён в камеру, из которой уводили людей на расстрел. Вероятно, это событие в дальнейшем отразилось на психическом здоровье В.Г. Панфилова. В мае 1920 года, во время учёбы в университете, он стал сотрудником музея имени Радищева и посещал занятия в СВОМАС. В 1921 году В.Г. Панфилов окончил филологический факультет по отделению теории искусства. Прослушал ряд курсов германороманского и философского отделений, посещал некоторые курсы математического факультета. Выпускную работу писал об основных элементах формы в греческой керамике на основании материалов Эрмитажа и Исторического музея. Судя по теме, научным руководителем был египтолог и археолог Ф.В. Баллод. В 1922 году состоялся брак В.Г. Панфилова с В.Н. Репниковой. 26 сентября 1923 года у них родились сыновья-близнецы Дмитрий и Георгий. В этом же году В.Г. Панфилов уходит из Радищевского музея и становится сотрудником церковно-художественного отдела Областного музея, в котором он работал под руководством А.А. Кроткова. К этому времени у В.Г. Панфилова сложился круг столичных знакомств. Среди москвичей это были художники-графики А.И. Кравченко и В.А. Фаворский, сотрудница Третьяковской галереи А.И. Архангельская, библиофилы и коллекционеры А.Г. Мионов, А.А. Сидоров. Возможно, уже в это время он был знаком и с Н.Г. Машковцевым, сотрудни-

ком Третьяковской галереи и Наркомпроса¹³. Состоял в переписке с ленинградцами, в том числе, с С.К. Маковским. В.Г. Панфилов был страстным коллекционером произведений отечественных и зарубежных художников. Благодаря его трудам в 1925–1926 годах пополнялись фонды Радищевского музея произведениями искусства¹⁴. В Саратове В.Г. Панфилов активно занимался преподавательской деятельностью: вёл дисциплины Музыкальная грамота и История искусств и костюма в Высших государственных мастерских театрального искусства, преподавал Историю искусств в художественно-промышленном техникуме, вёл изокружок в клубе имени К. Либкнехта. В.Г. Панфилов виртуозно играл на рояле, отлично разбирался в изобразительном искусстве, музыке, литературе и театре. В становлении молодого М.И. Полякова как художника и его личностном развитии В.Г. Панфилов сыграл значительную роль. Свой первый экслибрис М.И. Поляков награвировал в технике торцовой ксилографии своему старшему товарищу в 1925 году. Метафорический образ владельца экслибриса — стоящая на книжном развороте в рост крылатая мужская фигура, одетая по западноевропейской моде XVIII века. Эта характерная фигура, напоминающая по силуэту раскрытую книгу, будет часто встречаться в творчестве М.И. Полякова. Книжный знак В.Г. Панфилова художник включит в автобиографические композиции «Воспоминания о Саратове 1914–1926» (1967) и «Сон» (1975)¹⁵. В 1927 году В.Г. Панфилов покинул Саратов и с августа 1927 года по апрель 1928 года работал в должности заведующего Серпуховского историко-художественного музея. В это время у В.Г. Панфилова произошёл окончательный разрыв с В.Н. Репниковой, которая в 1927 году вышла замуж за М.И. Полякова, усыновившего двоих её детей. Эти события М.И. Поляков отразит в станковой гравюре 1976 года «Воспоминания о Серпухове», посвя-

12 Савельева Е.К. В.Г. Панфилов (Панфилов) — музейный сотрудник, коллекционер, художник. // Региональные художественные собрания. История и современность. Материалы научно-практической конференции 26-27 октября 2023 г. Воронеж, Белгород — «Константа» 2024. Стр. 24-30.

13 Савельева Е.К., Платонова Е.С. Виктор Борисов-Мусатов... Там же. Стр. 181.

14 Савельева Е.К. В.Г. Панфилов (Панфилов) — музейный сотрудник... Там же. Стр. 26.

15 Короткович А.В. Книжные знаки в творчестве художника Михаила Ивановича Полякова. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 3/2025, часть 2. Стр. 94.

щённой памяти своей жены. Во второй половине 1928 года В.Г. Панфилов переехал в Москву, где работал в должности доцента на керамическом факультете ВХУТЕМАСа и преподавал Историю и теорию керамики. В Москве у В.Г. Панфилова обострилось душевное расстройство, что привело его в Психиатрическую клинику при МГУ. В конце 1920-х годов был дружен с М.А. Кузминым, подарившим В.Г. Панфилову автограф своих прозаических миниатюр «Печка в бане»¹⁶. В 1930-х годах В.Г. Панфилов очень эффективно и необычно оформлял в театрах Москвы, Ленинграда, Минска и других городов спектакли и балеты. Жизнь талантливого и необычного человека завершилась, предположительно, в 1938 году в лагерях ГУЛАГа.

В 1926 году В.А. Фаворский награвировал экслибрис для Московской государственной консерватории, посвящённый дару памяти Рафаила Рабиновича (1891–1918). (Илл. 2).



Илл. 2. Экслибрис для Московской государственной консерватории. Фото с сайта https://ruseumvmvr.ru/reference/classifier/author/favorskiy_va/index.php

Композиция экслибриса состоит из двух частей, на первый взгляд, логически не очень связанных между собой. Слева награвирован смычок, лежащий на букете полевых цветов. Под ним шрифтовая композиция «из нот Московской государственной консерватории», ниже знак пюмего. В правой части композиции на фоне пейзажа стоит мужская фигура в военной форме,

держащая в руке винтовку со штыком. Изображение гармонично сочетается с текстом «дар памяти Рафаила Рабиновича 1891–1918». Надписи в экслибрисе задают горизонтальное движение слева направо, органично связанное с чтением текста. Обе части книжного знака удерживает диагональная силовая линия. Её движение сверху вниз и слева направо задаёт смычок. В правой части композиции развитие динамики вниз по диагонали поддержано движением руки фигуры человека, направлением его взгляда и линией горизонта. Обозначенное В.А. Фаворским такое сквозное движение по всей композиции пересекает диагональ винтовки со штыком. Контрформа между фигурой человека и винтовкой является важным композиционным элементом, усиливающим динамику экслибриса, поскольку в этом месте возникает конфликт пересекающихся между собой диагональных направлений. Монументальный блок шрифтовой композиции слева художник ослабил белыми штрихами внутри букв для лучшего соединения текста с изображением.

Рафаил Ильич Рабинович родился в Саратове в 1891 году в семье инженера-технолога Ильи Израилевича Рабиновича (1862–1926) и Марии Львовны, урождённой Сальмонович (1865–1930). В семье было пять детей: Лев, Рафаил, Моисей, Яков и Раиса. С 1901 года Илья Израилевич работал в Саратове в должности подрядчика по строительству и фактически курировал все этапы работ по возведению зданий. Он руководил строительством зданий Главпочтамта, Крестьянского банка, Ломбарда и ряда других¹⁷. Его сын Рафаил учился во Втором реальном городском училище. Пятиклассником он вёл дневниковые записи, в которых описывал события, происходившие в городе с октября 1905 года. Эти дневники 14-летнего мальчика были опубликованы в 1930 году в журнале «На культурном фронте»¹⁸. После учёбы в Саратове Рафаил поступил в Московское высшее техническое училище, которое окончил с присвоением квалификации «инженер-механик». 20 ноября

16 Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. : С-Пб, Вита Нова. 2007. Стр. 470–471.

17 Шашкина М.Н. Главпочтамт, до востребования. Саратов, 2025. Стр. 18–19. <http://book.sarcbs.ru/articles/shashkina/glavpochtamt/index.html>

18 «На культурном фронте». 1930 г., № 21–22, стр. 46–56. Орган Нижне-Волжского краевого отделения народного образования. Саратов, ОГИЗ РСФСР. Нижне-Волж. краев, изд-во, 1930–1932.

1917 года он прибыл в распоряжение Ижевских оружейного и сталелитейного заводов и приступил к работе¹⁹. Пропал без вести в период Ижевско-Воткинского восстания в 1918 года.

О создании книжного знака П. Д. Эттингер пишет следующее. «Оставшаяся после покойного ценная нотная библиотека семьей его была пожертвована Московской государственной консерватории, с условием, чтобы все тома собрания снабжались соответствующим нотным знаком, заказанным В. А. Фаворскому. Первичный эскиз вылился очень удачно, и центр его составлял рояль, на который опиралось ружье, увенчанное веткой. Но, увы, оказалось, что Рафаил Рабинович был не пианистом, а виолончелистом, и пришлось отказаться от рояля, виолончель же, конечно, уж не могла служить главным остовом композиции. Последовал целый ряд других эскизов и комбинаций, но свежести и непосредственности первого восстановить уже не удалось»²⁰.

Список литературы

1. Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. : С-Пб, Вита Нова. 2007.

2. Водонос Е. И. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва». 1918–1932. Саратов : Бенефит. 2006.

3. Горленко Н. А. Михаил Иванович Поляков. Ленинград : Художник РСФСР. 1975.

4. Кортвич А. В. Книжные знаки в творчестве художника Михаила Ивановича Полякова. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 3/2025, часть 2.

5. Литературно-художественный и театральный еженедельник Художественный Саратов. №4, 19–24 декабря. 1922.

6. Маслова Ю. В. Ученик Фаворского. // Московский журнал, №7 (403), июль 2024.

7. Савельева Е. К. В. Г. Панфилов (Панфилов) — музейный сотрудник, коллекционер, художник. // Региональные художественные собрания. История и современность. Материалы научно-практической конференции 26–27 октября 2023 г. Воронеж, Белгород : «Константа» 2024.

8. Савельева Е. К., Платонова Е. С. Виктор Борисов-Мусатов: окружение и поклонники. // Открываем коллекции... XV Боголюбовские чтения. Материалы Всероссийской научной конференции. Саратов. 2017.

9. Хроника художественной жизни Саратова 1874–1980. По материалам местной периодической печати. Издательство Саратовского университета. 1988.

10. Шашкина М. Н. Главпочтамт, до востребования. Саратов : 2025. <http://book.sarcbs.ru/articles/shashkina/glavpochtamt/index.html> Дата последнего обращения 18.03.2026

11. Эттингер П. Д. Эксилибрисы В. А. Фаворского. // Книжные знаки В. А. Фаворского. Москва : Советский коллекционер. 1933.

19 Из архивной справки Центрального государственного архива Удмуртской Республики от 09.08.2023 г. следует, что бывший вольноопределяющийся 91-го пехотного запасного полка, выпускник Московского высшего технического училища, инженер-механик Рафаил Рабинович прибыл в распоряжение Ижевских оружейного и сталелитейного заводов 20 ноября 1917 г. и приступил к работе. С сентября 1918 г. его следы теряются. Сведения предоставлены Шашкиной Маргаритой Николаевной, главным архивистом отдела публикации и использования документов Государственного архива Саратовской области (г. Саратов).

20 Эттингер П.Д. Там же. Стр. 38–39.

BIOGRAPHIES OF THE OWNERS BOOKPLATES OF THE "SARATOV" CYCLE OF V.A. FAVORSKY

Dedicated to the 140-th anniversary of the artist (Part One)

Kortovich Andrey Vladimirovich,
docent,

ANO VO "Institute of Business and Design"
Protopopovsky lane, 9, Moscow, Russia, 129090,
kortovich@inbox.ru

Abstract

The article introduces the history of the creation by V.A. Favorsky in 1922–1928 of six bookplates made using the woodcut technique. An art-historical analysis of their compositions is carried out. For the first time, biographical information of all the owners of the book signs of the artist's "Saratov" cycle is collected in one article. The semantic connections between the artistic images of bookplates and the biographical facts of their owners are determined.

Keywords

Bookplate, ex libris, book, printed graphics, engraving, printmaking, woodcut, VKHUTEMAS, V.A. Favorsky, Soviet graphics, illustration, collecting, museum work.

References

1. Bogomolov, N.A., Malmstad, J.E. Mikhail Kuzmin. Art, Life, Era. St. Petersburg, Vita Nova. 2007.
2. Vodonos, E.I. Essays on the Artistic Life of Saratov during the "Cultural Explosion" Era. 1918–1932. Saratov: Benefit. 2006.
3. Gorlenko, N.A. Mikhail Ivanovich Polyakov. Leningrad: Khudozhestvenny RSFSR. 1975.
4. Kortovich, A.V. Bookplates in the Works of Artist Mikhail Ivanovich Polyakov. Decorative Art and Object-Spatial Environment. Bulletin of the Stroganov Russian State University of Art and Industry. 3/2025, Part 2.
5. Literary, Artistic, and Theatrical Weekly Khudozhestvenny Saratov. No. 4, December 19–24. 1922.
6. Maslova Yu.V. Favorsky's Student. // Moskovsky Journal, No. 7 (403), July 2024.
7. Savelyeva E.K. V.G. Panfilov (Panfilov) — Museum Employee, Collector, Artist. // Regional Art Collections. History and Modernity. Proceedings of the Scientific and Practical Conference, October 26–27, 2023. Voronezh, Belgorod: Konstanta 2024.
8. Savelyeva E.K., Platonova E.S. Viktor Borisov-Musatov: Circle and Admirers. // Opening Collections... XV Bogolyubov Readings. Proceedings of the All-Russian Scientific Conference. Saratov. 2017.
9. Chronicle of Saratov's Artistic Life 1874–1980. Based on Local Periodicals. Saratov University Publishing House. 1988.
10. Shashkina M.N. Main Post Office, until restant. Saratov: 2025. <http://book.sarcbs.ru/articles/shashkina/glavpochtamtpt/index.html> Date of last access 03/18/2026
11. Ettinger P.D. Bookplates by V.A. Favorsky. // Booksigns V.A. Favorsky. Moscow: Soviet collector. 1933.

Ссылка для цитирования: **Кортвич, А. В.** Биографии владельцев книжных знаков «Саратовского» цикла В. А. Фаворского. К 140-летию художника / А. В. Кортвич // Культурное наследие России. — 2026. — № 3. — С. 53–59. — DOI: 10.34685/HI.2026.54.3.006.

RAR

УДК 7.03

ББК 85

DOI 10.34685/NI.2026.54.3.007

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ К.И. БОРОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КРЫМСКОГО РЕГИОНА (к 85-летию со дня рождения)

Шинтыпина Инна Викторовна,

Заслуженный работник культуры Республики Крым,
кандидат педагогических наук,
доцент ФГБОУ ВО «Херсонский государственный
педагогический университет»,
ул. 40 Лет Октября, д. 27, г. Херсон,
Херсонская Область, Россия, 273003,
Shyntypina@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена творческой деятельности Заслуженного артиста Украины, Лауреата Государственной премии Республики Крым Кирилла Ивановича Боровского, педагога-музыканта Ялтинского педагогического училища, композитора, талантливого балалаечника, основателя и руководителя ансамбля народных инструментов «Калинка». В работе рассматриваются значимые достижения профессиональной деятельности Боровского, основные вехи творческого пути музыканта, внёсшего значительный вклад в развитие и популяризацию музыкальной культуры и концертного исполнительства в крымском регионе.

Ключевые слова

Творческая деятельность К. И. Боровского, музыкальная культура, концертное исполнительство, крымский регион.

Среди творческой плеяды замечательных музыкантов-исполнителей, активных общественных деятелей крымского региона второй половины XX — начала XXI века имя Кирилла Ивановича Боровского занимает особое место. Заслуженный артист Украины, Лауреат государственной премии Республики Крым, талантливый музыкант-исполнитель, композитор-песенник, человек, который через всю жизнь пронёс любовь к музыкальному искусству и своему любимому музыкальному инструменту — балалайке. Творческая судьба музыканта богата событиями, встречами, достижениями, выдающимися успехами.

Заведующий музыкальным отделением Ялтинского педагогического училища (1971–1988 гг.), художественный руководитель Ялтинского отделения Крымской государственной филармонии (2005–2015 гг.), руководитель ансамбля народных инструментов «Калинка» (1977–2015 гг.), председатель жюри известных республиканских музыкальных форумов, настоящий профессионал своего дела, педагог, воспитавший не одно поколение достойных музыкантов.

Выпускник Киевской консерватории по классу балалайки Кирилл Иванович, переехав в начале 1970-х годов в Ялту на постоянное место житель-



Илл. 1 К. И. Боровский. Фото 2024 г.
Из архива К. И. Боровского.

ства, сразу активно включился в педагогическую и исполнительскую работу. К своей трудовой деятельности в стенах Ялтинского педагогического училища Кирилл Иванович приступил в 1971 году сразу в качестве заведующего музыкальным отделением. В это время директором училища был Ветеран ВОВ В. А. Слепченко. Начало 1970-х годов было сложным и активным временем для Ялтинского педагогического училища, разрабатывались повышенные требования к педагогическим работникам, выпускникам профессиональных учебных заведений. С ростом численности обучающихся, в училище возникали новые сложности, связанные с нехваткой учебных кабинетов и необходимостью строительства новых помещений.

По воспоминаниям Э. А. Валит, свидетеля этого исторического периода: «в эти годы появилась ещё одна проблема — руководящие инстанции решили перевести педучилище из Ялты в Симферополь, а затем резко поменяли решение и планировали даже перебазировать его в Евпаторию. Ялтинское педагогическое училище удалось отстоять, убедить руководство оставить его в Ялте директору В. А. Слепченко и заведующему отделением К. И. Боровскому»¹. Вспоминая

этот исторический период, многие ветераны-педагоги отмечают, что это был момент профессионального становления коллектива Ялтинского педагогического училища, этап яркий и насыщенный в его творческой жизни. В училище постепенно увеличивался контингент обучающихся. Были сформированы три отделения — школьное, дошкольное и музыкальное, укреплялась учебно-материальная база. К первому корпусу училища было пристроено просторное крыло со специализированными кабинетами для группового и индивидуального обучения учащихся-музыкантов. В строительстве принимали участие и педагоги — музыканты, энтузиасты одержимые идеей создания профессиональной базы для подготовки будущей культурной элиты Крымского региона.

Как отмечает Е. С. Полянская: «в эти годы Ялтинское педагогическое училище вошло в десятку лучших училищ страны, стало признанным лидером в СССР по качеству подготовки педагогических кадров»². И в этом становлении активно участвовал Кирилл Иванович, заражая всех творческими идеями, перспективными планами развития музыкально-педагогической базы подготовки профессиональных кадров для сферы образования и культуры города и региона. Вместе с Боровским на музыкальном отделении трудились настоящие профессионалы, преданные музыкальному искусству педагоги. Обучение музыкантов — будущих музыкальных руководителей дошкольных и внешкольных учебных заведений, учителей музыки в средних школах, предусматривало полноценную музыкально-педагогическую подготовку, включающую обучение игре на основном и дополнительном музыкальном инструментах, дирижёрско-хоровую подготовку для возможности руководства вокально-хоровым коллективом, овладение сольным вокальным искусством и необходимым комплексом музыкально-теоретических дисциплин.

Среди коллег К. И. Боровского по музыкально-исполнительскому блоку были преподаватели фортепиано: О. К. Рысенко, Г. А. Рыжова, Л. И. Татиева, Н. А. Мешкова, Е. В. Макарова, М. А. Михайлова, Л. П. Олейникова, Л. Н. Белевцова, Г. А. Трифонова, И. В. Шумская; педагоги-вокалисты: за-

1 Ялтинское педагогическое училище. Электронный ресурс. <https://gpa.cfuv.ru/ru/akademiya/608-vekhi-istorii/3632-yaltinskoe-pedagogicheskoe-uchilishche>

2 Полянская Е. С. Развитие образования в Крыму в XX веке. Ялтинское педагогическое училище // Гуманитарные науки. — №1, 2015. — С. 112–115.

служенный работник культуры Крыма Е. В. Савенко, В. Н. Александров, Ж. А. Меерханова, Ю. В. Медведь, В. И. Тончевский, В. А. Слепченко, А. А. Спиридонова, С. А. Рожнев; преподаватели хорового дирижирования: заслуженный работник культуры Крыма Т. С. Кудрявцева, Т. Г. Борисенко, Л. А. Горбунова, Н. Е. Голенковская, В. И. Емельянова, Л. А. Закорко, Г. М. Левко, В. Н. Лукьянова, А. А. Лаба, М. И. Проданюк, Б. А. Рывкин, В. М. Черепанов, И. В. Шинтяпина; преподаватели игры на народных инструментах: В. Н. Родина, А. Ф. Нырко, А. А. Двойнос, А. А. Лукьянов, В. П. Андриющенко, Н. Н. Кибкало, Н. А. Тараксиди; преподаватели музыкально-теоретических дисциплин: Э. А. Валит, Э. Ф. Подолян, И. Н. Цепенко, А. В. Катодикиди. Рядом с Кириллом Ивановичем трудилась и его верная спутница — жена Виктория Аркадьевна Дворцова-Боровская, преподававшая с 1971 по 2001 год теоретические дисциплины.



Илл. 2 Ансамбль народных инструментов педагогов музыкального отделения. Фото из архива К. И. Боровского

В этот период Кирилл Иванович вёл не только интенсивную административную деятельность, но проводил и активную творческую работу. Им был создан студенческий оркестр народных инструментов и инструментальный ансамбль педагогов. Для возможности совместного музицирования в народном инструментальном коллективе, учащиеся осваивали дополнительный инструмент — балалайку, домру, баян, аккордеон. В репертуар коллектива входили авторские обработки народных мелодий, аранжировки произведений композиторов-классиков, современные произведения отечественных и зарубежных авторов. В практику музыкального отделения вошли традиционные концерты к праздничным датам и регулярные отчётные

выступления творческих коллективов для гостей и жителей города.

Большое внимание К. И. Боровский, как заведующий отделением, уделял и другим творческим коллективам, плодотворно работавшим под руководством опытных педагогов. Так активное развитие получила капелла бандуристов имени Степана Руданского, созданная в 1964 году заслуженным работником культуры Украины А. Ф. Нырком. Численный состав вокально-инструментального коллектива доходил до пятидесяти девушек, осваивавших игру на бандуре в качестве дополнительного инструмента. Народные песни крымского и соседних регионов, аутентичные и авторские инструментальные произведения, звучавшие в исполнении коллектива, были украшением всех концертных мероприятий училища³.

В структуре музыкального отделения, которым руководил К. И. Боровский, творчески активную деятельность вели и хоровые коллективы. Успешными были выступления с сольными концертными программами, а также ежегодное участие в республиканском фестивале «Праздник песни» на хоровом поле под открытым небом — Могаби. В этом знаменитом во второй половине XX века хоровом форуме, проводимом ежегодно в Ялте с начала 1950-х годов, участвовали лучшие хоровые коллективы Крыма и именитые гости крымского южного побережья. Так известно о выступлениях на фестивале народных артистов СССР И. С. Козловского, А. Б. Соловьяненко, Ю. И. Багатинова. Участие хоровых коллективов Ялтинского педагогического училища в фестивале было престижным стимулом для педагогов и учащихся. В концертных программах фестиваля хоровым коллективам посчастливилось выступать с такими солистами Крымской филармонии, как заслуженные артисты Украины Мария Вихрова, Надежда Петренко, Владимир Колесников, Иван Гревцов, Богдан Косопуд, Нина Козлова, Алла Спиридонова⁴.

В работу созданного в середине 1970-х годов педагогического ансамбля народных инструмен-

3 Шинтяпина И. В. Музей кобзарства Крыма и Кубани как пространство этнокультурного образования будущих педагогов музыкального искусства // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия МНПК. — Казань, 2021. — С. 467.

4 Караганов Б. Праздник песни // Курортная газета — 1958.—04 окт., (№ 197) — С. 4: фот.



Илл. 3 Ансамбль «Калинка» руководитель К.И. Боровский.
Фото 1990 г. из архива К.И. Боровского

тов активно включились преподаватели музыкального отделения А. А. Двойнос, Т. Г. Борисенко, А. А. Лукьянов, В. Н. Родина, В. А. Куц, Л. Н. Белевцова. В репертуар ансамбля вошли популярные произведения В. В. Андреева, В. И. Темнова, В. Г. Захарченко, В. Ф. Гридина, а также авторские произведения и оркестровые обработки народных мелодий К. И. Боровского. В этот творческий период К. И. Боровский стал пробовать свои силы и в композиторском творчестве, создавая вокальные и инструментальные произведения для ансамбля и солистов. С 1980 года ансамбль педагогов, значительно расширив свой исполнительский репертуар и профессиональное мастерство, стал активным участником многочисленных городских и республиканских концертных мероприятий, а затем и концертных программ Ялтинского отделения Крымской государственной филармонии.

На новом творческо-просветительском поприще Кирилл Иванович включился в интенсивную концертно-исполнительскую работу, о чём свидетельствуют многочисленные журналистские и общественные отклики из разных городов СССР и зарубежных стран. Созданный Кириллом Ивановичем профессиональный творческий коллектив — первоначально ансамбль балалаечников, а затем ансамбль народных инструментов в обновлённом составе — К. И. Боровский, Л. А. Белевцова, Л. Е. Галюлько, А. А. Двойнос, А. А. Лукьянов, В. Н. Родина, В. А. Стецун очень быстро завоевал популярность в крымском регионе. И везде им сопутствовала зрительская поддержка и устойчивый интерес к народному фольклорному творчеству. Исполнительскому успеху

способствовал не только высочайший профессионализм участников коллектива, но и разнообразный репертуар, включавший обработки и аранжировки народных песен и танцев, а также лучшие образцы авторских произведений отечественных композиторов в фольклорной стилистике. За более чем тридцатилетнюю историю концертной жизни коллектива, с постепенно обновляющимся составом участников, К. И. Боровский объездил с гастрольными турами многие страны Европы, они побывали в США, Канаде и на Тайване⁵.

Не прерывая основной педагогической работы в училище, К. И. Боровский в 1970-е годы успешно вёл концертно-просветительскую деятельность в качестве руководителя инструментального ансамбля. Вскоре и некоторые его ученики, выпускники ялтинского педагогического училища, влились в новый творческий коллектив, получивший название «Калинка», продолжая исполнительские традиции педагога.

В 1980 г. Кирилл Иванович получил приглашение перейти на основную работу в Ялтинское отделение Крымской государственной филармонии, но педагогическую деятельность и руководство музыкальным отделением не прерывал до конца 1980-х годов, когда музыкант был вынужден оставить педагогическую работу, в связи с интенсивной концертно-исполнительской деятельностью в филармонии.

5 Мазур С. Ялтинская «Калинка» // Курортная газета – 1989.–22 май., (№ 83) — С. 3: фот.

1980–2000 гг. стали ярким творческим и плодотворным периодом в жизни К. И. Боровского и его коллектива. В составе ялтинского отделения Крымской государственной филармонии в эти годы трудились выдающиеся исполнители, такие как: народные артисты СССР: Юрий Богатиков, София Ротару, народная артистка Украины Марина Семёнова, заслуженные артисты Украины: Владимир Колесников, Мария Колесникова, Мария Вихрова, Иван Гревцов, Надежда Петренко, Богдан Косопуд, Зоя Рудник, Нина Козлова, заслуженные артисты Крыма: Валентин Веха, Екатерина Савенко, Елена Волкова, артисты филармонии Елена Бирзина, Алла Спиридонова, Николай Родзин⁶. Все они в разные годы были солистами ансамбля «Калинка», внося в программы коллектива яркий колорит звучания народной и авторской песни. Некоторые из этих артистов в период с 1980 по 2015 гг. также работали и педагогами вокального искусства в Ялтинском педагогическом училище, затем изменившем свой статус на педагогический колледж, а затем преобразованном в высшее учебное заведение.

В 2005 году Боровский был назначен художественным руководителем Ялтинского отделения Крымской государственной филармонии, и на его плечи легла ответственность не только за свой коллектив, но и за качество работы всего филармонического отделения. С момента формирования Ялтинского отделения Крымской государственной филармонии в его состав вошёл симфонический оркестр. В годы работы в отделении К. И. Боровского, бессменным руководителем коллектива был Народный артист СССР А. Ф. Гуляницкий, вторым дирижёром — Заслуженный деятель искусств Украины А. М. Долинский. Плодотворная совместная работа творческих деятелей давала плоды в ярких творческих проектах и интересных концертных программах. Так силами руководства филармонии ежегодно проводились такие яркие мероприятия как Всероссийский фестиваль «Крымские зори» и Международный проект «Звёзды планеты»⁷.

Фестиваль «Крымские зори» проводился с 1973 по 1983 годы, этот престижный музыкальный форум привлекал к участию таких выдающихся исполнителей как Ю. А. Гуляев, И. Д. Кобзон, М. М. Магомаев, Т. И. Синявская, О. Б. Воронец, А. Б. Пугачёва, В. Я. Леонтьев. Здесь на ялтинской сцене зажигались новые звёзды отечественной эстрады.

Творческий международный проект «Звёзды планеты», проводимый на протяжении почти десятилетия ялтинским отделением на рубеже XX — XXI веков, был направлен на популяризацию классического музыкального искусства. Автором и главным режиссёром проекта был заслуженный деятель искусств Украины, лауреат государственной премии Республики Крым О. Б. Рыжов, художественный руководитель ялтинского отделения филармонии в конце 1980-х — начале 2000-х годов. В программах фестивальных концертов принимали участие симфонические оркестры Москвы, Киева, Ялты под руководством выдающихся дирижёров М. Б. Горенштейна, В. Ф. Сиренко, В. М. Плоскина, А. Ф. Гуляницкого, И. А. Каждана. В разножанровых программах ежегодного фестиваля принимали участие камерные хоровые коллективы «Киев», «Таврический благовест», а также выдающиеся солисты-вокалисты В. А. Моторин, Ф. М. Мустафаев, М. А. Андреева, М. П. Дидык, Д. Е. Трапезников, М. В. Семёнова и солисты-инструменталисты В. В. Репин, Д. Л. Мацуев, Э. Д. Грач, В. К. Петров, М. В. Федотов. Основной концертной площадкой был концертный зал «Юбилейный», но камерные концертные программы проходили в Ливадийском и Магдальновском дворце, где активным участником традиционно был и ансамбль народных инструментов «Калинка»⁸.

К сожалению, в 2015 г. сложилась ситуация, когда Кириллу Ивановичу пришлось покинуть Ялтинское отделение Крымской государственной филармонии. Но его неутомимый характер и творческий потенциал не позволили ему отделиться от любимого музыкального творчества. В 2015 году он переходит на работу в Ялтинскую местную организацию Всероссийского общества слепых в качестве художественного руководи-

6 Королев В. И. История Крымской филармонии: блеск и нищета концертной организации — Симферополь : Антиква, 2020. — 329 с.

7 Крымской филармонии — семьдесят пять // Крымское время. — 2014. — 22 февр. (№ 20). — С. 4 : фот.

8 Шиндяпина И. В. Ялтинское отделение Крымской государственной филармонии в культурно-исторической ретроспективе развития // Журнал института наследия. — № 1 (44), 2026. — С. 43–48.



Илл. 4. Вокальный ансамбль «Южанки»
Ялтинской местной организации.
Фото из архива К. И. Боровского.



Илл. 5. Солист К.И. Боровский,
концертмейстер Л. К. Боровская-Мартин.
Фото Из архива К.И. Боровского.

теля творческих коллективов, где плодотворно трудится и поныне. В этот период Боровский активно развивает и свой композиторский талант, создавая оригинальные произведения в песенном жанре. Песни автора, посвящённые Ялте, Крыму, России, наполненные патриотическим звучанием, обретают не только своих исполнителей, но и поклонников, о чём свидетельствуют многочисленные дипломы композиторских фестивалей и конкурсов, участником которых являлся Кирилл Иванович.

Последнее десятилетие активным соратником и помощником всех творческих начинаний Кирилла Ивановича стала его дочь — Лидия Кирилловна, выпускница музыкального отделения

Ялтинского педагогического училища 1996 года, а теперь его коллега и концертмейстер.

Кирилл Иванович продолжает активную творческую деятельность, является постоянным участником региональных и муниципальных конкурсов и фестивалей в качестве руководителя и концертмейстера вокального коллектива «Южанки», выступает с сольными номерами в праздничных концертных программах. Пожелаем юбиляру творческого вдохновения и новых ступеней профессионального мастерства.

Список литературы

1. Караганов Б. Праздник песни // Курортная газета — 1958. — 04 окт., (№ 197) — С.4: фот.
2. Королев В.И. История Крымской филармонии: блеск и нищета концертной организации — Симферополь : Антиква, 2020. — 329 с.
3. Крымской филармонии — семьдесят пять // Крымское время. — 2014. — 22 февр. (№ 20). — С. 4 : фот.
4. Мазур С. Ялтинская «Калинка» // Курортная газета — 1989. — 22 май., (№ 83) — С.3: фот.
5. Полянская Е.С. Развитие образования в Крыму в XX веке. Ялтинское педагогическое училище // Гуманитарные науки. — №1, 2015. — С. 112–115.
6. Шинтяпина И.В. Ялтинское отделение Крымской государственной филармонии в культурно-исторической ретроспективе развития // Журнал института наследия. — № 1 (44), 2026. — С. 43–48.
7. Шинтяпина И.В. Музей кобзарства Крыма и Кубани как пространство этнокультурного образования будущих педагогов музыкального искусства // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия МНПК. — Казань, 2021. — С. 467–472
8. Ялтинское педагогическое училище. Электронный ресурс. <https://gpa.cfuv.ru/ru/akademiya/608-vekhi-istorii/3632-yaltinskoe-pedagogicheskoe-uchilishche>

CREATIVE ACTIVITY K. I. BOROVSKY IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE OF THE CRIMEA REGION (to the 85-th anniversary of birth)

Shintyapina Inna Viktorovna,

Honored Worker of Culture of the Republic of Crimea,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
of the Federal State Budgetary Educational Institution
of Higher Education "Kherson State Pedagogical University,
40 Years of October St., Building 27, Kherson,
Kherson Oblast, Russia, 273003,
Shyntypina@gmail.com

Abstract

The article is devoted Honored Artist of Ukraine, Laureate of the State Prize of the Republic of Crimea Kirill Ivanovich Borovsky, teacher-musician of the Yalta Pedagogical School, composer, talented balalaika player, founder and leader of the ensemble of folk instruments "Kalinka". The work examines the significant achievements of Borovsky's professional activities, the main milestones of the musician's creative path, who made a significant contribution to the development and popularization of musical culture and concert performance in the Crimean region.

Keywords

Creative activity of K.I. Borovsky, musical culture, concert performance, Crimean region.

References

1. Karaganov B. Song Festival // Kurortnaya Gazeta — 1958. — October 4, (No. 197) — Page 4: photo.
2. Korolev V. I. History of the Crimean Philharmonic: the Splendor and Poverty of a Concert Organization — Simferopol: Antikva, 2020. — 329 p.
3. The Crimean Philharmonic is Seventy-Five // Krymskoe Vremya. — February 22, 2014 (No. 20). — Page 4: photo.
4. Mazur S. Yalta's "Kalinka" // Kurortnaya Gazeta — 1989. — May 22, (No. 83) — Page 3: photo.
5. Polyanskaya E. S. Development of Education in Crimea in the Twentieth Century. Yalta Pedagogical College // Humanities. — No. 1, 2015. — Pp. 112–115.
6. Shintyapina I. V. Yalta branch of the Crimean State Philharmonic in the cultural and historical retrospective of development // Journal of the Heritage Institute. — No. 1 (44), 2026. — Pp. 43–48.
7. Shintyapina I. V. The Kobzar Museum of Crimea and Kuban as a space for ethnocultural education of future teachers of music // Art and art education in the context of intercultural interaction of the International Scientific and Pedagogical College. — Kazan, 2021. — Pp. 467–472
8. Yalta Pedagogical College. Electronic resource. <https://gpa.cfuv.ru/ru/akademiya/608-vekhi-istorii/3632-yaltinskoe-pedagogicheskoe-uchilishche>

Ссылка для цитирования: Шинтяпина, И. В. Творческая деятельность К. И. Боровского в контексте развития музыкальной культуры крымского региона (к 85-летию со дня рождения) / И. В. Шинтяпина // Культурное наследие России. — 2026. — № 3. — С. 60–66. — DOI: 10.34685/НН.2026.54.3.007.

RAR
УДК 7.04
ББК 85.12
DOI 10.34685/ИИ.2026.54.3.008

ТРАНСФОРМАЦИЯ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ КИНЦУГИ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

Ван Юйлу,

Магистрант,

Дальневосточный федеральный университет,
посёлок Аякс, кампус ДВФУ 10, Приморский край, Россия,
van.yuil@dvfu.ru

Алексеева Галина Васильевна,

доктор искусствоведения, профессор,

Дальневосточный федеральный университет,
посёлок Аякс, кампус ДВФУ 10, Приморский край, Россия,
alekseeva.gv@dvfu.ru

Аннотация

На основе анализа 100 образцов китайской кинцуги XXI века в статье рассматривается трансформация этого искусства в современном Китае. Раскрываются механизмы культурного синтеза в условиях глобализации: избирательное усвоение японской философии «ваби-саби» сочетается с активизацией местных техник (цзюйцы) и концепции «превращения ущербного в прекрасное». Анализ произведений показывает, как интеграция символов (цветы сливы, ирисы) преобразует кинцуги из реставрационной практики в самостоятельную форму эстетического выражения с китайской семантикой. Исследование демонстрирует, как традиционное искусство сохраняет жизнеспособность через диалог и обновление языка.

Ключевые слова

Кинцуги, трансформация, культурный синтез, символ, традиционное искусство.

В условиях глобализации и поиска устойчивых культурных моделей феномен творческого переосмысления традиционных практик приобретает особую значимость. Изучение трансформации эстетики кинцуги в современном Китае представляет собой репрезентативный пример сложного процесса культурного синтеза, когда изначально китайские техники реставрации керамики, усовершенствованные в японской традиции, возвращаются и переосмысливаются в новом социокультурном контексте.

Философско-эстетический аспект исследования раскрывает возможности синтеза японской

философии «ваби-саби» с китайскими принципами «бережного отношения к вещам» и «превращения ущербного в прекрасное». Социально-экономический аспект отражает реакцию на вызовы массового потребления: философия кинцуги, пропагандирующая ремонт и продление жизненного цикла вещей, находит применение не только в реставрационной практике, но и в более широких культурных контекстах — от дизайна до городской среды. Культурно-символический аспект позволяет проследить, как заимствованная эстетика наполняется новыми смыслами при взаимодействии с локальной символической традицией.

Таким образом, актуальность настоящего исследования заключается в возможности построить на его основе модель для анализа ключевых процессов современности: транскультурного диалога, поиска эстетической устойчивости и трансформации традиционных ремёсел в условиях рынка.

Однако прежде чем строить такую модель, необходимо обратиться к существующему корпусу исследований, чтобы выявить лакуны, которые данная работа призвана заполнить. В современном академическом контексте исследование транснациональной эстетики кинцуги демонстрирует разнообразную, но фрагментированную картину. Японские учёные, такие как Судзуки Дайсэцу¹ и Янаги Соэцу², заложили важную основу для понимания философских основ кинцуги через интерпретацию эстетики «ваби-саби» и культа моно-но кэ. Работы Окады Такэхико³ и Оониси Кацунори⁴ углубили дискуссию о специфических характеристиках японской эстетики. Однако эти исследования часто рассматривают кинцуги как сугубо японский культурный феномен, игнорируя возможные межкультурные истоки.

В рамках китайской академической традиции исследования Ван Ху⁵ и Сюй Ии⁶ в области традиционных ремёсел, а также теоретические построения Пань Лушэна⁷ и Тянь Цзыбин⁸ в области китайской дизайнерской мысли предоставили локальную перспективу для понимания китайских техник реставрации, в частности, цзюйцы.

Рассуждения Ли Суна⁹ о кустарных промыслах и современном культурном строительстве выявили потенциальные пути трансформации традиционных ремёсел в современном обществе. Хотя эти исследования создали теоретическую основу для понимания китайской ремесленной эстетики, кинцуги редко становилась объектом специального межкультурного сравнительного анализа.

На теоретическом уровне межкультурных исследований концепции «дистанции» и «промежутка» Франсуа Жюльена¹⁰ предполагают, что различия между культурами не следует рассматривать как непреодолимую пропасть, а скорее как продуктивное пространство, позволяющее увидеть уникальность каждой эстетической традиции. В контексте кинцуги это помогает анализировать, как японская эстетика, будучи воспринятой в Китае, не просто копируется, а преобразуется, создавая новую гибридную культурную форму.

Отмечаются три основных недостатка существующих исследований: во-первых, слабо развит сравнительный анализ китайских и японских реставрационных техник; во-вторых, явно недостаточно специализированных работ о творческой трансформации кинцуги в современном Китае; в-третьих, отсутствует комплексный теоретико-методологический подход. Настоящая статья стремится заполнить эти пробелы посредством межкультурного сравнительного анализа.

Методология данного исследования основана на синтезе трёх взаимодополняющих методов. Иконографический анализ применяется для систематизации визуальных мотивов в корпусе из 100 современных произведений и выявления их связи с традиционными культурными кодами (на примере работ Лу Линя). Сравнительный анализ служит для сопоставления японской философии «ваби-саби» и техники кинцуги с китайскими концепциями (пример «превращение ущербного в прекрасное») и практикой цзюйцы, что позволяет определить механизмы их диалога и синтеза. Культурно-семиотический анализ фокусируется на интерпретации того, как традиционные символы (цветы сливы, ирисы)

- 1 Судзуки Д. Т. Чань и японская культура. Пекин, 1989. 188 с.
- 2 Янаги Соэцу. Чай и красота. Чанша, 2024. 392 с.
- 3 Окада Такэхико. Простота и безыскусность: основа японской культуры. Пекин, 2016. 394 с.
- 4 Оониси Кацунори. Югэн, моно-но аварэ, саби: основы японской эстетики. Шанхай, 2017. 320 с.
- 5 Полное собрание современного китайского дизайна / гл. ред. Ван Ху. Пекин, 2015. 1874 с.
- 6 Сюй Ии. Искусство повседневности. Цзинань, 2005. 125 с.
- 7 Пань Лушэн. Основы науки о народном искусстве. Пекин, 2021. 349 с.
- 8 Тянь Цзыбин. История китайского декоративно-прикладного искусства (исправленное и дополненное издание). Шанхай, 2010. 384 с.

- 9 Ли Сун. История китайского искусства: от древнейших времен до эпохи Хань. Пекин, 2014. 418 с.
- 10 Жюльен Ф. Дистанция и промежуток. Тайбэй, 2013. 280 с.

инкорпорируются в визуальный язык кинцуги и наполняются новым смыслом в современном китайском контексте, трансформируя технику реставрации в форму культурного высказывания. Синтез этих методов позволяет осуществить итоговую интерпретацию через призму философии искусства, раскрывающую, как возникает новая, гибридная эстетика.

Кинцуги (яп. 金継ぎ — «золотая заплатка») представляет собой японское искусство реставрации керамики, при котором трещины заполняются лаком, смешанным с золотым, серебряным или платиновым порошком¹¹. В отличие от западной реставрационной традиции, стремящейся к маскировке повреждений, японский подход исходит из принципиально иной установки: следы «биографии» предмета не скрываются, а напротив — эстетически акцентируются. Философским основанием этой практики выступает концепция ваби-саби — мировоззрение, усматривающее подлинную красоту в несовершенстве¹², непостоянстве и естественном старении. Трещина в этой оптике осмысливается не как дефект, подлежащий устранению, а как уникальный след судьбы вещи, достойный уважения и художественного оформления.

Однако понимание современной трансформации кинцуги в Китае требует обращения к более сложной истории межкультурного взаимодействия. Технологическая основа кинцуги — использование лака уруси — имеет древние китайские корни и восходит к традициям лаковой миниатюры (漆修). Параллельно в Китае развивалась иная реставрационная техника — цзюйцы (铜瓷), при которой осколки скреплялись металлическими скобами¹³. Этот метод, широко распространенный уже в эпоху Сун (960–1279), отличался высокой надёжностью и стал доминирующим способом ремонта фарфора в самом Китае.



Илл. — «Ма-хуан бань» («Чаша с пиявкой») эпохи Южная Сун. 1127–1279 г. Керамика, техника цзюйцы. Токийский национальный музей (Япония), инв. № TG-2354 Источник: Токийский национальный музей. 2026. URL: https://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=zh&webView=0&content_base_id=100886&content_part_id=0&content_pict_id=0 (дата обращения: 08.02.2026).

Ключевым моментом для формирования кинцуги как самостоятельной эстетической практики стал известный исторический эпизод. В XV веке японский сёгун Асикага Ёсимаса, коллекционировавший китайский фарфор, разбил чашу эпохи Южная Сун — так называемую «Ма-хуан бань» («Чашу с пиявкой»). Отправленная для реставрации в Китай, чаша была возвращена с трещинами, скрепленными металлическими скобами в технике цзюйцы (Илл.1). Однако с точки зрения японского эстетического восприятия металлические скобы выглядели чужеродным элементом, нарушающим целостность образа. Это несовпадение послужило импульсом для творческого поиска: японские мастера, опираясь на знакомые им лаковые техники, предложили иное решение. Они заполняли трещины лаком, декорируя их золотым порошком, — так изъян не просто фиксировался, но эстетизировался, превращаясь в драгоценный акцент.

Когда мы переносим внимание с этого судьбоносного поворота в Японии XV века на современную китайскую художественную практику, становится очевидным, что концепция эстетизации дефекта не осталась застывшей в историческом моменте, а продолжала вызревать в процессе межкультурной передачи и переосмысления. Пройдя через несколько столетий локального укоренения и технической преемственности, кинцуги в современном Китае перестало быть лишь средством реставрации древней керамики и обрело новое творческое измерение.

11 Итен К. Кинцуги: философия и техника // *Ceramics Mended with Lacquer: Fundamental Aesthetic Principles, Techniques and Artistic Concepts*. London, 2018. С. 5–7.

12 Главева Д. Г. Принцип естественной и несовершенной красоты в японской эстетической философии ваби-саби // *Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура* : тез. докл. конф. Москва, 2024. С. 31–36.

13 Ли Цзиньлай. Исследование ремесленной категории искусства керамики эпохи Сун // *Журнал Гуйянского университета*. 2021. Т. 16, № 6. С. 58–62.



Илл. 2 — Жуй Лин. «Латунная инкрустация». 2021 г.
Форма: керамика, золотой пигмент, латунь.
Местонахождение: частная коллекция (Китай) [фото Жуй Лин]



Илл. 3 — Лу Линь. «Реставрация цветков сливы в кинцуги»
2022 г. Керамика, золотой пигмент.
Частная коллекция (Китай) [фото Лу Линь]

В работах современной китайской художницы Жуй Лин, такой как «Латунная инкрустация» (Илл.2), демонстрируется не просто техническое воспроизведение процесса кинцуги, а творческий синтез с традиционной китайской техникой цзюйцы. Использование металлических материалов служит не только для реставрации предметов, но и для создания символической структуры «трещина-связь». Такой подход выходит за рамки простого восстановления, превращаясь в визуальную метафору памяти, истории и культуры. Как отмечал Франсуа Жюльен, «дистанция между культурами — это не барьер, а пространство для творчества». Трансформация кинцуги в Китае является воплощением этой «эстетики промежутика» — установления диалога между двумя культурами, а не простого заимствования.

Характерным примером локализации узоров кинцуги являются работы «Реставрация цветков сливы в кинцуги» (Илл.3) и «Реставрация ирисов в кинцуги» (Илл.4) художника Лу Линя. Эта серия работ полностью выходит за рамки практического применения кинцуги, традиционно используемого для реставрации керамики, создавая цветочные узоры с китайским культурным подтекстом и возводя их в самостоятельный язык живописи.

Анализ корпуса из 100 работ позволяет утверждать, что творчество Лу Линя не является единичным случаем, а представляет собой наиболее последовательное и концептуально яркое выражение общей тенденции к локализации символики.



Илл. 4 — Лу Линь. «Реставрация ирисов в кинцуги». 2022 г.
Керамика, золотой пигмент.
Частная коллекция (Китай) [фото Лу Линь]

Слива мэйхуа в китайской культуре обладает глубоким символическим значением, олицетворяя благородство, стойкость и негибкий характер. Выбор художником этого цветка представляет собой слияние эстетической сути кинцуги с классическим китайским культурным символом. Золотые ветви сливы прорастают вдоль линий повреждений, словно сама трещина порождает новую жизнь — это идеально воплощает китайскую философскую мудрость о «превращении изъяна в красоту» и «расцвете в невзгодах».

Таким образом, выбор мэйхуа — это не произвольная декорация, а сознательное встраивание кинцуги в китайский культурный нарратив

о стойкости и возрождении, что коренным образом меняет семантику самой техники.

Введение мотива ириса демонстрирует широту и творческий характер практики локализации. Хотя ирис не относится к традиционным китайским цветочным узорам, его изящный силуэт и утончённая окраска наделили его в местном контексте благоприятной символикой, связанной с надеждой. Выбор ириса художником Лу Линем указывает на то, что китайские мастера в адаптации кинцуги не ограничиваются классическими традиционными символами, а всё более уверенно обращаются к образам, сочетающим международную узнаваемость с глубинным эмоциональным откликом в местной культуре.

Данная серия произведений демонстрирует, что трансформация кинцуги в Китае вступила в фазу осознанного и уверенного развития: это больше не пассивное восприятие японской эстетики, а активное выражение китайского духа и художественного восприятия — от классических традиций до современных интерпретаций, что в конечном итоге сформировало уникальную китайскую эстетику кинцуги. Безусловно, китайская кинцуги сохраняет диалогическую связь с японским прототипом, но этот диалог ведётся уже с позиции обновлённой, самостоятельной эстетической системы.

Творческая трансформация эстетики кинцуги в современном Китае представляет собой избирательное усвоение японской эстетики «ваби-саби» и одновременно современную активизацию традиционных китайских реставрационных техник (таких как цзюйцы) и философских концепций (например, «превращение ущербного в прекрасное»). Художники и мастера посредством золотых линий не только физически скрепляют трещины на предметах, но и на культурном уровне сшивают временные расстояния, превращая разрыв в соединение, а изъян — в нарратив.

Такая трансформация демонстрирует продуктивную силу межкультурного диалога: когда кинцуги покидает свой изначальный японский контекст и входит в социальную почву и эстетическую систему Китая, она перестаёт быть демонстрацией экзотики и становится медиумом выражения локальной творческой силы. Будь то соединение с классическими образами китайской литературы (например, цветком сливы мэйхуа), использование общепризнанных визуальных символов (таких как ирис) или метафо-

рическое применение в проектах городского обновления, — всё это свидетельствует о том, что китайские практики с уверенной и открытой позицией демонстрируют иную, уникальную китайскую эстетику кинцуги.

В конечном счёте китайское кинцуги раскрывает более универсальный тезис: в условиях глобализации жизнеспособность традиционной культуры заключается именно в её способности к движению, взаимопроникновению и переосмыслению.

Список литературы

1. Главева Д. Г. Принцип естественной и несовершенной красоты в японской эстетической философии ваби-саби // Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура : тез. докл. конф. Москва, 2024. С. 31–36.
2. Жюльен Ф. Дистанция и промежуток. Тайбэй, 2013. 280 с.
3. Итен К. Кинцуги: философия и техника // *Ceramics Mended with Lacquer: Fundamental Aesthetic Principles, Techniques and Artistic Concepts*. London, 2018. С. 5–7.
4. Ли Сун. История китайского искусства: от древнейших времен до эпохи Хань. Пекин, 2014. 418 с.
5. Ли Цзиньлай. Исследование ремесленной категории искусства керамики эпохи Сун // Журнал Гуйянского университета. 2021. Т. 16, № 6. С. 58–62.
6. Окада Такэхико. Простота и безыскусность: основа японской культуры. Пекин, 2016. 394 с.
7. Оониси Кацунори. Югэн, моно-но аварэ, саби: основы японской эстетики. Шанхай, 2017. 320 с.
8. Пань Лушэн. Основы науки о народном искусстве. Пекин, 2021. 349 с.
9. Полное собрание современного китайского дизайна / гл. ред. Ван Ху. Пекин, 2015. 1874 с.
10. Судзуки Д. Т. Чань и японская культура. Пекин, 1989. 188 с.
11. Сюй Ии. Искусство повседневности. Цзинань, 2005. 125 с.
12. Тянь Цзыбин. История китайского декоративно-прикладного искусства (исправленное и дополненное издание). Шанхай, 2010. 384 с.
13. Янаги Соэцу. Чай и красота. Чанша, 2024. 392 с.

TRANSFORMATION AND REINTERPRETATION OF THE AESTHETICS OF KINTSUGI IN CONTEMPORARY CHINA

Yulu Wang,

Master's Degree Student,
Far Eastern Federal University,
10, DVFU campus, Ajax settlement, Primorsky Krai, Russia,
van.yuil@dvfu.ru

Galina Vasilievna Alekseeva,

Doctor of Art History, Professor,
Far Eastern Federal University,
10, DVFU campus, Ajax settlement, Primorsky Krai, Russia,
alekseeva.gv@dvfu.ru

Abstract

Based on the analysis of 100 examples of 21st-century Chinese kintsugi, this article examines the transformation of this art form in contemporary China. It reveals the mechanisms of cultural synthesis in the context of globalization: the selective assimilation of the Japanese philosophy of wabi-sabi is combined with the reactivation of local techniques (juci) and the concept of "transforming the flawed into the beautiful." An analysis of the artworks demonstrates how the integration of symbols (plum blossoms, irises) transforms kintsugi from a restoration practice into an independent form of aesthetic expression with Chinese semantics. The study illustrates how traditional art maintains its viability through dialogue and the renewal of language.

Keywords

Kintsugi, transformation, cultural synthesis, symbol, traditional art.

References

1. Glaveva, D. G. "The Principle of Natural and Imperfect Beauty in the Japanese Aesthetic Philosophy of Wabi-Sabi." *China and East Asia: Philosophy, Literature, Culture: Abstract of the Conf. Moscow, 2024*. pp. 31–36.
2. Julien, F. "Distance and Gap." Taipei, 2013. 280 p.
3. Iten, K. "Kintsugi: Philosophy and Technique." *Ceramics Mended with Lacquer: Fundamental Aesthetic Principles, Techniques, and Artistic Concepts*. London, 2018. pp. 5–7.
4. Li Song. *History of Chinese Art: from Ancient Times to the Han Dynasty*. Beijing, 2014. 418 p.
5. Li Jinlai. A Study of the Craft Category of Ceramic Art in the Song Dynasty. *Journal of Guiyang University*. 2021. Vol. 16, No. 6. Pp. 58–62.
6. Okada Takehiko. *Simplicity and Artlessness: The Foundation of Japanese Culture*. Beijing, 2016. 394 p.
7. Oonishi Katsunori. *Yugen, Mono-no-Aware, Sabi: Foundations of Japanese Aesthetics*. Shanghai, 2017. 320 p.
8. Pan Lusheng. *Fundamentals of Folk Art Science*. Beijing, 2021. 349 p.
9. *Complete Collection of Modern Chinese Design / Ed.-in-Chief Wang Hu*. Beijing, 2015. 1874 p.
10. uzuki D.T. *Chan and Japanese Culture*. Beijing, 1989. 188 p.
11. Xu Yiyi. *Everyday Art*. Jinan, 2005. 125 p.
12. Tian Zibing. *History of Chinese Decorative and Applied Arts (revised and supplemented edition)*. Shanghai, 2010. 384 p.
13. Yanagi Soetsu. *Tea and Beauty*. Changsha, 2024. 392 p.

Ссылка для цитирования: Ван, Ю. Трансформация и переосмысление эстетики кинцуги в современном Китае / Ю. Ван, Г. В. Алексеева // Культурное наследие России. — 2026. — № 3. — С. 67–72. — DOI: 10.34685/HI.2026.54.3.008.

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

RAR

УДК 008

ББК 71.1

DOI 10.34685/HI.2026.54.3.009

ХОРЕОГРАФИЯ И БАЛЕТ: ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЙ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Старовойтова Елена Сергеевна,
соискатель кафедры истории и теории культуры,
Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена,
Школа классического балета имени Н.А. Долгушина,
Набережная реки Мойки, 48-50-52 АК, Санкт-Петербург, Россия,
polar_lights@list.ru

Аннотация

В статье показана эволюция понятий хореографии и балета от ренессансных трактатов и танцевальных практик до современных интерпретаций. Показано, что неологизм «хореография» имел разные оттенки значений, которые развивали идеи общей науки о танце до самостоятельного вида творческой деятельности. Слово «балет», напротив, имеет длинную историю, но современное его значение возникло сравнительно поздно, вместе с эволюцией классического танца. Появившиеся недавно понятия хореографической и балетной культуры связаны, с одной стороны, с тенденцией охватить всё многообразие видов танцевального творчества, с другой — с историко-культурным подходом и интересом к культурному контексту различных танцевальных форм.

Ключевые слова

Хореография, балет, история танца, культурный контекст, симфонизм.

Если искусство танца существует с незапамятных времён, то понятие хореографии возникло сравнительно недавно и представляет собой неологизм. Первую попытку ввести такое понятие сделал Туано Арбо (Thoinot Arbeau, 1520–

1595), назвав свой трактат о танце «Оркезография» (1586), он соединил два греческих корня: оркестра (от греч. «ὀρχήστρις» — танцевать, упорядоченно двигаться, другие значения — придавать форму, жестикулировать) и графо (от греч.

γράφω — писать, царапать, чертить)¹. Новое понятие шире, чем просто запись танца. Арбо не ограничивался описанием танцевальных движений; он рассуждал о многих аспектах, связанных с танцем, включая музыкальное сопровождение, светский этикет, социальные функции и исторические корни танцевальной практики, в том числе упоминал «религиозные, ритуальные, военные»² танцы древних. Фактически это заявка на всеобщую науку о танце и его культурном контексте, представленная в жанре ренессансного диалога.

Спустя более ста лет Рауль-Оже Фейе (Raoul Auger Feuillet, ок.1660–1710) дал своей книге название «Хореография. Искусство записи танцев» (1700), соединив «графо», пишу, с другим греческим корнем «χορός» — хоровод, хороводная пляска³. Он придерживается мысли, что хореография — это искусство фиксации танца, что позволяет воспроизводить танец⁴, тем самым подчёркивая важность хореографии как средства сохранения танцевального наследия. Фейе не только ввёл термин, но и разработал систему записи, которая включала в себя графические символы для обозначения движений, поз и ритмов. Работа Фейе стала своеобразной «точкой отсчёта» истории танца и способствовала кодификации и популяризации вида искусства.

Джон Уивер (John Weaver, 1673–1760) возвращается к понятию «оркезографии», представляя свой трактат 1706 года как точный перевод работы Т. Арбо под тем же названием. Однако это самостоятельное произведение, фактически учебник или методическое пособие. В дальнейшем в качестве термина, существующего по сей день, утвердился неологизм, предложенный Раулем-Оже Фейе.

Реформатор в области балетного и хореографического искусства Жан-Жорж Новерр (Jean-Georges Noverre, 1727–1810) в своих знаменитых «Письмах о танце» (1760) изложил свои взгляды на балет как автономный спектакль, характеризующийся наличием интриги, логически и последовательно развитым действием, а также героями, которые являются носителями сильных страстей. Он вкладывал в понятие хореографии узкий, фактически ремесленный смысл. Для него это — всего лишь запись танца: «Постановка и ход большого балета, сударь, требует от балетмейстера и знаний, и ума, и вкуса, и тонкости, и безошибочного чутья, и мудрого предвидения, и верного глаза. А всех этих качеств не приобретёшь, записывая или пытаясь прочесть танец с помощью хореографии ... хореография убивает воображение, ослабляет, притупляет прибегающего к ней балетмейстера»⁵. Мастерство постановщика танцев, считал Новерр, в творческом импульсе: «Пылкость, вкус, воображение, знания — вот что следует предпочесть хореографии; вот, сударь, откуда рождаются новые па, фигуры, картины, позы; неисчерпаемый источник того безмерного разнообразия, которое отличает истинного артиста»⁶. Новерр, критикуя излишнюю веру исключительно в хореографию, которая видимо в тот момент уже существовала, отсылает читателя к статье «Хореография», опубликованной в Энциклопедии Дидро (Denis Diderot, 1713–1784) и д'Аламбера (Jean Le Rond D'Alembert, 1717–1783), иронически называя этот текст «алгеброй танцовщиков»⁷. Автор статьи, художник и математик Луи-Жан Гусье (Louis Jacques Goussier 1722–1799), написал о хореографии «как человек, сидящий за письменным столом», не имеющий опыта танцора, а «державший книгу в руке, когда он ходит по комнате»⁸. Отсюда, вероятно, скепсис Новерра.

Шарль Компан (Charles Compan, ок. 1740), автор «Танцевального словаря», изданного на фран-

- 1 Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь под ред. Соболевского С.И. Т. 1, М., Гос. Изд. Иностраных и национальных словарей, 1958. С. 1593 — 1594.
- 2 Арбо Т. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века: Учебное пособие / Пер. Н.В. Юдалевич. СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. С. 3.
- 3 Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь под ред. Соболевского С.И. Т. 1, М., Гос. Изд. Иностраных и национальных словарей, 1958. С. 1780).
- 4 См. Фейе Р.-О. Хореография или Искусство записи танца. М.: Изд-во Доленко, 2010. 139 с.

- 5 Новерр Ж.Ж. Письма о танце / Пер. с фр.; под ред. А.А. Гвоздева. 7-е изд., стер. СПб: Лань: Планета музыки, 2025. С. 314.
- 6 Там же. С. 316.
- 7 Там же. С. 315.
- 8 Harris-Warrick R. Musical theatre at the court of Louis XIV: Le mariage de la Grosse Cathos. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994. P. 87 — 88.

цузском в 1787 году, в русском переводе в 1790 году, называет своей предмет танцем (la danse — в русском переводе «танцевание»)⁹, относя его к числу преизящнейших художеств, и выделяет в нём три раздела — «механику танца» («choreographie» на русский переведено как хорописание), «пийтику» (правила, метод) и историю¹⁰. Таким образом Компан обращается к узкому смыслу понятия, но включает его на равных правах с другими в некую обобщающую танцевальную науку.

На этапе раннего Нового времени понятие хореографии не было единственным и трактовалось по-разному, включая в себя различные аспекты танцевальной теории и практики. Общим для разных авторов являлось представление, что должна быть создана единая наука о танце, которая включала бы в себя правила и критерии, методы и методики обучения, историческое наследие.

К ранней истории понятий, соединивших в один термин движение и запись, обращаются, как ни парадоксально, теоретики перформанса, видя в них базу, на которой разворачивается концептуализация современного искусства. Как обратили внимание Рид Олсопп (Rid Allsopp, 1940) и Андре Лепецки (André Lepecki, 1965), два неологизма — оркезография и хореография — наметили два основных вектора такой концептуализации. Идеи движения и телесности играют большую роль в не только в художественном дискурсе: «вопросы геополитики и биополитики становятся по существу хореографическими: **кто** может или **кому** разрешено двигаться, при каких обстоятельствах и на каких основаниях ... политики мобильности, в конечном счёте, это преобразование права на свободное движение в привилегию»¹¹. Идеи записи движения корреспондируют с практиками документации как неотъемлемой части концептуального и постконцептуального искусства.

Вместе с эволюцией классического танца менялось и содержание понятия хореографии, более современные смыслы которого сложились у гения отечественного и мирового балета Мариуса Ивановича Петипа (1818–1910). Он рассматривает балет как самостоятельную форму искусства, которая достигла зрелости в его лучших спектаклях, и подчёркивает важность авторской концепции, тесно связанной с смыслом спектакля¹². Он также считал, что хореографические шедевры должны быть защищены с той же тщательностью, что и классические оперы и драмы. Его кредо и отношение к хореографии и балетному спектаклю можно выразить следующим образом: «Стремись к красоте, грации и простоте и не признавай других законов»¹³.

Оригинальное представление о хореографии мы встречаем у Акима Львовича Волинского (1861 или 1863–1926), который был не только проницательным искусствоведам, театроведом, балетным критиком, руководителем балетного техникума в 1920-е годы, но и ницшеанцем. Ему принадлежит приоритет переноса на российскую почву концептов «аполлоническое/дионисийское»¹⁴. Волинский исповедовал максимально широкое понимание хореографии как науки о массовом чувстве¹⁵. Значение слова «хореография» Волинский объясняет как ликование, то есть «одионые и массовые чувства во всём разнообразии степеней, тонов и родов»¹⁶, а танец для Волинского «является только частицей ликования, оставляя широкое место для других форм выявления человеческого лица»¹⁷. Он описывал классический танец, включая его в эволюцию человеческого духа, в толщу культуры. Анализируя в своей книге вертикальность, выворотность, подъём на пальцы, он сопоставлял эти качества и навыки со стволами деревьев, готическими соборами, с трепетом верующих,

9 См. Компан Ш. Танцевальный словарь: содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства: с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к новым и древним танцам. М.: Унив. тип., у В. Окорокова, 1790. 437 с.

10 См. Там же.

11 Allsopp R. and Lepecki A. Editorial: On Choreography // Performance Research. 2008. 13(1). P. 1. doi: 10.1080/13528160802465409.

12 Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и прим. Нехендзи А. М.: Искусство. 1971. С. 12.

13 Там же. С. 242.

14 Матвейчев О.А. Аким Волинский как ницшеанец // Вестник ВГУ. Серия: философия. 2024. № 1. С. 34.

15 Волинский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Л.: Издание Классического техникума, 1925. С. 11.

16 Там же. С. 11.

17 Там же. С. 11.

прикасающихся губами к иконе, с радостью ребёнка, спешащего на встречу матери¹⁸.

Фёдор Васильевич Лопухов (1886–1973) разрабатывал понятие хореографического симфонизма как «особого метода художественного отражения действительности»¹⁹. Он говорил о необходимости отказаться от случайных, пусть и очень сложных, наборов движений в танце, нужно чётко осознавать, что «само движение несёт определённое содержание, имеет только ему присущую образность, которую можно усилить или ослабить...»²⁰, поэтому хореография — это чётко построенный, выразительный способ передачи информации, имеющий свои инструменты: «сила хореографии именно в том, что она даёт отражение действительности, понятное без слов»²¹. В этой связи мы можем сказать, что Лопухов понимает хореографию как идею, выраженную танцевальными средствами. На Ф. В. Лопухова опирается А. А. Соколов-Каминский, утверждая, что современный балет стал максимально техническим, сложным, но ему не хватает души: «...танец — вид духовной деятельности. Вот чего так не хватает современному балету!»²²

Георгий Дмитриевич Алексидзе (1941–2008) парадоксально заявлял, что хореографии не существует как таковой, но «существуют разные элементы, ... разные па, движения, позы, ...они создают хореографическую фразу...»²³. В его понимании существуют знаки, которые создают вдохновляющий, захватывающий текст, а хореография представляет собой язык, который может быть использован для передачи эмоций, идей и историй.

Хореография и балет — два понятия, которые тесно связаны между собой, но имеют

собственные значения и границы. В латинском языке «ballare» означало не только физическое движение, но и ритм, музыкальность и выразительность, что отражает первоначальные аспекты танцевальной практики, которые были затем интегрированы в балет.

Современный термин «балет» сохраняет в себе исторические корни латинского слова «ballare», что символизирует преемственность танцевальных традиций от античных ритуалов до более сложных и изощрённых художественных форм.

«Комедийный балет королевы»²⁴ (1581), который традиционно считается первым балетным спектаклем, значительно отличался от того, что сегодня мы вкладываем в слово «балет». Действие происходило не на сцене, а в саду или в зале дворца. Спектакль включал в себя не только танец и музыку, но и поэзию, был продуктом Академии — не учебного заведения, а сообщества интеллектуалов, стремившихся возродить античную драму. То есть слово «балет» означало другое явление и имело контекст.

Первое упоминание о балете в России зафиксировали иностранные источники эпохи Алексея Михайловича, которому в 1672 году показывали балет «Орфей» — в нём актёр обращался к зрителям со стихотворными монологами, балагурили шуты, пели и играли на музыкальных инструментах²⁵. То есть слово/понятие «балет» вновь не соответствует своему современному значению, которое функционирует и в XVIII веке, постепенно эволюционируя.

«В петровское время балетом назывались придворные театрализованные танцы. <...> В значении „театрализованные танцы с пением и текстом“ слово балет употребляется вплоть до конца XVIII века»²⁶. В то же время уже в XVIII веке с появлением балетной труппы, с началом систематического обучения танцу и танцевальным постановкам слово/понятие «балет» приобретает значение танцевального спектакля, сочинённого балетмейстером и исполняемого

18 См. Там же. С. 15 — 19.

19 Абызова Л. И. Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: Глоссарий. / Учебное пособие. СПб.: Композитор * Санкт-Петербург, 2015. С. 138.

20 Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. С. 27.

21 Там же. С. 27.

22 Соколов-Каминский А. А. Балет: от термина — к сути // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 6 (77). С. 94.

23 Алексидзе Г. Д. Балет в меняющемся мире. СПб.: Композитор, 2008. С. 100.

24 McGowan M. L'art du ballet de cour en France, 1581 — 1643. Paris: Éditions du Centre nationale de la recherche scientifique, 1963. — P. 42 — 48.

25 Дженсен К., Майер И. Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М.: Индрик, 2016. С. 158 — 159.

26 Ковалевская Е. Г. История слов. М.; Л.: Просвещение, 1968. С. 74–79.

обученными актёрами, при этом на афишах часто сопровождается пояснениями «героико-пантомимный», «аллегорический» и т.п. Нередко в таких спектаклях мало танца, а актёрами могут быть придворные. Примером такой формы спектакля может являться балет «Новые аргонавты» (1770), который стал попыткой «...передать документальный рассказ о главном событии (Чесменской победе — Е.С.) в форме движущейся картины»²⁷. Но уже в начале XIX века словосочетание «оригинальный русский балет» означает знакомый нам вид искусства²⁸.

С эпохи романтизма, с появлением романтического балета и формированием техники классического танца, слово «балет» стало означать танцевальный спектакль, основанный на лексике классического танца, исполняемого танцорами, обученными классическому танцу.

Сегодня можно увидеть становление новых понятий, таких как балетная и хореографическая культура, и они пока не являются устойчивыми.

Для А. С. Поляковой понятие хореографической культуры имеет двойственное значение: с одной стороны, оно предполагает широкую трактовку танца и его функций, с другой — возможность интеграции искусства хореографии в более широкую концепцию художественной культуры, предложенную М. С. Каганом²⁹. Речь идёт о рассмотрении художественной культуры как системы, включающей три измерения — морфологический, охватывающий область художественных форм, жанров, стилей; духовно-содержательный, связанный с идеями, смыслами и интерпретацией; институциональный, касающийся организации художественной деятельности, включая обучение и механизмы передачи традиции³⁰. Каган подчёркивал важность взаи-

мосвязи этих аспектов, что делает хореографическую культуру не только искусством танца, но целостной системой, включающей методы обучения, формы исполнения, а также рефлексии, которая проявляется как со стороны хореографа, так и со стороны критиков или исследователей, занимающихся историей искусства.

Балетная культура в узком смысле может быть ограничена рамками классических постановок и методов обучения, характерных для академического балета. Это включает в себя традиционные балетные техники, такие как методы А.Я. Вагановой (1879–1951), Э. Чеккетти (Enrico Cecchetti, 1850–1928), А. Бурнонвиля (August Bournonville, 1805–1879), Дж. Баланчина (George Balanchine, настоящее имя — Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904–1983) и других, а также классические балетные постановки, такие как «Сильфида», «Жизель», «Баядерка», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и т.д. В этом контексте балетная культура сосредоточена на сохранении и передаче классических традиций и эстетических принципов академического балета.

В широком смысле балетная культура охватывает весь спектр балетного искусства, включая современные интерпретации и инновации, которые в свою очередь включают в себя не только классические постановки, но и современные балетные работы, характеризующиеся экспериментальными подходами, новыми техниками танца, драматургическими и эстетическими принципами. В этом контексте балетная культура включает в себя различные стили и направления, такие как неоклассический балет, контемп и многие другие.

В концепцию балетной культуры исследователи вкладывают идею о неразрывной связи между искусством и культурным контекстом, а также о разнообразии форм танца, которые развивались и взаимодействовали друг с другом исторически: «кроме классического танца в профессиональном балете могут присутствовать элементы народного и современного танцев»³¹. Балет как явление культуры понимается не только как форма художественного выражения, но и как репрезентация национальной или этнической идентичности, отражение исторических, социальных

27 Никифорова Л. В. Визуальные медиа XVIII века: балет «Новые аргонавты» и празднование чесменской победы в 1770 году // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики (ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics). 2022. Вып. 2 (32). С. 146. DOI:10.23951/2312-7899-2022-2-136-156

28 См. Ковалевская Е.Г. История слов. Книга для учащихся. Москва; Ленинград: Просвещение. 1968. С. 74-79.

29 См. Полякова А.С. Хореографическая культура как феномен художественной культуры // Вестник гуманитарного университета. 2020. № 4 (31). С. 75 — 81.

30 См. Каган М.С. Художественная культура как система // Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 240 — 260.

31 Багадаева А.Г. Профессиональный балет как феномен культуры // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 3 (27). С. 88.

и культурных реалий. Исследование балетной культуры требует учёта множества факторов, включая исторические, политические и социальные аспекты, которые формируют его содержание и формы.

Несомненно, балетная культура может рассматриваться в качестве исполнительского искусства и спектакля, интерпретируемых в рамках концепции культуры как сферы высших человеческих достижений. Однако в данном подходе также особое внимание уделяется историческому контексту, в котором формируются и оцениваются эти достижения. То есть анализ балетной культуры включает в себя изучение исторических условий, социальных факторов и культурных традиций, которые влияют на уровень исполнения и эстетические характеристики балетных произведений³².

Сегодня понятия балета и хореографии соотносятся следующим образом. Балет — это танцевальный спектакль, основанный на лексике классического или современного танца, а хореография — это искусство создания танцевальных композиций и постановки танцевальных спектаклей, а в более широком смысле танцевальное искусство во всех его разновидностях³³. В языке гуманитарных наук понятие хореографии применимо к самым разным формам совместного организованного движения большого количества людей, например, ритуалы и церемониалы, военные парады, партийные съезды, концерты поп- и рок-музыки, т.е. «к структурам социальной организации»³⁴. Оба понятия в истории своего формирования имели разные оттенки значений и разные области пересечения, которые зависели и от танцевальных практик своего времени, и от форм гуманитарного осмысления сущности танца и специфики науки о танце.

Список литературы

1. Алексидзе Г. Д. Балет в меняющемся мире. СПб.: Композитор. 2008. 168 с.
2. Арбо Т. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века: Учебное пособие. / Пер. Н.В. Юдаевич. СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023. 256 с.
3. Багадаева А.Г. Профессиональный балет как феномен культуры // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 3 (27). С. 87–90.
4. Каган М.С. Художественная культура как система// Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 240–260. 383 с.
5. Ковалевская Е.Г. История слов. Книга для учащихся. Москва; Ленинград: Просвещение. 1968. 144 с.
6. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. / составитель и авт.прим. Нехендзи А. М.: Искусство. 1971. 448 с.
7. Никифорова Л.В. «Политики танца» как исследовательская категория. // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. № 4 (45). 2016. с. 44–50.
8. Новерр Ж.Ж. Письма о танце. / Пер. с фр.; под ред. А.А. Гвоздева. — 7-е изд., стер. Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2025. 384 с.
9. Полякова А.С. Хореографическая культура как феномен художественной культуры // Вестник гуманитарного университета. 2020. № 4 (31). С. 75–81.
10. Соколов-Каминский А.А. Балет: от термина — к сути. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. № 6 (77), 2021. с. 87–101.
11. Фейе Р.-О. Хореография или Искусство записи танца. Москва. Изд. Доленко. 2010. 139 с.

32 Колганова Е. С. Репрезентация балетной культуры в советской прессе 1930-х годов// Век информации (Сетевое издание) 2020. Т.4 № 2(1), апрель. [https://doi.org/10.33941/age-info.com42\(1\)1](https://doi.org/10.33941/age-info.com42(1)1)

33 Абызова Л. И. Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: Глоссарий. / Учебное пособие. СПб.: Композитор, 2015. С. 143.

34 Никифорова Л.В. «Политики танца» как исследовательская категория // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 4 (45). С. 49.

CHOREOGRAPHY AND BALLET: EVOLUTION OF CONCEPTS IN HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXT

Starovoytova Elena Sergeevna,

PhD candidate at the Department of History and Theory of Culture
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen,
Moika River Embankment, 48-50-52 AK, St. Petersburg, Russia,
polar_lights@list.ru

Abstract

The article shows the evolution of the concepts of choreography and ballet from Renaissance treatises and dance practices to modern interpretations. It is shown that the neologism «choreography» had various shades of meaning that developed the ideas of a general science of dance to an independent type of creative activity. The word «ballet», on the contrary, has a long history, but its modern meaning arose relatively late, along with the evolution of classical dance. The recently emerged concepts of choreographic and ballet culture are associated with the tendency to encompass all the diversity of dance creativity, on the one hand, and with the historical-cultural approach and interest in the cultural context of various dance forms, on the other.

Keywords

Choreography, ballet, history of dance, cultural context, symphonism.

References

1. Aleksidze G. D. Ballet in a Changing World. St. Petersburg: Kompozitor. 2008. 168 p.
2. Arbo T. Orchesography. Treatise on the Art of Dance in 16th-Century France: A Study Guide. / Translated by N. V. Yudalevich. St. Petersburg: Lan Publishing House; PLANET OF MUSIC Publishing House, 2023. 256 p.
3. Bagadaeva A. G. Professional Ballet as a Cultural Phenomenon // Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts. 2011. No. 3 (27). pp. 87–90.
4. Kagan M. S. Artistic Culture as a System // Kagan M. S. Systems Approach and Humanitarian Knowledge. L.: Leningrad State University Publishing House, 1991. pp. 240–260. 383 p.
5. Kovalevskaya E.G. History of Words. A Student's Book. Moscow; Leningrad: Prosveshchenie. 1968. 144 p.
6. Marius Petipa. Materials. Memories. Articles. / compiled and annotated by A. Nekhendzi. Moscow: Iskusstvo. 1971. 448 p.
7. Nikiforova L.V. "Politics of Dance" as a Research Category. // Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet. No. 4 (45). 2016. pp. 44–50.
8. Noverre J.J. Letters on Dance. / Translated from French; edited by A.A. Gvozdev. — 7th ed., reprinted. St. Petersburg: Lan: PLANET OF MUSIC, 2025. 384 p.
9. Polyakova A.S. Choreographic Culture as a Phenomenon of Artistic Culture // Bulletin of the Humanitarian University. 2020. No. 4 (31). Pp. 75–81.
10. Sokolov-Kaminsky A.A. Ballet: From Term to Essence // Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet. No. 6 (77), 2021. Pp. 87–101.
11. Feillet R.-O. Choreography or the Art of Dance Notation. Moscow. Dolenko Publishing House. 2010. 139 p.

RAR
УДК 008
ББК 71
DOI 10.34685/NI.2026.54.3.010

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СУЩНОСТИ НАСТАВНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Борзова Татьяна Александровна,
кандидат культурологии,
доцент кафедры русского языка,
Владивостокский государственный университет,
ул. Гоголя, д. 41, г. Владивосток, Россия, 690014,
borzovavladik@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается феномен наставничества как ключевой формы культурной трансляции ценностных смыслов бытия в современной российской культуре. На основе междисциплинарного подхода раскрывается сущность наставнической деятельности как особого вида отношений, сочетающего передачу знаний, ценностей и личностного опыта. Автор выделяет критерии, позволяющие отличить «истинное наставничество» от его имитации («квазинаставничества»), и показывает, как в условиях цифровизации и трансформации образовательных парадигм наставничество превращается в «экосистему развития», способствующую формированию целостной личности. Особое внимание уделяется роли наставничества в укреплении культурного суверенитета и передаче традиционных российских духовно-нравственных ценностей.

Ключевые слова

Наставничество, квазинаставничество, культурная трансляция, традиционные ценности, образ наставника, культурный код, экосистема развития, духовно-нравственное наследие.

В условиях глобальных трансформаций социокультурной среды и кризиса межпоколенческой преемственности наставничество приобретает особую значимость как механизм сохранения культурного кода и духовно-нравственного наследия. В российской культуре наставничество исторически выступало не просто как педагогическая практика, но как форма духовного руководства, передачи жизненного опыта и ценностных ориентиров¹.

Сегодня, в эпоху цифровизации и доминирования технократических моделей образования, возникает необходимость переосмысления сущности наставнической деятельности как культурного феномена².

Объектом исследования данной работы выступает наставническая деятельность как социо-

воздействия // Философия образования. – 2019. – Т. 19, № 2. – С. 161–174.

1 Арташкина Т. А., Сокуренок В. В. Молодежь в эпоху пятого технологического уклада как субъект социального

2 Осипов П. Н., Ирисметова И. И. Наставничество как объект научных исследований // Профессиональное образование и рынок труда. – 2020. – № 2. – С. 109–115.

культурный феномен в современной российской культуре. Предметом — представления о сущности наставничества, включая его типологию, виды академических наставников, трансформацию наставнических отношений и роль наставничества в формировании личности в условиях современных культурных и образовательных парадигм.

Цель данной статьи — выявить ключевые смысловые компоненты наставнической деятельности в современной российской культуре и обосновать её роль как института культурной трансляции. В качестве методологической основы использованы культурно-исторический, философско-антропологический и ценностно-смысловой подходы.

Наставничество в российской культуре традиционно понимается как особый тип отношений между поколениями, основанный на личностном доверии, духовной близости и добровольной передаче опыта³. В отличие от формального обучения, наставничество направлено не столько на усвоение информации, сколько на вхождение подопечного в культурное пространство, формирование его мировоззрения и ценностных установок⁴.

Как подчёркивают исследователи, истинное наставничество — это не просто передача знаний, а взаимообогащающий диалог, в ходе которого обе стороны участвуют в совместном творческом и духовном пути. С течением времени такие отношения «перерождаются» в форму, соотносимую с категорией «дружба», — не бытовую, а академическую, то есть основанную на взаимном уважении, доверии и совместной работе над значимыми проблемами⁵. Такая «академическая дружба» становится одним из доступных средств удовлетворения потребности молодых специалистов в профессиональном росте, личностном развитии и получении удовольствия от совместного труда⁶.

Важно отметить, то подлинное наставничество не редуцируется к однонаправленной трансляции знаний, а представляет собой диалогическую практику, в которой смысл возникает в процессе столкновения и рефлексивного осмысления разнородных позиций. Как отмечает Е.Г. Костенко, именно в таком диалоге реализуется подлинное понимание мира и происходит онтологическое признание «другого» как равноправного субъекта коммуникации⁷. Данный подход выступает условием формирования целостной, гармонически развитой личности, характеризующейся высоким уровнем рефлексивности, способностью к критическому осмыслению и диалогическому сосуществованию в культурном пространстве.

Напротив, квазинаставничество носит формальный, поверхностный или даже манипулятивный характер. Оно сводится к передаче технических навыков без вовлечения в ценностное пространство, часто осуществляется принудительно и преследует утилитарные цели. Такая практика не способствует формированию субъектности наставляемого и может даже вызывать эмоциональную травму.

Исследователи предлагают чёткие критерии для различения истинного и квазинаставничества⁸. Согласно их типологии, истинный наставник проявляет глубокое уважение к индивидуальности подопечного, стремится к его личностному росту и поддерживает в трудных ситуациях. Его взаимодействие основано на эмпатии, доверии и добровольности. Квазинаставник же воспринимает подопечного как инструмент, использует манипуляции и давление, а его цели чаще всего корыстны. Долгосрочным результатом такой деятельности может стать утрата самостоятельности и веры в себя у подопечного⁹.

уки // Непрерывное образование: XXI век. – 2024. – № 3 (47). – С. 14–33.

- 3 Загороднюк Т. И. Компетентностная модель наставника образовательных проектных команд // Современное педагогическое образование. – 2022. – № 5. – С. 183–188.
- 4 Зубова М. В. Философия воспитания: анализ ключевых проблем в рамках трансформации современного общества // Abyss. – 2023. – № 4 (26). – С. 187–196.
- 5 А. В. Горина, П. И. Фролова Образ наставника в современной культуре // Вестник ОмГУ. 2025. №4.
- 6 Башманова Е. Л., Лебедева О. Ю. Академическая дружба как вид наставничества в сфере образования и на-

- 7 Костенко Е. Г. Феномен индивидуального познавательного стиля в современном образовании // Человек. Культура. Образование. 2011. №2 (2).
- 8 Горина А.В., Фролова П.И. Философско-антропологические аспекты современного наставничества в сфере образования // Вестн. Ом. гос. пед. ун-та. Гуманит. исследования. – 2025. – № 1 (46). – С. 13–18.
- 9 Суханова Н. П. Трансформация субъекта образования: экспансия концепта заботы о себе // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. – 2021. – № 59. – С. 112–120.

В условиях современной российской культуры наставничество трансформируется под влиянием новых социальных реалий. Распространение принципа «равный — равному», развитие проектной деятельности, цифровизация образовательных сред — всё это ведёт к формированию новой «экосистемы развития», в которой наставничество становится не столько иерархическим руководством, сколько горизонтальной поддержкой, сопровождением и сотворчеством¹⁰.

При этом выделяются различные виды наставников, каждый из которых играет свою роль в культурной трансляции:

наставник-профессионал — носитель экспертных знаний;

наставник-тьютор — организатор образовательного процесса;

наставник-психолог — создатель благоприятной эмоциональной среды;

наставник-«талисман» — символ веры в возможности подопечного;

наставник-универсал — гармоничное сочетание всех этих ролей.

Согласно последним исследованиям¹¹, в современной культуре выделяются также наставник-эксперт, сосредоточенный на технической стороне проекта, и наставник-продюсер, формирующий смысловое пространство и ориентирующий на внешние показатели эффективности деятельности. Однако особое значение приобретает наставник-универсал — многогранный специалист, сочетающий экспертизу, организационные навыки, эмоциональную поддержку и умение работать в цифровой среде. Именно он способен гибко адаптироваться к потребностям наставляемых, переключаясь между ролями в зависимости от задач. Сущность подлинного наставничества, таким образом, состоит не в трансляции информации как таковой, а в целенаправленном конструировании культурно-образовательной среды, способ-

ствующей самореализации личности на основе традиционных российских духовно-нравственных ценностей — соборности, служения, ответственности, уважения к старшим и верности Отечеству.

Ключевыми личностными качествами современного наставника, по мнению многих педагогов-исследователей¹², выступают:

– экспертность и междисциплинарность знаний, необходимые для выстраивания индивидуальных траекторий развития;

– открытость и общительность, позволяющие установить доверительные отношения;

– проектное мышление и творческое воображение, благодаря которым наставник может «вообразить» будущие успехи подопечного и совместно с ним проектировать путь к цели;

– эмпатия и человеколюбие, без которых невозможно подлинное сопровождение личности.

Это особенно актуально в свете Указа Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей»¹³. Наставничество здесь выступает как практический инструмент реализации этой политики в образовательной и культурной сферах.

В условиях роста запроса на экспертное руководство и персонализированное сопровождение¹⁴, наставничество становится не просто педагогической практикой, а социокультурным институтом, формирующим устойчивые траектории личностного и профессионального развития. Особенно это актуально в эпоху цифровизации, когда наставник должен уметь осуществлять качественное сопровождение не только в офлайн-, но и в онлайн-пространстве. Это требует от педагогов освоения новых форм взаимодействия и из

10 Шарапова А.А., Горина А.В. Практика наставничества в проектной деятельности: аксиологический аспект // Психология инновационного управления персоналом в контексте традиционных общественных ценностей: сб. ст. III Междунар. конф. – Н. Новгород : НИ НГУ им. Н. И. Лобачевского, 2024. – С. 586–591.

11 Ветров С.В., Хомченко Н.Е. Тьюторство – педагогика XXI века. – М. : Просвещение. 2024. – 208 с.

12 Корякина А.А. Значимость доверия в межкультурном контексте // Вестн. Ом. ун-та. – 2024. – Т. 29, № 3. – с. 72–79.

13 Указ Президента РФ от 09.11.2022 N 809 "Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей"

14 Коренькова М.М. Потребность в профессиональном и личном наставничестве в современном социуме // Вестн. Ин-та социологии. – 2019. – Т. 10, № 2. – С. 45–57.

менения административных подходов к оценке их деятельности¹⁵.

Однако, несмотря на многообразие современных форм наставничества, его подлинная сущность может устойчиво реализовываться лишь в определённой институциональной среде. Ключевым институтом, в котором исторически и в наши дни воплощается истинное наставничество, являются научно-педагогические школы (НПШ). Как показывает анализ научной литературы¹⁶, НПШ — это не просто объединения исследователей по общим темам, а носители целостной культурно-образовательной среды, в рамках которой формируется особый социальный тип наставника — «наставник-гражданин», сочетающий профессиональное мастерство, сформированную национально-культурную идентичность и служение Отечеству.

Жизнедеятельность научно-педагогической школы подчинена сложной внутренней динамике. Согласно модели, предложенной исследователями¹⁷, жизненный цикл НПШ включает пять этапов: становление, «нормальное» развитие, относительную исчерпанность концепции, расхождение и возникновение новой концепции. При этом судьба школы напрямую зависит не от формальных показателей (числа докторов наук или публикаций), а от личности наставника — его способности вести диалог с учениками, сохранять внутреннюю субкультуру, реагировать на вызовы времени и обеспечивать преемственность поколений.

Трагический пример утраты этой преемственности — научно-педагогическая школа В.И. Жукова. Несмотря на значительные научные достижения, десятки защищённых диссертаций и создание Российского государственного социального университета, школа была фактически разрушена после ухода В.И. Жукова с поста

ректора. Как отмечают сами авторы¹⁸, причины краха — не в отсутствии учёных или публикаций, а в потере институциональной поддержки, бюрократической деградации и разрыве преемственной связи между поколениями. Этот кейс наглядно демонстрирует: наставничество не может существовать вне устойчивой институциональной среды.

Именно члены научно-педагогических школ создают ту внутреннюю субкультуру доверия, диалога и совместного творчества, в которой наставнические отношения перерастают в академическую дружбу — форму взаимодействия, основанную на взаимном уважении, свободном выборе и совместной работе над значимыми проблемами¹⁹. В такой среде наставничество перестаёт быть формальной функцией и становится способом бытия, формирующим не только профессиональные компетенции, но и нравственный стержень будущего специалиста.

Таким образом, для системного развития подлинного наставничества в современной российской культуре недостаточно лишь деклараций или краткосрочных программ. Требуется государственная поддержка и возрождение института научно-педагогических школ как живых носителей традиции, в которых наставничество реализуется в полноте своего культурного и антропологического смысла.

Заключение. Анализ теоретических и нормативно-правовых источников показал, что в современной российской культуре наставничество перестаёт быть узкопедагогической или корпоративной практикой и обретает глубокое культурологическое и антропологическое измерение. Оно выступает как институт культурной трансляции, способный противостоять кризису межпоколенческой преемственности и технократической дегуманизации образования. Истинное наставничество, основанное на диалоге, доверии и свободном выборе, формирует целостную личность, укоренённую в традиционных духовно-нравственных ценностях — соборности, служении, уважении к старшим и верности Отечеству.

15 Крежевских О.В. Трансдисциплинарный подход в науке и образовании // *Философия образования*. – 2020. – Т. 20, № 4. – С. 32–47.

16 Белозерцев Е.П. Научно-педагогические школы России в контексте Русского мира и образования. М.: АИРО-XXI, 2016.

17 Белозерцев Е.П. Образ и смысл русской школы. Очерки прикладной философии образования. 2-е изд. Курск: Мечта, 2013.

18 Жуков В.И., Федякина Л.В. Российское образование: история, социология, экономика, политика. Монография. М.: Изд-во «ВИПО», 2016.

19 Марков Б.В., Сергеев А.М. Диалог и коммуникация в практиках цифрового образования // *Человек*. – 2022. – Т. 33, № 6. – С. 69–87.

В то же время оно открыто инновациям, проектному мышлению и цифровым реалиям, что делает его особенно востребованным в условиях «образования через всю жизнь».

Таким образом, наставничество в современной России — это не просто метод или технология, а форма культурного служения, в которой проявляется подлинный смысл современного образования: соединение традиции и инновации, веры и знания, личного и общего.

Выводы. На основании анализа и обобщения теоретических материалов можно сформулировать следующие выводы:

1. Сущность наставнической деятельности в современной российской культуре заключается в создании условий для самореализации личности на основе трансляции традиционных духовно-нравственных ценностей и личностного опыта.

2. Выявлены два принципиально различных типа наставничества: «истинное» (основанное на диалоге, доверии, добровольности и направленное на личностный рост) и «квазинаставничество» (формальное, манипулятивное, утилитарное), способное нанести эмоциональный ущерб наставляемому.

3. Современное наставничество трансформируется в «экосистему развития», объединяющую различные роли — от эксперта и тьютора до психолога и «талисмана». Особенно востребован наставник-универсал, способный интегрировать компетенции в условиях цифровой среды.

4. Наставничество выступает как практический инструмент реализации государственной политики по укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей и обеспечению культурного суверенитета.

5. Для системного развития наставничества необходимо включать его в профессиональную нагрузку педагогов, разрабатывать методические и нормативные основы академического наставничества и признавать его как самостоятельную форму образовательной и культурной деятельности. Институциональной основой наставничества могут стать научно-педагогические школы, обеспечивающие преемственность и устойчивость традиции.

Список литературы

1. Арташкина Т. А., Сокурено В. В. Молодежь в эпоху пятого технологического уклада как субъект социального воздействия // *Философия образования*. — 2019. — Т. 19, № 2. — С. 161–174.
2. Башманова Е. Л., Лебедева О. Ю. Академическая дружба как вид наставничества в сфере образования и науки // *Непрерывное образование: XXI век*. — 2024. — № 3 (47). — С. 14–33.
3. Белозерцев Е. П. Научно-педагогические школы России в контексте Русского мира и образования. М.: АИРО-XXI, 2016.
4. Горина А. В., Фролова П. И. Образ наставника в современной культуре // *Вестник ОмГУ*. 2025. №4.
5. Горина А. В., Фролова П. И. Философско-антропологические аспекты современного наставничества в сфере образования // *Вестн. Ом. гос. пед. ун-та. Гуманит. исследования*. — 2025. — № 1 (46). — С. 13–18.
6. Загороднюк Т. И. Компетентностная модель наставника образовательных проектных команд // *Современное педагогическое образование*. — 2022. — № 5. — С. 183–188.
7. Коренькова М. М. Потребность в профессиональном и личном наставничестве в современном социуме // *Вестн. Ин-та социологии*. — 2019. — Т. 10, № 2. — С. 45–57.
8. Марков Б. В., Сергеев А. М. Диалог и коммуникация в практиках цифрового образования // *Человек*. — 2022. — Т. 33, № 6. — С. 69–87.
9. Осипов П. Н., Ирисметова И. И. Наставничество как объект научных исследований // *Профессиональное образование и рынок труда*. — 2020. — № 2. — С. 109–115.
10. Шарапова А. А., Горина А. В. Практика наставничества в проектной деятельности: аксиологический аспект // *Психология инновационного управления персоналом в контексте традиционных общественных ценностей: сб. ст. III Междунар. конф.* — Н. Новгород: НИ НГУ им. Н. И. Лобачевского, 2024. — С. 586–591.

AN IDEA OF THE ESSENCE OF MENTORING IN MODERN RUSSIAN CULTURE

Borzova Tatiana Alexandrovna,

PhD in Cultural Studies,
Associate Professor of Russian Language Department,
Vladivostok State University, Gogolya str., 41,
Vladivostok, Russia, 690014,
borzovavladik@mail.ru

Abstract

The article examines the phenomenon of mentoring as a key form of cultural translation of the valuable meanings of life in modern Russian culture. Based on an interdisciplinary approach, the essence of mentoring is revealed as a special type of relationship that combines the transfer of knowledge, values and personal experience. The author identifies criteria that make it possible to distinguish "true mentoring" from its imitation ("quasi-mentoring"), and shows how, in the context of digitalization and transformation of educational paradigms, mentoring turns into an "ecosystem of development" that promotes the formation of a holistic personality. Special attention is paid to the role of mentoring in strengthening cultural sovereignty and transmitting traditional Russian spiritual and moral values.

Keywords

Mentoring, quasi-mentoring, cultural transmission, traditional values, mentor image, cultural code, ecosystem of development, spiritual and moral heritage.

References

1. Artashkina T.A., Sokurenko V.V. Young People in the Era of the Fifth Technological Order as a Subject of Social Impact // *Philosophy of Education*. — 2019. — Vol. 19, No. 2. — Pp. 161–174.
2. Bashmanova E.L., Lebedeva O.Yu. Academic Friendship as a Type of Mentoring in Education and Science // *Continuous Education: 21st Century*. — 2024. — No. 3 (47). — Pp. 14–33.
3. Belozertsev E.P. Scientific and Pedagogical Schools of Russia in the Context of the Russian World and Education. Moscow: AIRO-XXI, 2016.
4. Gorina A.V., Frolova P.I. The Image of a Mentor in Contemporary Culture // *Bulletin of Omsk State University*. 2025. No. 4.
5. Gorina A.V., Frolova P.I. Philosophical and anthropological aspects of modern mentoring in education // *Vestn. Omsk. state ped. university. Humanitarian research*. — 2025. — No. 1 (46). — Pp. 13–18.
6. Zagorodnyuk T.I. Competency model of a mentor of educational project teams // *Modern pedagogical education*. — 2022. — No. 5. — Pp. 183–188.
7. Korenkova M.M. The need for professional and personal mentoring in modern society // *Vestn. Institute of Sociology*. — 2019. — Vol. 10, No. 2. — Pp. 45–57.
8. Markov B.V., Sergeev A.M. Dialogue and Communication in Digital Education Practices // *Chelovek*. — 2022. — Vol. 33, No. 6. — Pp. 69–87.
9. Osipov P.N., Irismetova I.I. Mentoring as an Object of Scientific Research // *Professional Education and the Labor Market*. — 2020. — No. 2. — Pp. 109–115.
10. Sharapova A.A., Gorina A.V. Mentoring Practice in Project Activities: Axiological Aspect // *Psychology of Innovative Personnel Management in the Context of Traditional Social Values: Coll. Art. III Int. Conf.* — N. Novgorod: N.I. Lobachevsky National Research University, 2024. — Pp. 586–591..

RAR

УДК 008

ББК 71

DOI 10.34685/NI.2026.54.3.011

ИНФОРМАЦИОННЫЕ РЕСУРСЫ КАК ИНСТРУМЕНТ СОХРАНЕНИЯ СЕМЕЙНОЙ ИСТОРИИ

Шупилова Екатерина Геннадьевна,
соискатель отдела нематериального наследия,
Центр семейного и родового наследия,
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва,
ул. Космонавтов, д. 2, г. Москва, Россия, 129366,
e.g.lazareva@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматриваются информационные сервисы, порталы и инструменты, предназначенные для организации, обработки и визуализации информации о родословном древе, истории рода, а также для сохранения семейной истории. А также предлагается классификация сервисов по их предназначению, что позволяет более эффективно выбирать инструменты для конкретных задач в области генеалогии.

Ключевые слова

Генеалогия, IT-ресурсы, информационные ресурсы, семейная история, семейное древо, ленты времени, родословные карты.

Генеалогия в нашей стране прошла длительный путь развития, включающий разработку методов и способов сохранения информации о предках. Ещё в языческие времена одним из первых вопросов к незнакомцу был «какого ты роду племени?». В тот период родословные знания передавались устным путём. В раннем средневековье вся ценная информация заносилась в книги и манускрипты, которые бережно копировались. Хранилась такая информация в свитках и рукописных книгах. В период Ренессанса изобретение И. Гутенберга (ок. 1400–1468) произвело революцию в производстве книг. Печатные произведения стали доступны большему числу людей, что способствовало сопоставлению и сохранению различных культур. Стали появляться первые публичные библиотеки и книги, описывающие историю родов. В XVII–XVIII вв. появилась

коллекционная деятельность и архивирование, также с помощью бумажных носителей. С XIX века появляются научные методы сохранения культурного наследия, такие как консервация и реставрация, а также химические методы сохранения артефактов. Далее стали создаваться научные сообщества и методы систематизации исторических данных. С наступлением XX века и появлением современных цифровых технологий начались значительные изменения в подходах к сохранению, систематизации и анализу накопленных данных, в том числе касающихся генеалогии и культурного наследия. Сам процесс архивирования и его результаты стали более доступными благодаря оцифровке. С появлением фото и видеотехники открылся целый спектр возможностей по фиксированию объектов культурного наследия в цифровом виде, а с помощью

новых цифровых средств обработки информации появилось множество реставрационных, картографических и художественных возможностей и способов сохранения и оформления исторических семейных данных.

Научной новизной данной статьи является классификация многочисленных сервисов по их назначению. Наличие такой классификации предоставляет возможность оперативного поиска ресурса для реализации конкретной задачи в генеалогии.

Цифровизация информации стала настоящим прорывом в сохранении семейной истории. Создание электронных архивов с использованием технологий сканирования и цифровой фотографии позволяют сохранить документы, фотографии и другие важные материалы в защищённом и доступном формате. Различные цифровые порталы и сервисы позволяют систематизировать и художественно оформить информацию, а также визуально представить своим родственникам и всем заинтересованным лицам. В данной статье рассматриваются существующие виды цифровых методов, инструментов и сервисов по цифровой сохранности, обработке и художественному оформлению информации о семейной истории.

Все цифровые методы, инструменты и сервисы можно классифицировать по способу организации информации, её дальнейшему использованию и представлению.

Глобально разделить все цифровые ресурсы можно следующим образом:

- 1) Электронные архивы;
- 2) Информационные порталы и проекты;
- 3) Сервисы по обработке цифровых изображений и иной мультимедийной информации;
- 4) Генеалогические базы данных;
- 5) Социальные сети и сообщества;
- 6) Образовательные ресурсы и платформы;
- 7) Ментальные карты;
- 8) Виртуальные выставки и коллекции по генеалогии;
- 9) Картографические сервисы;
- 10) Ленты времени;
- 11) Сервисы для построения семейных древ;
- 12) Сервисы для цифровых альбомов и верстке книг.

Рассмотрим подробнее сервисы и инструменты, а также их назначение.

1) Электронные архивы

На текущий день существует множество ин-

формации, которую целесообразно обобщить и систематизировать по назначению, сформировав в электронном виде упорядоченную информацию, предназначенную для её учёта и дальнейшего использования. Под информацией мы понимаем разные типы генеалогических документов: фото, аудио, видео, тестовые данные и др. Сведения размещаются на серверах, а учёт и использование осуществляются с помощью специальных сервисов или IT-систем.

Такие сервисы позволяют:

- 1) хранить сканированные в высоком разрешении цифровые копии различных документов и избежать их потерь или физического разрушения;
- 2) структурированно хранить цифровые копии различных документов: свидетельств о заключении брака, свидетельств о рождении, завещаний и мн. др.;
- 3) работать с воспоминаниями: записывать и хранить аудиозаписи и видеоматериалы, включая беседы/интервью с пожилыми членами семьи, фиксируя их рассказы о жизни, традициях и семейных ценностях.

В настоящее время существует множество подобных архивов. Выделим основные:

1. Национальные и муниципальные архивы разных стран.

Многие страны имеют свои электронные архивы, которые содержат исторические записи, переписи населения, завещания, документы о миграции и мн. др. Например, Национальный архив США, Национальный архив Великобритании и др., или Государственная информационная система удалённого использования архивных документов и справочно-поисковых средств к ним (ГИС УИАД), созданная Федеральным архивным агентством (Росархивом) с целью формирования единого централизованного доступа через сеть Интернет к информационным ресурсам всех федеральных архивов и перехода к предоставлению услуг в электронной форме¹.

ГИС УИАД предоставляет возможность пользователям осуществлять поиск необходимой информации по различным критериям и ключевым словам, таким как имя, дата, место. Эти архивы часто предоставляют программные средства для серийного/массового поиска и просмотра оцифрованных документов.

1 Государственная информационная система удалённого доступа (ГИС УИАД), <https://online.archives.ru/about/about.php>

2. Региональные архивы.

Локальные и региональные архивы могут содержать на своих ресурсах (бумажных и цифровых) уникальные документы, связанные с конкретными районами или семьями, такие как метрические книги религиозных организаций, местные газеты и другие документальные источники. Они обеспечивают доступ к архивным источникам и иногда предоставляют возможность консультаций для поиска.

3. Архивы определённой эпохи.

В качестве примера приведём сайт «Документы Советской Эпохи»². Это уникальный межархивный проект, созданный с целью интеграции в одном ресурсе баз данных описаний и оцифрованных копий архивных документов советского периода из фондов федеральных архивов, информационно-поисковых средств к ним, документальных публикаций и справочных изданий, виртуальных проектов.

2) Информационные порталы и проекты

Информационные порталы и проекты предназначены для просветительской деятельности в области генеалогии. Подобных порталов и сервисов на текущий день достаточно много, поэтому в качестве примеров приведём лишь некоторые, которые выделяются на фоне прочих отечественных порталов (наиболее популярных в России в 2024 году):

Портал Familio³ предназначен для сохранения памяти о людях, поиска информации о родственниках. Портал позволяет делиться своими исследованиями с другими участниками, объединяет базы данных людей, фамилий, населённых пунктов и фондовый указатель архивных документов.

Портал Famiry⁴ предназначен для построения семейного дерева, создания интерактивных биографий родственников, сохранения истории каждого предка.

Портал «Всероссийское генеалогическое древо»⁵. На этом портале за 20 лет его существования собрана история родов России, книги и иные ресурсы по тематике семейной родословной. Пор-

тал содержит огромную базу знаний по генеалогии, где можно найти однофамильцев и земляков, прочитать биографии знаменитостей и опубликовать историю своего рода, найти генеалогов для поиска в архивах и проведения исследования по фамилии и родословной.

Портал «Моя история.рус»⁶. Проект предоставляет возможность не только узнать свои корни, но и защитить историческую правду для будущих поколений. Каждый пользователь платформы сможет оставить заявку на составление генеалогического древа и поиск информации об истории своей семьи. На запросы пользователей отвечают волонтеры, работающие в архивных учреждениях.

3) Сервисы по обработке цифровых изображений и иной мультимедийной информации

Данные сервисы позволяют обрабатывать, восстанавливать, коллажировать и даже оживлять оцифрованные и цифровые изображения. Также эта группа сервисов позволяет обрабатывать видео и аудио записи. Можно классифицировать сервисы по их основным возможностям:

1. Цифровые редакторы, например, редактор GIMP.

GIMP благодаря своему функционалу позволяет проводить восстановление старых фотографий, включая слои, маски и множество фильтров. Для работы с данным сервисом пользователь должен обладать определёнными навыками.

2. Анимирование старых фотографий.

Например, сервис нейросети <https://www.turbotext.ru/>, а также «Шедевр» от Яндекс предоставляют возможность⁷. Благодаря этой нейросети пользователи смогут легко создавать качественные видеоролики из текстовых материалов и анимировать статичные фотографии, создаёт эффект, словно портрет «оживает», без обладания специальными навыками в области видеомонтажа и анимации.

3. Сервисы восстановления изображений.

Например, сервис, сформированный Mail Group⁸. Он позволяет пользователям восстанавливать старые и размытые фотографии с помощью передовых технологий обработки изо-

2 Сайт «Документы Советской Эпохи», <https://sovdoc.rusarchives.ru/>

3 Портал Familio, <https://familio.org/>

4 Портал Famiry <https://famiry.ru/>

5 Портал «Всероссийское генеалогическое древо», <https://vgd.ru/>

6 Портал «Моя история.рус» <https://xn----ptbankcogj0kh.xn--p1acf/>

7 Сайт Шедевр <https://shedevrum.ai/text-to-video/>

8 Сайт Майл.Групп <https://cloud.mail.ru/promo/9may/>

бражений. Проект был запущен к 9 мая 2019 г. Алгоритмы AI способны добавлять детали и цвет. Функция «За мгновение ока» позволяет быстро обрабатывать изображения, делая их более яркими и чёткими.

4. Облачные сервисы для различных функций обработки мультимедиа.

Примером таких сервисов является Нейросеть⁹. Этот сервис предоставляет базовые функции для улучшения и редактирования фотографий и видео, включая автоматическую коррекцию освещения и цвета, а также позволяет удобно хранить и организовывать изображения, упрощая доступ к старым фотографиям, и сгенерировать видео с нуля, например, видеоролик из фотографии погибшего родственника.

4) Генеалогические базы данных

Эти базы с оцифрованной или изначально цифровой информацией предназначены для поиска своих родственников, дальних и близких. Существует достаточно большое количество таких баз как на территории России, так и в мире. Их недостаток состоит в том, что это не единая информационная система. И если родственники жили на разных территориях и в других странах мира, то им придётся осуществлять поиск практически в каждой базе данных, представленных на просторах Интернета. Рассмотрим основные ресурсы по генеалогическим базам.

1. Ancestry — один из крупнейших и самых популярных генеалогических сайтов. Он предоставляет доступ к миллионам исторических записей, включая переписи населения, данные о рождении, смерти и заключённых браках. Пользователи могут создавать семейные деревья и исследовать исторические документы, а также получать рекомендации по связям с другими пользователями. Ancestry также предлагает ДНК-тесты для определения этнического наследия и поиска родственников¹⁰.

2. MyHeritage является другой популярной платформой, предлагающей доступ к обширным архивам, включая миллионные массивы записей и исторических фотографий. Платформа позволяет создавать генеалогические деревья и предоставляет возможность анимации старых фотографий. MyHeritage также имеет функцию поиска

совпадений с другими семьями, из размещённых на платформе¹¹.

3. Geni предлагает подход «коллективного генеалогического исследования», предоставляя пользователям возможность совместной работы для создания одного большого семейного дерева¹².

Также сервисом предоставляется возможность вносить изменения и дополнять информацию в единое семейное дерево, взаимодействуя с другими пользователями; осуществлять поиск информации в обширной базе данных, извлекая её в том числе из различных источников. Также в сервисе предусмотрена возможность подключения к сообществу исследователей, способствуя обмену опытом и находками внутри сформированного сообщества.

5) Социальные сети и сообщества

В качестве примера можно привести социальные сети «Одноклассники», «ВКонтакте», «Мой Круг» и другие специализированные группы. В соцсети «ВКонтакте» существует множество групп, участники которых интересуются вопросами генеалогии, где пользователи могут обмениваться информацией, задавать вопросы и находить помощь в поиске родственников. Социальные сети помогают устанавливать общение с другими исследователями, объединяя их усилия по организации совместного поиска информации о предках. В настоящее время существует множество методов поиска информации с помощью социальных сетей от хештегов (специальные метки) до установления контактов с однофамильцами¹³.

6) Образовательные ресурсы и платформы

Существует множество образовательных программ и онлайн-курсов, посвящённых сохранению семейной истории и генеалогии. Эти ресурсы обучают пользователей исследованию родословной, охране исторического наследия и методам архивирования. Такие занятия могут помочь не только в получении необходимых знаний, но и в формировании интереса к изучению семьи и её истории у молодого поколения. Ниже представлен обзор некоторых из наиболее известных российских платформ и курсов, проводимых на их основе, которые могут помочь в этом увлекательном занятии:

9 Нейросеть, <https://нейросеть.net/>

10 Сервис Ancestry <https://www.ancestris.org/index.html>

11 Сервис MyHeritage <https://www.myheritage.com/>

12 Сервис Geni <https://www.geni.com/>

13 Социальная сеть Одноклассники <https://ok.ru/>

1. Платформа «Лекториум»¹⁴ содержит не только курсы по истории и генеалогии, но и по реставрации фотографий или восстановлению документов.

2. Ресурс «Яндекс Кью»¹⁵ содержит не только бесплатный курс, но и сообщество, с которым можно обсудить личный поиск родственников и составление родословной.

3. Отдельные курсы по генеалогии разработаны в рамках Фонда президентских грантов, например, «Моя семейная история»¹⁶.

4. Существуют курсы для проведения просветительной работы с молодым поколением, разработанные образовательными учреждениями страны в рамках федерального проекта (например, курс «До седьмого колена»¹⁷).

7) Ресурсы разработки ментальных карт

Ресурсы для разработки ментальных карт полезны для реализации идей, задач, концепций в области генеалогии, а также сбора информации о родственниках. В течение последних пяти лет стали развиваться отечественные ресурсы для работы с ментальными картами. Например, «IOctopus, где к разработанным схемам можно прикреплять иллюстрации, ссылки и рисовать в файле как на доске. Существует опция доступа к проектам для совместной работы в командах, а также предусмотрена возможность редактирования с возможностью отката версии»¹⁸.

8) Виртуальные выставки и коллекции по генеалогии

Виртуальные проекты, например, такие как онлайн-выставки семейных архивов, могут служить платформой для представления семейной истории широкой аудитории. Это может быть особенно актуально для семей, представители которых оставили след в истории, имели значительное влияние на местное сообщество или историю своего региона. Виртуальные выставки позволяют привлечь внимание к семейному наследию и создать новые связи с другими исследователями и потомками, позволяя почерпнуть идеи для

организации данных по своему роду, оформления генеалогического древа и способов поиска информации. В качестве примера можно привести выставку Русского музея¹⁹, где представлены картины, посвященные дому и семье, а также выставку Воронежской библиотеки, посвященную знаменитым воронежским династиям²⁰. На сайте Государственного архива Российской Федерации опубликован виртуальный тур по выставке «О главном в моей жизни», посвященный 175-летию со дня рождения императрицы Марии Фёдоровны, проходившей в Выставочном зале федеральных архивов²¹ в г. Москве (Большая Пироговская ул., д. 17) в 2023 году.

9) Картографические сервисы

Этот набор цифровых ресурсов помогает составить карты памяти и мест проживания родственников по всему миру. Ресурс позволяет размещать не только памятные места своих предков, но и фотографии этих мест, собирать интересную историческую информацию и даже проводить анализ по уже разработанным другими пользователями картам выбранных мест. Среди них такие сервисы, как:

1. «Google Мои карты» — позволяет создавать встраивать в сайт интерактивные карты²²;

2. «Конструктор карт Яндекса» — русскоязычный ресурс для создания интерактивных карт, работает с госсервисами в России²³.

3. «Datamic» — простой и доступный редактор визуализаций и онлайн-карт, не только географических²⁴.

4. «Visme» — разработка карт на основании одного из шаблонов, доступна настройка карты

14 Платформа Лекториум <https://www.lektorium.tv/>

15 Ресурс Яндекс Кью <https://yandex.ru/q/loves/genealogy/>

16 Курс «Моя семейная история» <https://edu.famiry.ru/>

17 Курс «До седьмого колена», https://pushkininstitute.ru/school/external_courses/78

18 Ресурс ментальных карт <https://mind-map-online.ru/>

19 Виртуальная выставка Русского музея, https://rusmuseumvrm.ru/data/vtours/dom_i_semya/index.php?lp=1_1&lang=ru

20 Виртуальная выставка Воронежской библиотеки <https://vrnlib.ru/vystavki/virtualnye-vystavki/>

21 Сайт Государственного архива Российской Федерации <https://statearchive.ru/1681>
Лента времени Lucidchart <https://www.lucidchart.com/pages/timelines>

22 Google Мои карты <https://www.google.ru/maps/about/mymaps/>

23 Конструктор карт Яндекса <https://yandex.ru/map-constructor/>

24 Конструктор карт Datamic <https://datamic.io/>

в соответствии с вашей темой, брендом или областью²⁵.

10) Ленты времени

Этот набор цифровых ресурсов помогает наглядно изобразить ленту истории рода по датам/годам, составить историю семьи или биографию отдельного родственника из событий его жизни. Ленты времени при определённых навыках можно встраивать в свой сайт, в свою цифровую родословную или распечатывать как часть семейной истории. Приведём несколько ресурсов для построения лент времени, в качестве примеров:

1. «Lucidchart» — удобный и оснащённый большими возможностями инструмент для визуализации ленты времени, в том числе на безвозмездной основе, с наличием шаблонов и встроенного мультимедийного материала²⁶.

2. «Timegraphics» — цифровой инструмент, предоставляющий пользователю хронологическую ленту, на которую тот имеет возможность встраивать определённые события, настраивать её форму, изменять длительность временных интервалов, цветовую палитру текстовых блоков, прикреплять к ним изображения, видео с YouTube или ссылки, которые будут открываться по клику на выбранное событие²⁷. «Creately» — виртуальная доска, работающая как экран, на котором пользователь выбирает шаблон из 180 вариантов предоставленных платформой шаблонов, не считая премиальных, и редактирует его или же размещает по своему усмотрению объекты как на «чистом листе». По запросу «timeline» из каталога, где предоставлены десятки видов лент времени, пользователь имеет возможность выбрать наиболее соответствующую его потребности²⁸.

11) Сервисы для построения семейных древ

В настоящее время существует множество стационарных программ и сервисов для построения семейных древ, однако в основном они импортные. Приведём несколько отечественных

ресурсов. Во-первых, все описанные выше информационные порталы и ресурсы по генеалогии содержат инструменты для построения родословных древ с возможностью добавления в них информации и фотографий. Во-вторых, существует ряд отдельных программ, которые предназначены исключительно для построения семейных древ. Например, программа «Семейная летопись»²⁹ или сервис «ФамелиТейл»³⁰.

12) Сервисы для цифровых альбомов и вёрстки книг

Данные сервисы предназначены для самостоятельной вёрстки электронных книг, где возможно использовать фотографии и впоследствии издавать книгу на бумажном носителе. Кроме этого можно использовать видеоклипы, если планируется мультимедийная книга о роде.

В качестве примеров приведём два отечественных сервиса. Первый, «Ментранпаж»³¹, позволяет верстать книгу, создавать обложки и красиво оформлять иллюстрации. Второй сервис, сервис вёрстки книг «Ridero», позволяет загрузить текстовый файл с текстом произведения, а также иные файлы распространённых форматов, в том числе и файлы, содержащие иллюстрации и фото³².

Таким образом, исходя из приведённой классификации цифровых ресурсов, можно понять их фундаментальную роль в процессе сохранения семейной истории. Но при этом у цифровых ресурсов есть один существенный недостаток: их жизнь и долговечность на ресурсах сети Интернет зависит от спонсорства пользователей или их владельцев. Поэтому, только спустя 7–10 лет станет понятно, какие из цифровых порталов и ресурсов смогут получить доверие пользователей и продолжат «жить» на просторах сети, а какие «умрут». В настоящее время как минимум существует возможность определить достоинства и недостатки в использовании данных инструментов для реализации задач по сохранению и обработке информации, связанной с историей семьи.

25 Конструктор карт Visme <https://www.visme.co/ru/sozdat-kartu/>

26 Лента времени Lucidchart <https://www.lucidchart.com/pages/timelines>

27 Лента времени Timegraphics <https://time.graphics/ru/>

28 Лента времени Creately <https://creately.com/lp/timeline-maker-online/>

29 Сайт программы «Семейная летопись» <https://the-family-chronicle.com/download.html>

30 Адрес ресурса <https://famytale.ru/>

31 Сервис верстки книг Ментранпаж <https://metranpage.com/>

32 Сервис верстки книг Ridero <https://ridero.ru/>

Благодаря использованию современных технологий, нам предоставляется возможность сохранять и передавать потомкам нашу историю, традиции и ценности. Это не только поможет сберечь память об ушедших поколениях, но и на новом уровне объединит семью, позволяя каждому члену понимать и ценить своё происхождение. Сохранение семейной памяти — это не только обязанность, но и привилегия, которая требует усилий от каждого из нас.

Список литературы

1. Государственная информационная система удаленного доступа (ГИС УИАД), <https://online.archives.ru/about/about.php>
2. Сайт «Документы Советской Эпохи», <https://sovdoc.rusarchives.ru/>
3. Портал «Всероссийское генеалогическое древо», <https://vgd.ru/>
4. Сайт Майл.Групп <https://cloud.mail.ru/promo/9may/>
5. Сервис Ancestry <https://www.ancestris.org/index.html>
6. Платформа Лекториум <https://www.lektorium.tv/>
7. Ресурс Яндекс Кью <https://yandex.ru/q/loves/genealogy/>
8. Курс «Моя семейная история» <https://edu.famiry.ru/>
9. Ресурс ментальных карт <https://mind-map-online.ru/>
10. Виртуальная выставка Русского музея https://rusmuseumvrm.ru/data/vtours/dom_i_semya/index.php?lp=1_1&lang=ru
11. Google Мои карты <https://www.google.ru/maps/about/mymaps/>
12. Конструктор карт Яндекса <https://yandex.ru/map-constructor/>
13. Лента времени Timegraphics <https://time.graphics/ru/>
14. Сервис верстки книг Ridero <https://ridero.ru/>

INFORMATION RESOURCES AS A TOOL FOR PRESERVING FAMILY HISTORY

Shupilova Ekaterina Gennadyevna,

PhD student,

at the Department of Intangible Heritage,

Family and Ancestral Heritage Center,

Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D. S.

Likhachev

Kosmonavtov St. 2, Moscow, Russia, 129366,

e.g.lazareva@yandex.ru

Abstract

The article examines information services, portals, and tools designed for organizing, processing, and visualizing data related to family trees, clan history, as well as preserving family heritage. Additionally, it proposes a classification of these services based on their intended purpose, which enables more effective selection of instruments for specific tasks in the field of genealogy.

Keywords

Genealogy, IT resources, information resources, family history, family tree, timelines, pedigree maps.

References

1. State Information System for Remote Access (GIS UIAD), <https://online.archives.ru/about/about.php>
2. "Documents of the Soviet Era" website, <https://sovdoc.rusarchives.ru/>
3. "All-Russian Genealogical Tree" portal, <https://vgd.ru/>
4. Mail.Group website <https://cloud.mail.ru/promo/9may/>
5. Ancestry service <https://www.ancestris.org/index.html>
6. Lectorium platform <https://www.lektorium.tv/>
7. Yandex Q resource <https://yandex.ru/q/loves/genealogy/>
8. "My Family History" course <https://edu.famiry.ru/>
9. Mind Maps resource <https://mind-map-online.ru/>
10. Virtual exhibition of the Russian Museum https://rusmuseumvrm.ru/data/vtours/dom_i_semya/index.php?lp=1_1&lang=ru
11. Google My Maps <https://www.google.ru/maps/about/mymaps/>
12. Yandex Map Constructor <https://yandex.ru/map-constructor/>
13. Timegraphics Timeline <https://time.graphics.ru/>
14. Ridero Book Layout Service <https://ride-ro.ru/>

Ссылка для цитирования: **Шупилова, Е. Г.** Информационные ресурсы как инструмент сохранения семейной истории / Е. Г. Шупилова // Культурное наследие России. — 2026. — № 3. — С. 86–93. — DOI: 10.34685/HI.2026.54.3.011.

RAR

УДК 008

ББК 71

DOI 10.34685/NI.2026.54.3.012

КОРПОРАТИВНАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ БИЗНЕСА КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Давиденко Елена Анатольевна,

соискатель,

Российский научно-исследовательский
институт культурного и природного наследия
имени Д.С. Лихачёва, Южный филиал,
улица Красная, д.28, Краснодар, Россия,
david.sch@yandex.ru.

Аннотация

Статья посвящена исследованию вклада крупных российских корпораций в развитие отечественной культуры в контексте реализации корпоративной социальной ответственности. Анализ социокультурных практик российских корпораций в рамках корпоративной культуры показал их большое разнообразие. Корпоративная социальная ответственность бизнеса реализуется путем участия в крупных инфраструктурных проектах в сфере культуры, науки, образования. В итоге исследования выявлен возросший уровень участия бизнеса в поддержке культуры и решении задач государственной культурной политики в России, но при этом отмечена недостаточность предпринимаемых усилий в этой области, их определенная разрозненность и нескоординированность.

Ключевые слова

Корпоративная социальная ответственность, корпоративная культура, российские корпорации, государственная культурная политика.

Современное состояние отечественной корпоративной культуры, которое связано с уходом с российского рынка транснациональных компаний, в корне изменило модели российской корпоративной культуры, придало большее значение национальному контексту и аксиологическому подходу в развитии корпоративной культуры. Сегодня российская корпоративная культура должна соответствовать стратегическим задачам государства, решающего сложные геополитические вызовы. Она призвана укреплять патриотическую направленность российского бизнеса, обеспечивать

преемственность исторических традиций отечественной управленческой культуры, воспитывать коллективизм, приоритет общественных и коллективных интересов над индивидуальными.

Важнейшими задачами корпоративной культуры должны стать формирование творческого отношения к делу, инициативности, социальной ответственности, духовности, солидарности, стремления к постоянному саморазвитию и самореализации. Все эти качества должны опираться на традиционные ценности российской цивилизации.

В этой связи особую актуальность приобретают культурологические исследования, посвященные преимущественности развития российского предпринимательства, формированию человеческого капитала, социальной ориентации корпоративной культуры отечественного бизнеса.

Цель данного исследования — определить вклад крупных российских корпораций в развитие отечественной культуры в контексте реализации корпоративной социальной ответственности. Для достижения цели исследования были использованы системный подход и сравнительный анализ.

Термин «корпоративная социальная ответственность» (далее — КСО) впервые был предложен У. Шелтоном в 1923 году. Автор концепции подчеркивал необходимость учета интересов общества как внутри корпоративной структуры, так и во внешней среде. Суть КСО заключается в добровольном перераспределении части прибыли на общественно значимые инициативы. Несмотря на временное снижение финансовых показателей, отказ от социальной вовлеченности чреват для бизнеса потерей репутации, снижением узнаваемости бренда и ослаблением позиций в диалоге с государством и партнерами. Таким образом, стратегически успешный бизнес стремится к балансу между получением прибыли и реализацией социальных проектов.

Зародившись в США, практика КСО получила глобальное распространение. Согласно международному стандарту ISO 26000¹, разработанному широким кругом экспертов, КСО определяется как деятельность, направленная на достижение устойчивого развития (социального, экономического и экологического) через максимизацию позитивного вклада бизнеса в жизнь общества и минимизацию негативного воздействия на окружающую среду.

В современной литературе гуманитарный аспект корпоративной культуры рассматривается через призму социальной ответственности, которая тесно переплетается с этикой, философией и системой ценностей компании. Исследователи

подчеркивают, что КСО выходит за рамки законодательных требований, опираясь на аксиологические установки и гражданскую позицию бизнеса. Это подразумевает осознанную ответственность субъекта за последствия своей деятельности для общества и его прогресса.

Спектр социальной ответственности бизнеса многогранен. Ключевыми направлениями являются обеспечение занятости, повышение уровня жизни населения и снижение социальной напряженности. Кроме того, бизнес активно участвует в экологических инициативах, инфраструктурных проектах и поддержке социальной сферы (науки, образования, медицины). В зарубежной практике принято классифицировать КСО по трем уровням:

-Экономический: повышение эффективности труда и рост благосостояния сотрудников.

-Внутренний социальный: соблюдение экологических стандартов, инвестиции в обучение и развитие персонала.

-Внешний социальный: благотворительная деятельность, поддержка образовательных и культурных институтов, а также помощь социально незащищенным группам населения.

Корпоративная социальная ответственность реализуется через широкий диапазон инструментов: от прямого финансирования до личного вовлечения персонала. Мировой опыт показывает, что подходы к участию бизнеса в жизни общества варьируются. Например, правительства стран ЕС вместе с профсоюзами определяют необходимый бизнесу минимум социальной ответственности. Наиболее приоритетными его направлениями являются социальные и экологические программы. Большинство социальных проблем европейские компании относят к сфере этической ответственности. В США компании часто создают собственные фонды, инвестируют в образование, поддерживают пенсионные программы и оказывают адресную помощь нуждающимся.

Современные технологии значительно трансформировали благотворительность. Сегодня активно применяются цифровые платформы, эндаумент-фонды и социальные сети. Популярность набирают такие форматы, как «мэтчинг» (добровольные пожертвования сотрудников), профессиональное волонтерство (pro bono), ко-брендинговые социальные проекты (поддержка социальной помощи при опоре на брендирован-

1 ГОСТ Р ИСО 26000-2012 Руководство по социальной ответственности. URL : <https://docs.cntd.ru/document/1200097847?ysclid=mkqkfdqz6c571726078> (дата обращения: 22.07.2026).

ные товары и услуги) и организация сбора средств через бизнес-структуры².

Переход к рыночным отношениям в России создал предпосылки для трансформации корпоративной социальной ответственности. Бизнес-структуры все чаще принимают на себя функции, традиционно закрепленные за государством, реализуя это через механизмы государственно-частного партнерства (далее — ГЧП). Внедрение инновационных социокультурных практик позволяет компаниям не только повышать конкурентоспособность за счет уникальных предложений, но и активно влиять на формирование городской среды и развитие креативного потенциала общества. Принятие Федерального закона № 330-ФЗ от 08.08.2024 «О развитии креативных (творческих) индустрий в РФ»³ закрепило правовую базу для стимулирования предпринимательства в этой сфере. Законом установлены позитивные условия для развития креативной экономики путем стимулирования предпринимательской деятельности корпораций в области социокультурных практик. Социальная миссия таких проектов заключается в модернизации территорий и реализации государственной культурной политики. Ключевыми задачами данных инициатив являются: обеспечение культурной самоидентификации граждан, повышение доступности культурных сервисов через цифровизацию, устранение барьеров для творческой самореализации, а также сохранение исторической памяти и трансляция традиционных ценностей, способствующая укреплению межпоколенческих связей.

Российский бизнес активно участвует в социокультурной жизни страны, реализуя большое разнообразие инициатив без жестких тематических ограничений. Комплекс поддержки охватывает всё: от сохранения культурного наследия и развития народных промыслов до современного искусства, кино, медиа и организации массовых праздников. Компании также инвестируют

в волонтерские проекты, образовательные программы для молодежи и профессиональную подготовку кадров в сфере культуры.

По данным агентства InterMedia⁴, в эту деятельность вовлечено свыше 2000 организаций, включая IT-гигантов, финансовые структуры, медиахолдинги и издательства. Хотя основная нагрузка по финансированию культуры в РФ лежит на государстве, частный сектор играет важную роль через механизмы корпоративной социальной ответственности. Крупные предприниматели часто выступают меценатами, поддерживая ведущие музеи и театры. Ярким примером является Фонд Владимира Потанина, который ежегодно выделяет гранты до 5–7 млн рублей на развитие музейных инициатив в рамках программ «Музей без границ».

Анализ показал, что среди крупных компаний, работающих в сфере финансов и включивших в свой состав группы и объединения, создающие творческий контент, были отмечены банки — Сбер, ВТБ, Газпромбанк, в сфере добывающих отраслей — Татнефть, IT-индустрий и мобильной связи — Ростелеком, МТС и ряд других. В российском культурном пространстве только один Газпромбанк курирует множество фирм, киностудий, журналов, радио и телеканалов: «Газпром-медиа», Premier, Rutube, «Эхо Москвы», 101.ru, Relax FM, «Радио Energy», «Детское радио», Like FM, «Юмор FM», «Радио Romantika», «Радио Зенит» и др.⁵.

Ярким примером эффективного партнерства стало взаимодействие ПАО «Газпром» и Государственного музея-заповедника «Петергоф». С 2009 года компания выступает главным спонсором реставрации Китайского дворца в Ораниенбауме. Кроме того, ее усилия способствовали восстановлению знаменитой картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Особый интерес вызвал открытый формат работ: благодаря прозрачным экранам в зале зрители могли

2 Система добра. Как крупный бизнес развивает филантропические проекты. URL : <https://sber.pro/publication/sistema-dobra-kak-krupnii-biznes-razvivaet-filantropicheskie-proekti/> (дата обращения: 22.07.2026).

3 Федеральный закон от 08.08.2024 г. № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации». URL : <http://www.kremlin.ru/acts/bank/50912?ysclid=ml6b44c63n238385280> (дата обращения: 22.07.2026).

4 Сфера культуры и культурные индустрии в РФ: аналитика 2016–2018: результаты комплексного исследования / [гл. ред. Е. А. Сафонов]. М., 2019. Культура и культурные индустрии в РФ 2016–2018. Результаты комплексного исследования / [гл. ред. Е. А. Сафонов]. М., 2019. – URL : https://www.intermedia.ru/uploads/culture-of-russia-2018_web.pdf (дата обращения: 22.07.2026).

5 Там же

наблюдать за процессом реставрации в режиме реального времени. Финансовую поддержку ремонтных работ Покровского собора и реализацию выставочной инициативы «Новодевичий монастырь. Вехи истории» оказывал благотворительный фонд «Транссоюз»⁶.

Компания «Северсталь» планирует направить около 3 млрд рублей на благотворительные проекты в Череповце в 2026 году. Такое решение было принято на совещании под руководством председателя Совета директоров Алексея Мордашова. Этот показатель почти в два раза выше показателя 2025 года. Кроме того, «Северсталь» останется учредителем «Агентства городского развития». По этой линии планируется продолжить поддерживать программы ремонта в учреждениях культуры, высаживать зеленые насаждения и проводить грантовый конкурс для инициатив местных жителей⁷.

Госкорпорация «Ростех» действует в рамках стратегии социальной ответственности, активно поддерживая культурные, образовательные и художественные проекты, имеющие общественную значимость. На сегодняшний день на его счету десятки подобных инициатив. Среди ключевых мероприятий выделяется военно-музыкальный фестиваль «Спасская башня», признанный крупнейшим в мире событием подобного рода, ежегодно объединяющим на Красной площади коллективы со всех уголков планеты. Также ежегодно с 2015 года в Москве проходит Фестиваль фейерверков, представляющий собой уникальное сочетание искусства и высоких технологий. Значимым проектом является фестиваль «Толстой Weekend», поддерживаемый Ростехом. Он проходит в Ясной Поляне — родовом имении писателя в Тульской области, которое превращается в центр творческой жизни, где организуются театральные постановки, кинопоказы, образовательные лекции и мастер-классы. Кроме того, Ростех поддерживает Кинофестиваль семейных и детских фильмов, являющийся частью Обще-

национальной программы «В кругу семьи». Данный проект был инициирован по благословию Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Его главная цель — поддержка института семьи и формирование позитивного образа семьи в культуре и искусстве⁸.

На сайте «Культура. Гранты России» выставлены условия регионального конкурса журналистов в области печатных и онлайн-СМИ «Искра Юга им. В. В. Смирнова». Грантодатель — фонд «Вольное дело», курируемый О. Дерипаской. В качестве основной цели провозглашается содействие повышению популярности качественных масс-медиа в регионе, рост профессионального уровня журналистов ЮФО, СКФО, Крыма, установление профессиональных связей между изданиями, а также поощрение талантливых авторов региона. Фонд выделил годовой грант на подготовку серии материалов об истории и традициях кубанского казачества⁹. При этом, анализируя роль бизнеса в развитии отечественной культуры, исследователь М. В. Фомин отмечает недостаточность этих усилий¹⁰. Он подчеркивает, что вклад бизнеса в развитие российской культуры остается ограниченным. Автор указывает на дефицит ресурсов в культурной сфере и критикует чрезмерную зависимость культурной политики от государства, что препятствует полноценному использованию рыночных инструментов и потенциала НСО. Несмотря на значительное влияние бизнеса в других областях, его участие в поддержке культуры (за исключением меценатства) остается минимальным. По мнению исследователя, налаживание конструктивного диалога между предпринимательским сообществом и культурными институтами необходимо для повышения качества жизни граждан. В то же время крупные компании все чаще интегрируют социальную ответственность в свою стратегию, используя участие в масштабных инфраструктурных, образовательных и научных проектах для укрепления

6 В Москве открылся первый Форум-фестиваль #День-Мецената. URL : <https://asi.org.ru/2025/04/08/v-moskve-otkrylsya-pervyj-forum-festival-denmeczenata/> (дата обращения: 22.07.2026).

7 «Северсталь» направит 3 млрд рублей на благотворительность. URL : <https://asi.org.ru/news/2025/11/20/severstal-napravit-3-mlrd-rublej-na-blagotvoritelnost-v-cherepovce/> (дата обращения: 22.07.2026).

8 Культурные проекты Ростеха: отфестиваля фейерверков до семейного кино. URL : <https://rostec.ru/media/news/kulturnye-proekty-rostekha-ot-festivala-feyerverkov-do-semejnogo-kino/#start> (дата обращения: 22.07.2026).

9 Искра Юга им. В. В. Смирнова. URL : <https://iskra.expertsouth.ru/> (дата обращения: 22.07.2026).

10 Фомин М. В. Государство и бизнес: социокультурные аспекты взаимодействия // Среднерусский вестник общественных наук, 2018. Т. 13. № 1.

репутации, формирования позитивного имиджа и получения налоговых преференций.

В заключение необходимо отметить, что крупные производственные структуры, осознавая свою миссию, берут на себя корпоративную ответственность перед социумом, активно позиционируют себя в публичном пространстве. Проводимые мероприятия и акции повышают престиж корпорации, улучшают её имидж, позволяют получить налоговые льготы и преференции. Корпоративная социальная ответственность реализуется путем участия в крупных инфраструктурных проектах, поддержкой науки, медицины, образования и т.д.

Корпорации в настоящее время играют значительную роль в развитии благотворительности и организации социокультурных проектов. Анализ социокультурных практик российских корпораций показал их большое разнообразие. Это разработки и мероприятия в области охраны культурного наследия, поддержки народного творчества, его сохранения, изучения и популяризации, а также в области исполнительского, изобразительного и монументального, декоративно-прикладного искусства, кинематографа и фотографии, радио и телевидения и т.д. Средствами подобных практик ведется поддержка развития добровольческой (волонтерской) деятельности в сфере культуры, программ в области дополнительного образования, культурно-просветительских программ для школьников, профессиональной подготовки и переподготовки

кадров, а также обеспечения и обслуживания всей индустрии досуга. Исследователи отмечают возросший уровень участия бизнеса в поддержке культуры в России и решении задач государственной культурной политики, но при этом отмечают пока недостаточность предпринимаемых усилий в этой области, их определенную разрозненность и нескоординированность.

Список литературы

1. В Москве открылся первый Форум-фестиваль #ДеньМецената. URL : <https://asi.org.ru/2025/04/08/v-moskve-otkrylsya-pervyj-forum-festival-denmezenata/> (дата обращения: 22.07.2026).
2. Культурные проекты Ростеха: от фестиваля фейерверков до семейного кино. URL : <https://rostec.ru/media/news/kulturnye-proekty-rostekha-ot-festivalya-feyerverkov-do-semeynogo-kino/#start> (дата обращения: 22.07.2026).
3. Система добра. Как крупный бизнес развивает филантропические проекты. URL : <https://sber.pro/publication/sistema-dobra-ka-krupnii-biznes-razvivaet-filantropicheskie-proekti/> (дата обращения: 22.07.2026).
4. Федеральный закон от 08.08.2024 г. № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации». URL : <http://www.kremlin.ru/acts/bank/50912?ysclid=ml6b44c63n238385280> (дата обращения: 22.07.2026).

CORPORATE SOCIAL RESPONSIBILITY OF BUSINESS AS A TOOL FOR DEVELOPING CORPORATE CULTURE

Davidenko Elena Anatolyevna,

Applicant of the Likhachev Russian
Research Institute for Cultural and Natural Heritage,
Krasnodar, Russia,
david.sch@yandex.ru.

Abstract

This article examines the contribution of large Russian corporations to the development of Russian culture in the context of corporate social responsibility. An analysis of the sociocultural practices of Russian corporations within the context of corporate culture revealed their great diversity. Corporate social responsibility is realized through participation in major infrastructure projects in culture, science, and education. The study revealed an increased level of business involvement in supporting culture and addressing state cultural policy issues in Russia. However, it also noted that current efforts in this area are insufficient, fragmented, and uncoordinated.

Keywords

Corporate social responsibility, corporate culture, Russian corporations, state cultural policy.

References

1. The first #MecenatDay Forum-Festival has opened in Moscow. URL: <https://asi.org.ru/2025/04/08/v-moskve-otkrylsya-pervyj-forum-festival-denmeczenata/> (accessed: 22.07.2026).
2. Rostec's cultural projects: from a fireworks festival to family cinema. URL: <https://rostec.ru/media/news/kulturnye-proekty-rostekha-ot-festivalya-fejerverkov-do-semeynogo-kino/#start> (accessed: 22.07.2026).
3. The system of good. How big business develops philanthropic projects. URL: <https://sber.pro/publication/sistema-dobra-kak-krupnii-biznes-razvivaet-filantropicheskie-proekti/> (accessed: 22.07.2026).
4. Federal Law No. 330-FZ dated 08.08.2024 "On the Development of Creative (Artistic) Industries in the Russian Federation". URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/50912?ysclid=ml6b44c63n238385280> (date of reference: 22.07.2026).

Ссылка для цитирования: Давиденко, Е. А. Корпоративная социальная ответственность бизнеса как инструмент развития отечественной культуры / Е. А. Давиденко // Культурное наследие России. — 2026. — № 3. — С. 94–99. — DOI: 10.34685/НН.2026.54.3.012.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

УДК 069

ББК 79.1

DOI 10.34685/HI.2026.54.3.013

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ МУЗЕЕВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫХ ВУЗОВ: ОСОБЕННОСТИ И ФОРМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ

Шиманова Мария Александровна,
старший научный сотрудник Центра музейной политики,
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва,
ул. Космонавтов, д. 2, Москва, Россия, 129366,
m.shimanova@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается роль учебного музея в системе художественно-промышленного образования России на примере старейших вузовских музеев искусства — Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова и Музея прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица, принципы формирования музейных собраний и формы профессиональной подготовки художников-проектировщиков, основанные на изучении предметов музейных коллекций.

Ключевые слова

Художественно-промышленное образование, музеи высших учебных заведений, университетский музей, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица, Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова.

С развитием промышленности в XIX в. появилась потребность в специалистах нового типа, и практически в это же время возникла профессия дизайнера — художника для промышленности. Предметы, созданные для промышленного производства, всегда должны отвечать двум основным

принципам: функциональность и эстетика. В том числе для предметов постоянного обихода важны эргономические свойства. Возможность тиражирования предмета — ещё один важный аспект, который нужно учитывать при проектировании предметов. Все эти задачи должны уметь решать

художники-проектировщики. Создание художником своего авторского предмета, гармоничного и функционального, всегда основано на изучении аналогов, исследовании исторических образцов. Эту возможность дают учебные музеи при художественно-промышленных вузах.

Старейшими ведущими вузами нашей страны, готовящими специалистов в области промышленного дизайна, являются Российский государственный художественно-промышленный университет (РГХПУ) им. С. Г. Строганова и Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия (СПГХПА) им. А. Л. Штиглица. Учебные музеи этих вузов обладают богатыми коллекциями, входящими в государственную часть Музейного фонда Российской Федерации. Цель настоящей статьи — показать на конкретных примерах значение учебных музеев художественно-промышленных вузов в подготовке специалистов разных направлений обучения.

Предпосылки появления музеев прикладных искусств

В середине XIX в. стремительное развитие машинного производства обусловило необходимость подготовки художников для промышленности. Во второй половине столетия появляются адресованные прежде всего мастерам различных профессий специализированные музеи декоративно-прикладного искусства, художественных промыслов и ремёсел. Они иллюстрировали технические процессы и демонстрировали образцы хорошего дизайна.

Импульсом к появлению первого музея декоративно-прикладного искусства при художественном учебном заведении можно назвать Первую Всемирную промышленную выставку, которая проходила в Лондоне в 1851 г. В этом грандиозном событии приняли участие восемнадцать стран Европы, Азии Африки и Америки. На выставке было представлено около 15 тысяч экспонатов, демонстрирующих различные достижения науки и техники. Одновременно с восторженными отзывами, была и жёсткая критика, отмечался упадок художественного вкуса новых промышленных изделий¹. По итогам выставки архитектор Готфрид Земпер (Gottfried Semper,

1803–1879)² написал статью, в которой предлагал пути решения проблемы для улучшения художественных качеств промышленных товаров. Её ключевой смысл сформулирован в публикации Г. А. Власовой: «одним из главных направлений подготовки таких специалистов должно быть изучение памятников художественных ремёсел прошлых эпох. Осуществить это, по мнению учёного, можно было путём соединения художественно-промышленных учебных заведений и музейных собраний произведений прикладного искусства, представлявших различные отрасли и исторические периоды»³.

Так, при участии Г. Земпера, в Лондоне появился первый музей декоративно-прикладного искусства, который изначально назывался «Музей мануфактур» (The Museum of Manufactures), и был размещён в Школе дизайна под эгидой Департамента практического искусства (The Department of Practical Art)⁴. По окончании строительства специального музейного комплекса в Южном Кенсингтоне, он переехал в один из его корпусов и стал называться Южно-Кенсингтонский музей науки и искусства. С 1899 г. он носит название Музей Виктории и Альберта и считается самым крупным в мире музеем декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Музеи прикладного искусства стали создаваться и в других европейских городах. В 1863 г. в Вене был основан Австрийский музей искусства и промышленности, ставший образовательным центром для художников-проектировщиков, а в 1875 г. рядом с ним возводится здание Школы прикладного искусства. В 1890 г. по инициативе

1 Власова Г. Художник и промышленность // Наше наследие. 2006. № 77. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nn.media/magazine/77/1706/> (дата обращения: 06.04.2026.)

2 Готфрид Земпер – немецкий архитектор середины и теоретик искусств. После Первой Всемирной выставки написал статью «Наука, промышленность и искусство» с подзаголовком «Предложения по улучшению вкуса народа в связи с Всемирной промышленной выставкой в Лондоне».

3 Власова Г. Художник и промышленность // Наше наследие. 2006. № 77. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nn.media/magazine/77/1706/> (дата обращения: 06.04.2026.)

4 Аронов В. Р. Музеи дизайна. Их появление и эволюция // Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова: Опыт коллективного монографического исследования. – 2018. – С. 32.

датских промышленников в Копенгагене был создан Музей художественной промышленности Дании⁵.

История создания музеев Строгановского университета и Академии Штиглица, принципы формирования коллекций

Первые художественно-промышленные учебные заведения в России, сохраняющие свой высокий уровень — РГХПУ им. С. Г. Строганова (далее: Строгановский университет) и СПГХПА им. А. Л. Штиглица (далее: Академия Штиглица). Этот уровень сохраняется благодаря многолетней преемственности традиций преподавания, и в том числе благодаря богатейшим коллекциям декоративно-прикладного искусства, которыми располагают их учебные музеи.

Основанная в 1825 г. в Москве графом С. Г. Строгановым «Школа рисования в отношении к искусствам и ремёслам», со временем преобразованная в Строгановское училище технического рисования, стала первым учебным заведением, готовящим художников-ремесленников.

Музей при Строгановском училище был основан в 1864 г. Виктором Ивановичем Бутовским, директором Строгановского училища технического рисования. Цель создания музея — «содействовать развитию самобытных художественных способностей в промышленных классах»⁶. Примечательно, что экспозиция музея, открывшегося в 1868 г., стала общедоступной. Музейная коллекция уже на тот момент широко представляла мировые художественные прикладные искусства, но важно отметить, что благодаря инициативе В. И. Бутовского, ядро собрания имело национальный характер, так как в первую очередь силы были направлены на собирание русской старины: различные предметы декоративно-прикладного искусства; гипсовые копии фрагментов храмовой архитектуры, снятые со старинных белокаменных памятников; древнерусские и греческие орнаменты, которые копировались со старинных рукописных книг. Впоследствии это богатое и разнообразное собрание оказало особое влияние на формирование «русского стиля» в эпоху развития историзма, ко-

торое проявилось в работах педагогов и учащихся Строгановского училища.

Национальный характер, обращённый к традициям древнерусского искусства, отличает московскую школу технического рисования от петербургской. Это наглядно видно в студенческих работах рубежа XIX–XX вв. В это время работы учащихся Академии Штиглица в большей степени отражали влияние западноевропейского искусства, и эту особенность отмечают А. К. Векслер, А. В. Карпов⁷ и другие. Различное стилистическое направление в учебных работах, отмеченное исследователями, можно указать как прямое влияние собрания музея на эстетическое воспитание молодых художников, которое происходит в процессе обучения.

СПГХПА им. А. Л. Штиглица основана в 1876 г. на средства барона Александра Людвиговича Штиглица. Музей при учебном заведении появляется достаточно быстро. 15 мая 1878 г. считается днём основания музея, а его торжественное открытие состоялось 29 декабря 1881 года.

Основу музейной коллекции составили предметы и учебные пособия, привезённые из заграничных путешествий (Турция, Греция, Италия, Германия) А. А. Половцова⁸ вместе с князем А. Б. Лобановым-Ростовским, известным русским дипломатом и коллекционером. На формирование музейной коллекции оказало влияние общение А. А. Половцова с авторитетными специалистами, такими, как археолог Генрих Шлиман (Johann Ludwig Heinrich Julius Schliemann, 1822–1890) и директор Южно-Кенсингтонского музея в Лондоне Ф. Канлифф-Оуэн (Sir Francis Philip Cunliffe-Owen, 1828–1894). Так, «в сентябре 1880 г. Г. Шлиман прислал в Петербург интересную коллекцию антич-

5 Аронов В. Р. Там же. – С. 33–34.

6 Цитата приведена по: Зиновеева М. М., Трошинская А. В. Просветительская деятельность музея Строгановского училища (РГХПУ им. С. Г. Строганова). Страницы истории // Теория и история искусства. – 2025. – № 2. – С. 45.

7 Векслер А. К. Орнамент в художественно-промышленном образовании XIX – начала XX века в училищах технического рисования графа Строганова и барона Штиглица // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2022. – № 203. – С. 208; Карпов А. Н. Ученические выставки ЦУТР барона Штиглица в контексте художественной жизни эпохи конца XIX – начала XX вв. // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2025. – № 4. – С. 128.

8 Александр Александрович Половцов – государственный деятель, сенатор, промышленник, коллекционер, зять барона А. Л. Штиглица. Вместе со своей супругой Н. М. Половцовой был инициатором создания училища технического рисования и учебного музея декоративных искусств.

ных предметов бытового и культового назначения из проводимых им на холме Гиссарлык раскопок, где, как тогда считалось, он обнаружил остатки гомеровской Трои, а Ф. Канлифф-Оуэн способствовал приобретению музеем в 1883 г. более 150 гальваноконий экспонатов Южно-Кенсингтонского музея, выполненных известной английской фирмой Элькингтон и Ко (Elkington & Co), а также обширного собрания (около 600 предметов) современного индийского прикладного искусства⁹. Коллекция музея также пополнялась и за счёт даров представителей российской аристократии и других частных лиц.

Кроме музейной коллекции важно отметить уникальность самого здания учебного музея Академии Штиглица, спроектированного академиком, архитектором и первым его директором М. Е. Месмахером. Пространство музея детально продумано, каждый зал, оформленный в определённом художественном стиле, способствует погружению в ту или иную историческую эпоху. «Некоторые предметы коллекции, приобретаемые в процессе строительства здания (мраморные порталы, камин, живописные полотна, гобелены), становились неотъемлемой частью художественного убранства интерьеров и характером своего художественного решения формировали стилизованный образ залов»¹⁰. Этот богатый визуальный ряд уже на подсознательном уровне начинает оказывать влияние на учащихся, воспитывает чувство гармонии и стиля.

Формы обучения в вузах художественно-промышленного образования, основанные на изучении коллекций учебных музеев

В основе художественно-промышленного образования лежат как теоретические, так и практические дисциплины. Из теоретических предметов, за исключением общеобразовательных и гуманитарных, выделим те, которые принципиально важны при подготовке художника для промышленности. В числе теоретических предметов введённых в первые годы работы Академии Штиглица, были: история изобразительного и декоративного искусства, элемен-

тарная и начертательная геометрия, перспектива, сведения из химии, технологии, физиологии и анатомии. К 1888 г. дополнительно вводится практическая (опытная) эстетика¹¹.

Приведём также и практические дисциплины, утверждённые Положением училища в 1888 г., которые входили в систему образования Академии Штиглица в конце XIX в. Это — рисование, черчение, съёмка художественно-промышленных предметов, отмычка тушью, композиция художественно-промышленных предметов, живопись акварельными, клеевыми и масляными красками, живопись по фаянсу и фарфору, гравирование по дереву и металлам, эмаль, чеканка, резьба по дереву и слоновой кости и другие¹².

К первостепенным практическим предметам для художников прикладных искусств, несомненно, относится рисование. Рисование, как базовая дисциплина, в процессе обучения подразделялось на основное, специальное и техническое. Методика преподавания была сходной с методикой Академии художеств. В процессе обучения основному рисованию студенты копировали изображения с гравюрных учебных пособий, а также рисовали эскизы с гипсовых фигур и голов¹³.

Обучение рисунку в наше время также происходит через рисование гипсовых фигур. В Музее Академии Штиглица находится прекрасный образец эллинистического искусства — копия Пергамского алтаря (166–156 до н.э.), который с 2004 г. используется в учебном рисовании. Примечательно, что копия алтаря была выполнена с оригинала, и работы по отливке и тонировке исполнили скульпторы — бывшие «мухинцы»¹⁴. Главное художественное решение Пергамского алтаря — большой фриз, опоясывающий цоколь,

9 Прохоренко Г. Е. Музей — учебная программа и наглядное пособие // Наше наследие. 2006. № 77. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nn.media/magazine/77/1708/> (дата обращения: 06.04.2026).

10 Цитата по: Векслер А. К. Орнамент в художественно-промышленном образовании... — С. 210.

11 Добина А. О. Система обучения в Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица в период ректорства М. Е. Месмахера // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2014. — № 4. — С. 477–479.

12 Добина А. О. Там же. С. 479.

13 Добина А. О. Там же. С. 477.

14 Якимчук П. М., Евдокимов М. В., Хромых А. Е. Рисование пергамского алтаря в учебном процессе СПГХПА им. А. Л. Штиглица // Месмахеровские чтения — 2019. Материалы международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 20–21 марта 2019 года. — 2019. — С. 459.

с горельефным изображением фигур, превышающих человеческий рост. Рисование фигур Пергамского алтаря для студентов кафедры монументально-декоративной скульптуры Академии Штиглица предусмотрено на всех курсах с постепенным усложнением задач. Так, на втором курсе студенты, как правило, рисуют одну фигуру, с упором на анатомические особенности тела. Студенты-скульпторы выполняют задания по анатомической лепке со скульптур алтаря — это один из лучших вариантов изучения анатомии¹⁵. На старших курсах студенты выполняют работы по копированию многофигурных композиций алтаря, решая ритмическую основу композиции, построение фигур, включённых в неё. При этом необходимо отметить, что в работах, представляющих собой копирование, присутствует элемент творчества. Дело в том, что на рельефах алтаря есть утраты, отсутствующие элементы фигур, которые студентам предложено домыслить и восполнить композицию до полного завершения¹⁶. Таким образом этот выдающийся памятник музея становится настоящим учебным пособием для студентов — будущих скульпторов-монументалистов.

Занятия по рисованию и раньше проводились в интерьерах учебных музеев, где для постановок использовались музейные предметы. Так, есть упоминания, как М. Е. Месмахер, директор училища, который также преподавал ряд теоретических и практических дисциплин, вёл класс акварели и для постановочных натюрмортов использовал предметы из богатейшей музейной коллекции. В учебные постановки включались подлинные исторические предметы, а также и первоклассные копии: рыцарские доспехи, шлемы, старинные народные головные уборы, расшитые жемчугом, — кокошники, кички, а также роскошные парчовые ткани, бархат и шёлк, серебряные кубки и чаши, предметы керамики — китайские селадоновые вазы и многие другие предметы прикладного искусства. Некоторые из этих графических учебных листов можно увидеть и в экспозиции музея¹⁷.

Интересный опыт атрибуции музейных предметов по учебным рисункам на рубеже XIX–

XX вв. описывает А. Н. Карпов: «В некоторых ученических акварельных и натурных графических работах запечатлён фантазийный шлем, увенчанный фигурой химеры. Историческим источником для этих работ послужил «Шлем-бургиньот с химерой» (ок. 1560–1570-х гг., музей Армии, Париж), подаренный, предположительно, на свадьбу герцогу Фернандо Альваресу Толедскому (1507–1582). Копия этого шлема, изготовленная в XIX в., хранится ныне в отделе «Арсенал» Государственного Эрмитажа»¹⁸.

Существуют и другие исследования, затрагивающие вопросы атрибуции, посвящённые изучению учебных рисунков и сопоставлению их с музейными предметами. Так, в статье О. Е. Белеховой¹⁹ представлены работы учащихся класса офорта и ксилографии Академии Штиглица, выполненные с 1885 по 1917 гг. Автор установила, что на этих ученических офортных листах изображены предметы (кувшины, светильники-факелы и подсвечники) иранского производства XII–XVI вв. Именно эти предметы входили в так называемую «персидскую» коллекцию генерала П. В. Чарковского. Также, среди графических листов выявлен экспонат, принесённый в дар музею князем А. Б. Лобановым-Ростовским, представляющий собой светильник-факел, созданный в 1560–80-е гг.²⁰ Это исследование было осуществлено благодаря публикациям сотрудников отдела Востока Государственного Эрмитажа, где в настоящее время находятся эта коллекция²¹.

В собрании музея Строгановского училища также сохраняются многие учебные рисунки, фонд живописи и графики которого насчитыва-

15 Якимчук П. М. Там же. С. 460.

16 Якимчук П. М. Там же. С. 461.

17 Векслер А. К. Там же. С. 212.

18 Карпов А. Н. Ученические выставки ЦУТР барона Штиглица в контексте художественной жизни эпохи конца XIX – начала XX вв. // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2025. – № 4. – С. 126–127.

19 Белехова Е. О. Музейные предметы из «персидской» коллекции в работах учеников класса офорта и ксилографии ЦУТР барона Штиглица // Месмахеровские чтения – 2023. Сборник научных статей международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 20–21 марта 2023 года. – 2023. – С. 49.

20 Белехова Е. О. Там же. С. 52.

21 Белехова Е. О. Там же. С. 50.



Илл. 1. Рисунок интерьера Строгановского училища с деревянной утварью на столе. Ученик Строгановского училища Астауров (?). 1902 г. Бумага, тушь, перо. 49,5х34,5 см (Источник изображения: Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова : к 195-летию основания Строгановского училища 1825–2020 : 155-летию со дня основания музея 1864–2019 / составители М. М. Зиновьева, А. В. Трощинская. — М. : Русский Миръ, 2020. — С. 146).

ет более 3 тысяч единиц²². Пример учебного рисунка, выполненного в интерьере музея можно увидеть на Илл. 1. На этом рисунке, выполненном тушью и пером в 1902 г., представлен натюрморт со старинной русской утварью. Преимущественно здесь изображены предметы из дерева: стол с высоким подстольем, оформленный квадратными филёнками и точёными ножками; слева мы видим фрагмент перемётной скамьи; на столе две прялки с узкими лопастями с резными ножками, выполненными в технике сквоз-

ной резьбы; несколько резных ковшей с фигурными ручками и крупный керамический горшок (корчага); сундуки-ларцы, а с правого края работы — большое слюдяное оконнице;²³ на полочке над столом мы видим резные доски — это формы для печатных пряников.

Часть экспонатов этой постановки можно выявить среди предметов Музея Строгановского университета, опубликованных на сайте Госкаталога. Например: ларец-теремок, окованный просечным железом,²⁴ ковш-черпак²⁵ с геометрической резьбой и со сквозным навершием. В Госкаталоге находим мы и стол²⁶. Очевидно, что перед нами аналогичный предмет, и это можно определить по следующим признакам: столешница выполнена из сдвоенной доски (стол раскладной), эту особенность мы видим и на рисунке, одинаково оформлена царга с четырьмя квадратными раскладками по длине, такой же формы и точёные ножки. Но стол из собрания музея, как указано в аннотации на сайте Госкаталога, является копией стола кон. XVII — нач. XVIII вв. и создан этот предмет в 1957 году.

Есть вероятность того, что этот стол, опубликованный на сайте Госкаталога среди предметов Музея Строгановского университета, был выполнен учащимися вуза, хотя прямого подтверждения этому нет, и автор не известен. Но очень похоже, что эта копия была выполнена в сте-

22 Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова : к 195-летию основания Строгановского училища 1825–2020 : 155-летию со дня основания музея 1864–2019 / составители М. М. Зиновьева, А. В. Трощинская. — М. : Русский Миръ, 2020. — С. 145.

23 Оконница с аналогичной раскладкой находятся в собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника, см: Оконница слюдяная. Период создания: XVII в. // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: официальный сайт. - URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16827842> (дата обращения: 04.05.26).

24 Ларец-теремок. Период создания: Кон. XVIII – нач. XIX вв. // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: официальный сайт. - URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=32042797> (дата обращения: 04.05.26).

25 Ковшик-черпак. Период создания: XIX в. // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: официальный сайт. - URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=32042766> (дата обращения: 04.05.26).

26 Стол раскладной. Копия стола кон. XVII – нач. XVIII вв. Период создания: 1957 // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: официальный сайт. - URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=32042805> (дата обращения: 04.05.26).

нах учебного заведения, в его мастерских. Если это учебная работа, то такой пример можно назвать — копия предмета, выполненная в материале. В действительности, копии исторических предметов создавали учащиеся в рамках производственных практик. Для выполнения подобной работы в натуральную величину, как правило, было задействовано несколько учащихся, и они владели определёнными техниками обработки дерева — столярной и токарной. На практических занятиях в учебных мастерских студенты осваивают эти и другие техники.

Если вернуться к рисованию, то стоит отметить и другие методы, относящиеся к техническому рисованию. Так, в конце XIX в. в Академии Штиглица практиковался метод рисования, называемый «съёмка с фотографии». Задание заключалось в выполнении технического рисунка предмета (представление предмета на листе в нескольких проекциях). Работа ученика заключалась в выполнении рисунка с точным соблюдением пропорций предмета на листе и передаче всех его деталей. Подобный метод описан в статье А. В. Карпова и представлен на иллюстрации²⁷. На этом графическом листе в технике акварели в трёх проекциях изображены сани, выполненные в стиле барокко, богато украшенные резьбой и росписью. Эту работу выполнил И. А. Мурзанов в 1890 году.

Кроме рисования с фотографических отпечатков, чаще всего техническое рисование выполнялось с натуры, и такое рисование соответственно называлось — «съёмка с натуры». Ярко и очень выразительно представлен процесс технического рисования с натуры в книге воспоминаний К. С. Петрова-Водкина (Петров-Водкин К. С. Моя повесть, 1932): «Однажды на съёмке с натуры делал я чертёж итальянского шкафа с инкрустациями и с живописью на передней его стороне. Мне помогала акварель, она прикрывала мои линейные погрешности. Я был увлечён отделкой прокладок черепаховых и чёрного дерева и серебряных обводок. Как лакомство берёт я напоследок живописную вставку. В то утро, когда я решил приступить к ней, я пришёл спозаранку в безлюдные залы музея. Живопись была изображена;

мой чертёж зацвёл, но получилась странная вещь: <...> вместо технического чертежа, у меня получился этюд с натуры, с полной гарантией, что ни одному мебельщику не удастся по моему образцу построить подобный шкаф»²⁸.

В образовательном процессе учебных заведений существует ещё один вид рисования — специальное. Этот вид рисования не связан с копированием, а подразумевает изучение натуры, творческое переосмысление формы, используя приёмы стилизации и поиск наиболее гармоничных композиционных решений. В качестве примера можно привести графический лист, выполненный учащимся Академии Штиглица Ю. К. Страуме в 1904 г.: «Примула. Проект чайника с росписью и стилизованными цветами примулы»²⁹. На этом листе акварелью, в духе лучших ботанических иллюстраций, выполнено изображение цветка, рядом графически прорисовано стилизованное соцветие в двух ракурсах, показано крепление соцветия-зонтика к стеблю. Ниже, на этом же листе, представлен авторский проект предмета, чайник с росписью со стилизованными цветами, выполненный в технике гризайль акварелью и тушью. В собрании Музея Строгановского университета также есть примеры подобных работ. Особый интерес представляют эскизы, выполненные М. А. Врубелем в период его краткого преподавания в училище предмета «Стилизация цветов». Многие воспоминания учащихся Строгановского училища хранят истории о том, как Михаил Врубель мог часами рисовать орнаментальные композиции мелом на доске.

В некоторых учебных работах Строгановского училища рубежа XIX–XX вв. можно ясно увидеть влияние современной художественной среды. Приведём один пример. В учебную программу эмалиевой мастерской входило обязательное копирование эмалевыми красками на медных и серебряных плакатах картины известных художников³⁰. Хотелось бы отметить работу учащейся Голевой, которая в технике росписи

27 Карпов А.Н. Ученические выставки ЦУТР барона Штиглица в контексте художественной жизни эпохи конца XIX – начала XX вв. // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2025. – № 4. – С. 122., Илл. 1.

28 Цитата приведена по: Карпов А. Н. Ученические выставки... – С. 123-124.

29 Училище барона А.Л. Штиглица. Школа мастерства. Альбом. – М.: Издательство школы акварели, 2004. – С. 21.

30 Федун С. Н., Зиновеева М. М. Художественно-стилистические и технико-технологические особенности изготовления изделий с эмалью в императорском строгановском училище в начале XX века // Декоративное

эмалевыми красками выполнила копию картины М. А. Врубеля «Пан». Эта картина художника на тот момент была представлена и сразу же отмечена вниманием зрителей и критиков на выставке Товарищества московских художников в Историческом музее³¹.

Освоив различные виды рисования и основы композиции, учащиеся постепенно овладевают мастерством в выбранном материале. Современную практику освоения технологии росписи стекла студентами по старинным музейным образцам, немецкой полихромной эмалевой росписи XVI–XVII вв. описывает М. Н. Усова. Уже на втором году обучения студенты выполняют задания в материале. Иногда создаются полные копии музейных предметов, но чаще студенты воспроизводят часть композиции на меньших по размеру формах. Такое копирование называется «авторизированная копия», перед студентом в этом случае стоит задача передать образ и дух копируемого предмета. Работа по копированию предмета из стекла включает следующие этапы: сбор материала по объекту; анализ стилистики, композиции; определение этапности выполнения росписи; разработка эскиза; последовательное выполнение техники росписи по стеклу³².

Информацию об организации учебного процесса в мастерских по художественной обработке металла в Строгановском университете, относящуюся к началу XX в., а также особенности учебного процесса в XXI в., мы узнаём из публикаций С. Н. Федунова, преподавателя университета и исследователя. Особенный интерес представляет опыт студентов кафедры «Художественный металл», которые под руководством С. Н. Федунова выполнили предметы по нереализованным в своё время графическим проектам учащихся Императорского Строгановского училища. Эта работа осуществлялась в рамках проекта «Воссоздание предметов историко-культурного на-

следия мастеров Строгановской школы»³³. Графические проектные листы начала XX в. — важное наследие Строгановской школы, сохраняющееся в музее университета.

До начала работ по воссозданию предметов студентами проводилась серьёзная научная работа, а именно: «сбор и обработка имеющихся исторических и архивных сведений; изучение сохранившихся аналогичных эскизов, проектов и предметов, выполненных в материале; изучение технологических приёмов, которые использовали для изготовления изделий; освоение особенностей технологий и процессов изготовления, применявшихся ранее»³⁴. На примере воссоздания подсвечника, спроектированного в 1910-е гг. Михаилом Одиноким, можно проследить методику выполнения работы, которая включала: анализ, проектирование, макетирование и технологические операции. В итоге, чтобы создать подсвечник в материале понадобилось применение следующих техник: литьё, чеканка, выколотка, скань, горячая эмаль, монтировка³⁵.

Кроме подсвечника в рамках проекта были воссозданы другие уникальные предметы: многоярусная люстра по типу «паникадило-хорос», дарохранительница в виде миниатюрной часовни, паникадило с перегородчатой эмалью и вставками-медальонами с расписной эмалью. Студенты, выполняя подобные работы по воссозданию предметов, кроме овладения различными техниками и приёмами, получают знания о культурно-историческом наследии Строгановского университета. Современные проекты, выполненные студентами в материале, по праву могут быть включены в экспозицию учебного музея, представляя Строгановскую школу художественного металла начала XX в. Также эти работы наглядно показывают преемственность поколений университета.

Выводы

Рассмотрев образовательные практики Строгановского университета и Академии Штиглица,

искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. – № 1-1. – С. 394.

31 Федунов С. Н. Там же – С. 397–398.

32 Усова М. Н. Копирование немецкого расписного стекла XVI–XVII вв. студентами СПГХПА им. А. Л. Штиглица // Месмахеровские чтения – 2019. Материалы международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 20–21 марта 2019 года. – 2019. – С. 395–396.

33 Федунов С. Н., Зиновеева М. М. Проект воссоздания предметов историко-культурного наследия мастеров строгановской школы в современном учебном процессе // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2024. – № 1-2. – С. 118.

34 Федунов С. Н. Там же – С. 121.

35 Федунов С. Н. Там же – С. 122.

можно утверждать, что музей в художественно-промышленном вузе является важной структурой, способствующей формированию профессиональных и общекультурных компетенций студентов. Обучение, основанное на изучении предметов музейных коллекций, происходит постоянно.

Среди форм образовательных практик можно выделить как практические, так и теоретические дисциплины. Практические занятия начинаются с рисования, которое подразделяется на основное, техническое и специальное. Они продолжают в работах по копированию в материале, а также в проектах по воссозданию предметов с архивных графических чертежей ученических работ рубежа XIX–XX вв. К теоретическим предметам относится изучение изобразительного и декоративно-прикладного искусства, художественных стилей, которое начинается уже на первых экскурсиях в учебных музеях и потом продолжается на других занятиях. Так, студенческие проекты всегда сопровождаются предварительными исследованиями, включающими поиск аналогов, изучение стилистических и композиционных особенностей предмета, определение последовательности технических приёмов. Важно отметить, что благодаря коллекциям учебных музеев, обучение проходит на высокохудожественных образцах декоративно-прикладного искусства, оригиналах и копиях мировых шедевров. Это формирует насмотренность и художественный вкус молодых специалистов, что очень важно при создании авторских работ.

Список литературы

1. Аронов В. Р. Музеи дизайна. Их появление и эволюция // Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова: Опыт коллективного монографического исследования. — 2018. — С. 32–36.

2. Белехова Е. О. Музейные предметы из «персидской» коллекции в работах учеников класса офорта и ксилографии ЦУТР барона Штиглица // Месмахеровские чтения — 2023. Сборник научных статей международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 20–

21 марта 2023 года. — 2023. — С. 49–54. DOI: 10.54874/9785604936375_049.

3. Векслер А. К. Орнамент в художественно-промышленном образовании XIX — начала XX века в училищах технического рисования графа Строганова и барона Штиглица // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2022. — № 203. — С. 207–217. DOI: 10.33910/1992–6464–2022–203–207–217.

4. Власова Г. Художник и промышленность. — Текст : электронный // Наше наследие. — 2006. — № 77. — URL: <https://www.nn.media/magazine/77/1706/> (дата обращения: 06.04.2026).

5. Добина А. О. Система обучения в Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица в период ректорства М. Е. Месмахера // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2014. — № 4. — С. 477–482. — EDN: UHGCYF.

6. Зиновеева М. М., Трощинская А. В. Просветительская деятельность музея Строгановского училища (РГХПУ им. С.Г. Строганова). Страницы истории // Теория и история искусства. — 2025. — № 2. — С. 44–53. DOI 10.24412/2411–0795–2025–2–44–53.

7. Карпов А. В. Ученические выставки ЦУТР барона Штиглица конца XIX — начала XX вв. в контексте художественной жизни эпохи // Terra Artis. Искусство и дизайн. — 2025. — № 4. — С. 121–133. DOI: 10.53273/27128768_2025_4_121.

8. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова : к 195-летию основания Строгановского училища 1825–2020 : 155-летию со дня основания музея 1864–2019 / составители М. М. Зиновеева, А. В. Трощинская. — М. : Русский Миръ, 2020. — 164 с. : ил.

9. Прохоренко Г. Е. Музей — учебная программа и наглядное пособие. — Текст : электронный // Наше наследие. — 2006. — № 77. — URL: <https://www.nn.media/magazine/77/1708/> (дата обращения: 06.04.2026).

10. Усова М. Н. Копирование немецкого расписного стекла XVI–XVII вв. студентами СПГХПА им. А. Л. Штиглица // Месмахеровские чтения — 2019. Материалы международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 20–21 марта 2019 года. — 2019. — С. 393–397.

11. Училище барона А. Л. Штиглица. Школа мастерства. Альбом. — М.: Издательство школы акварели, 2004. — 64 с.: ил.

12. Федунов С. Н., Зиновеева М. М. Художественно-стилистические и технико-технологические особенности изготовления изделий с эмалью в императорском строгановском училище в начале XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2025. — № 1-1. — С. 390–407. DOI: 10.37485/1997-4663_2025_1_1_390_407.

13. Якимчук П. М. Рисование Пергамского алтаря в учебном процессе СПГХПА им. А. Л. Штиглица / Якимчук П. М., Евдокимов М. В., Хромых А. Е. // Месмахеровские чтения — 2019. Материалы международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 20–21 марта 2019 года. — 2019. — С. 459–462.

EDUCATIONAL PRACTICES OF MUSEUMS OF ART AND INDUSTRIAL UNIVERSITIES: FEATURES AND FORMS OF PROFESSIONAL TRAINING OF SPECIALISTS

Shimanova Mariya Aleksandrovna,

Senior Researcher of the Center for Museum Policy,
Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage,
Kosmonavtov st., 2, 129366, Moscow, Russian Federation,
m.shimanova@yandex.ru

Abstract

This article examines the role of educational museums in the Russian system of artistic and industrial education, using the example of the oldest university art museums: the Museum of Decorative Applied and Industrial Art of Stroganov Russian State Art University and the Stieglitz Museum of Decorative and Applied Arts. The article examines the principles of museum collection development and analyzes the forms of professional training for artist-designers based on the study of museum collections.

Keywords

Art and Industrial education, museums of higher educational institutions, University Museum, Stieglitz Museum of Decorative and Applied Arts, Museum of Decorative Applied and Industrial Art of Stroganov Russian State Art University.

References

1. Aronov V. R. Muzei dizaina. Ikh poyavlenie i evolyutsiya [Design museums. Their appearance and evolution], Decorative, Industrial Art and Design Museums: yesterday, to-day and tomorrow. Materials of the International scientific conference dedicated to the 150-th centenary of the Museum of Decorative and Industrial Art of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Art, Moscow, 2018, pp. 32–36.

2. Belekova E. O. Muzeinye predmety iz «Persidskoi» kollektsii v rabotakh uchenikov klassa oforta i ksilografii TsUTR barona Shtiglitsa [The

“Persian” collection in the works of students of the etching and woodcut class of the Central School of Technical Drawing of baron A. L. Stieglitz] Mesmakherovskiye chteniya — 2023: conference papers, St. Petersburg, March 20–21, 2023, pp. 49–54, DOI: 10.54874/9785604936375_049.

3. Dobina A. O. Sistema obucheniya v Tsentral'nom uchilishche tekhnicheskogo risovaniya barona A. L. Shtiglitsa v period rektorstva M. E. Mesmakhera [Educational system in baron Stieglitz Central College for Technical Drawing during the directorship of M. Mesmakher], Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva, 2014, no. 4, pp. 477–482.

4. Fedunov S. N., Zinoveeva M. M. Khudozhestvenno-stilisticheskie i tekhniko-tekhnologicheskie osobennosti izgotovleniya izdelii s emalyami v imperatorskom stroganovskom uchilishche v nachale XX veka [Artistic, stylistic, technical and technological features of the manufacture of enameled products at the Imperial Stroganov College in the early Twentieth century], *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKhPU im. S.G. Stroganova*, 2025, no. 1–1, pp. 390–407, DOI: 10.37485/1997–4663_2025_1_1_390_407.
5. Karpov A.V. Uchenicheskie vystavki TsUTR barona Shtiglitsa kontsa XIX — nachala KhKh vv. v kontekste khudozhestvennoi zhizni epokhi [Student Exhibitions at Baron Stieglitz's School in the Late 19th and the Early 20th Centuries in the Context of the Artistic Life of the Period], *Terra Artis. Art and Design*, 2025, no. 4, pp. 121–133, DOI: 10.53273/27128768_2025_1_121.
6. Prokhorenko G. Ye. Muzey — uchebnaya programma i naglyadnoye posobiye [Museum — educational program and visual aid], *Nashe Nasledie*, 2006, no. 77, available at: <https://www.nn.media/magazine/77/1708/> (accessed: 06.04.2026).
7. Uchilishche barona A.L. Shtiglitsa. Shkola masterstva. Al'bom [Baron A.L. Stieglitz School. School of Craftsmanship. Album] Moscow, Izdatel'stvo shkoly akvareli, 2004, 64 p.: il.
8. Usova M. N. Kopirovanie nemetskogo raspisnogo stekla XVI–XVII vv. studentami SPGKhPA im. A. L. Shtiglitsa [The copying of the 16th–17th century German painted glass by the students of the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design] *Mesmakherovskiye chteniya* — 2019: conference papers, St. Petersburg, 2019, March 20–21, pp. 393–397.
9. Veksler A. K. Ornament v khudozhestvenno-promyshlennom obrazovanii XIX — nachala XX veka v uchilishchakh Tekhnicheskogo Risovaniya grafa Stroganova i barona Shtiglitsa [A motif in art and industrial design education in the 19th — early 20th century: evidence from Moscow Stroganov Academy and Saint Petersburg Stieglitz Academy], *Izvestiya Rossiyskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta im. A. I. Gertsena*, 2022, no. 203, pp. 207–217, DOI: 10.33910/1992–6464–2022–203–207–217.
10. Vlasova G. Artist and industry, *Nashe Nasledie*, 2006, no. 77, available at: <https://www.nn.media/magazine/77/1706/> (accessed: 06.04.2026).
11. Yakymchuk P. M., Evdokimov M. V., Hkromeh A. E. Risovanie Pergamskogo altarya v uchebnom protsesse SPGKhPA im. A. L. Shtiglitsa [The drawing of the Pergamon Altar in the educational process at the Stieglitz Academy] *Mesmakherovskiye chteniya* — 2019: conference papers, St. Petersburg, March 20–21, 2019, pp. 459–462.
12. Zinoveeva M.M., Troshchinskaya A.V. (eds) *Muzei dekorativno-prikladnogo i promyshlennogo iskusstva MGKhPA im. S. G. Stroganova : k 195-letiyu osnovaniya Stroganovskogo uchilishcha 1825–2020 : 155-letiyu so dnya osnovaniya muzeya 1864–2019* [Museum of Decorative, Applied, and Industrial Arts of the Moscow State Stroganov Academy of Art and Design: 195th Anniversary of the Founding of the Stroganov School 1825–2020: 155th Anniversary of the Founding of the Museum 1864–2019], Moscow, Russkii Mir, 2020, 164 p.
13. Zinoveeva M.M., Troshchinskaya A.V. Prosvetitel'skaya deyatel'nost' muzeya Stroganovskogo uchilishcha (RGKhPU im. S.G. Stroganova). Stranitsy istorii [Education in the Stroganov School Museum (Stroganov State University of Art and Industry). Pages from history], *Teoriya i istoriya iskusstv*, 2025, no. 2, pp. 44–53, DOI 10.24412/2411–0795–2025–2–44–53.

Ссылка для цитирования: **Шиманова, М. А.** Образовательные практики музеев художественно-промышленных вузов: особенности и формы профессиональной подготовки специалистов / М. А. Шиманова // *Культурное наследие России*. — 2026. — № 3. — С. 100–110. — DOI: 10.34685/HI.2026.54.3.013.

КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

RAR

УДК 069

ББК 71

DOI 10.34685/HI.2026.54.3.014

ФОРМИРОВАНИЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ФОНДА ГОСУДАРСТВЕННОГО НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА РЕСТАВРАЦИИ

Пиунова Полина Руслановна,

Аспирант,

Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва,

младший научный сотрудник,

Государственный научно-исследовательский институт реставрации,

ул. Космонавтов, д. 2, г.Москва, Россия, 129366,

piunova_polina@mail.ru

Аннотация

В статье впервые исследуется история формирования экспериментального фонда отдела научной реставрации станковой темперной живописи ГОСНИИР. На основе изучения неопубликованных материалов выявлены основные источники поступлений произведений иконописи в фонд. Показано, что это были предметы, выведенные из музейного оборота по причине низкой художественной ценности или же имеющих повреждения. Такое формирование фонда обусловило его уникальность в качестве важного ресурса для проведения научных исследований в области реставрации.

Ключевые слова

Иконы, темперная живопись, реставрация, экспериментальный фонд, ГОСНИИР, комплектование, ВПХК им. Е. В. Вучетича.

Разработка и совершенствование реставрационных методик являются одной из ключевых задач в деле сохранения культурного наследия. Одним из способов их безопасной апробации может служить использование предметов из специализированного экспериментального фонда — собрания, предназначенного для целенаправленных исследований материалов, технологий изготовления и методов консервации. Настоящая статья посвящена истории формирования экспериментального фонда отдела научной реставрации станковой темперной живописи Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГОСНИИР).

При всей своей значимости для развития методики и технологии реставрации темперной живописи экспериментальный фонд, его формирование и принципы организации никогда не были предметом специального изучения. Единичные упоминания о фонде содержатся в диссертационном исследовании Пак Чжон Вон¹ и статье Ю. С. Финогеновой и О. В. Лелековой². При этом остаются открытыми вопросы о том, как, когда, из каких источников и по каким критериям формировалась сама эта исследовательская база. Между тем, изучение истории комплектования фонда представляется важным для понимания материальных основ реставрационной науки второй половины XX в. и логики обращения с «второстепенными» памятниками в тот период.

Целью данного исследования является реконструкция процесса формирования экспериментального фонда ГОСНИИР, выявление критериев, источников и механизмов его пополнения в 1960–1970 гг. Для достижения поставленной цели были привлечены материалы из фондов Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) и архива отдела научной реставрации станковой темперной живописи ГОСНИИР. В научный оборот вво-

дится комплекс неопубликованных документов: приказы Министерства культуры СССР, протоколы заседаний экспертных комиссий, акты приёма. В ходе исследования документы архива отдела научной реставрации станковой темперной живописи ГОСНИИР были систематизированы и впервые изучены в совокупности. Полученные данные были сопоставлены с общим историческим и правовым контекстом эпохи, что позволило рассмотреть историю формирования фонда не изолированно, а как элемент более широкой системы государственного управления культурным наследием.

Реконструкция процесса формирования фонда возможна благодаря сохранившимся архивным документам. Анализ этих материалов позволяет установить, что первое документально зафиксированное поступление предметов датируется 1967 г. Тогда впервые появляется акт передачи предметов во Всесоюзную центральную научно-исследовательскую лабораторию по консервации и реставрации музейных ценностей (ВЦНИЛКР-ГОСНИИР) от Государственного архива художественных произведений, специального хранилища, созданного в 1951 г. по приказу Комитета по делам искусства при Совете Министров СССР³. Предметы передавались во ВЦНИЛКР для «проведения экспериментальных работ», согласно приказу Министерства культуры СССР. К приказу прилагался список икон, которые, «в соответствии с актом комиссии от 20 февраля 1967 г., <...> заведующей Государственным архивом художественных произведений» следовало «снять с учёта, как не имеющие музейной и художественной ценности <...> и передать на баланс лаборатории»⁴. Следующая передача предметов состоялась в 1968 г. также на основании приказа Минкультуры СССР от 31 июля 1968 г., по которому «из фонда комбината», т.е. из фонда Всесоюзного производственно-художественного комбината (ВПХК), во ВЦНИЛКР были выданы иконы в «постоян-

1 См.: Пак Чжон Вон. Принципы и методы научной реставрации темперной живописи в России: опыт Государственного научно-исследовательского института реставрации (1960-1990-е годы) / диссертация кандидата искусствоведения. М., 2006. С. 78-82.

2 См.: Финогенова Ю.С., Лелекова О.В. Практическое применение кожного клея // Культура и искусство в СССР. Серия: Реставрация и консервация музейных ценностей. Экспресс-информ. 1985. №6. С. 11–12.

3 Архив художественных произведений впоследствии стал основой коллекций РОСИЗО. См.: Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»: сайт. URL: <https://rosizo.ru/collections/> (дата обращения: 25.12.2025).

4 Приказ по Министерству Культуры СССР №260 от 30 мая 1967 г. // Архив отдела научной реставрации станковой темперной живописи ГОСНИИР.

ное пользование»⁵. В течение шести лет, с 1967 г. по 1972 г., в соответствии с приказами Министерства культуры СССР, в лабораторию поступали предметы, не имеющие исторической, художественной и музейной ценности, с пометками о передаче: в «постоянное пользование», для «проведения экспериментальных работ», без указания конкретного предназначения предметов. Предметы передавались из Всесоюзного производственно-художественного комбината, созданного на базе фондов Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма».

Подготовка к ней началась в 1935 г., открытие её состоялось 18 марта 1939 г. На выставке экспонировались свыше 1 200 произведений более чем 600 мастеров. Среди экспонатов были представлены картины, рисунки, литографии, гравюры, офорты, барельефы, скульптуры, посвящённые теме строительства социализма в СССР. Выставка проходила в 16 залах, каждый из которых представлял свой отдельный раздел: «Избранники народа», «Завоевание Арктики и освоение Севера», «Гражданская война и оборона страны», «Большевики открыли богатства страны», «СССР стал металлическим», «Сатира — огонь по врагам», «Жить стало лучше — жить стало веселее» и т.д.⁶. Через год выставка закрылась и на основе её фондов была образована Дирекция художественных выставок и панорам Комитета по делам искусства при Совете Министров СССР. В 1954 г. она перешла в ведение Министерства культуры СССР, а в 1966 г. была преобразована во Всесоюзный производственно-художественный комбинат приказом Минкультуры СССР⁷. В 1974 г. комбинату было присвоено имя Е. В. Вучетича.

Одним из ключевых инструментов в работе этой организации по перераспределению культурных ценностей стала комиссия по оценке и просмотру художественных произведений, предназначенных для экспорта, которая была создана в 1969 г. при Управлении изобразительных

искусств и охраны памятников Министерства культуры СССР. Её основные функции включали изучение предложений по поставкам произведений на зарубежный рынок, оценка их стоимости и подготовка рекомендаций по приобретению предметов изобразительного и декоративно-прикладного искусства для пополнения экспортного фонда. Комиссия состояла из четырёх секций по разным видам искусства, в том числе имелась и секция древнерусского искусства⁸. Каждая из них в своей области отбирала предметы для отправки за рубеж.

В состав комиссии входили специалисты высокого уровня, признанные профессионалы в области искусствоведения, реставрации и музейного дела, а также авторитетные представители художественного сообщества и научных учреждений. По мере необходимости комиссия могла привлекать дополнительных специалистов для консультаций и экспертиз, связанных с изучением отдельных произведений.⁹ В состав комиссии входили также сотрудники ВЦНИЛКР, например: Иван Петрович Горин — директор ВЦНИЛКР-ВНИИР в 1964–1992 гг., Виктор Васильевич Филатов — заместитель директора по научной части ВЦНИЛКР в 1960–1974 гг., Владимир Михайлович Тетерятников — научный сотрудник отдела скульптуры и прикладного искусства ВЦНИЛКР в 1964–1974 гг. Также среди приглашённых специалистов ВЦНИЛКР были Мильда Петровна Виктурина и Лидия Ивановна Гладкова, которые проводили научные технико-технологические и рентгенологические исследования древнерусской живописи¹⁰.

6 августа 1970 г. Министерство культуры СССР утвердило внесение дополнения в «Положение о комиссии по просмотру и оценке художественных произведений для продажи на экспорт» (Приказ Минкультуры СССР № 6 от 3 января 1969 г. приложение № 2). В дополнении указано, что «в необходимых случаях художественные произведения по рекомендации членов комиссии направляются во ВЦНИЛКР для проведения научного технико-технологического исследования (рентген, ультрафиолетовые и инфракрасные

5 Приказ по Министерству Культуры СССР №371 от 31 июля 1968 г. // Архив отдела научной реставрации станковой темперной живописи ГОСНИИР.

6 Ефанов В. Как готовилась выставка // Советское искусство: [общественно-политическая газета]. 1939. № 34 (614). С. 6.

7 РГАЛИ Ф.2458. Оп. 8. Ед. хр. 1. Л. 59-60.

8 РГАЛИ Ф. 2458. Оп. 8. Ед. хр. 16а. Л. 8-9.

9 Там же.

10 РГАЛИ Ф. 2329. Оп. 18. Ед. хр. 1464. Л. 5, 35.

лучи, специальные химико-физические анализы, пробные расчистки и прочее)»¹¹.

Основной задачей комиссии была оценка произведений, поступавших в ВПХК из различных источников. В протоколах комиссии Минкультуры СССР по просмотру и оценке произведений древнерусской живописи для поставки на экспорт содержится информация об именах владельцев, как частных лиц, так и музеев, наименованиях предметов, инвентарных номерах, дате создания, размере и стоимости. Принципиально, что все предметы в этих списках указаны как не имеющие музейного значения. Отобранные для дальнейшей экспортной реализации предметы, судя по отсутствию в протоколах специальных отметок, предположительно, находились в приемлемом состоянии, поскольку в противном случае предметы имеют соответствующие уточнения. Некоторые иконы в указанном списке сопровождаются пометками о состоявшихся реставрациях¹², либо рекомендациями по их проведению¹³.

Помимо запасника ВПХК комиссия также осуществляла оценку произведений живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства, древнерусского искусства и художественного антиквариата, находившихся на выставках, в мастерских художников, музеях, учреждениях системы Художественного фонда СССР, государственных антикварных и комиссионных магазинах, а также у частных лиц¹⁴. Утвержденные Министром культуры СССР или его заместителем протоколы комиссии являлись основанием для разрешения вывоза указанных предметов за границу¹⁵. Отобранные для экспорта предметы передавались в «Новоэкспорт» Министерства внешней торговли СССР для их последующей реализации.

Важным источником поступления произведений древнерусского искусства в ВПХК стали также экспедиции музеев, например, экспедиции Музея имени Андрея Рублева¹⁶, Государственного

Русского музея¹⁷ и др. Это было связано с массовым закрытием церквей в ходе антирелигиозной кампании конца 1950-х гг.: как указывает историк искусства Г. И. Вздорнов, государственные музеи начали «массовое обследование закрытых храмов», вывозя оттуда иконы «очень большими партиями». Именно в этот период, с 1962 г., началась активная экспедиционная деятельность Музея имени Андрея Рублева¹⁸.

Согласно исследованным нами протоколам, предметы поступали в ВПХК как от частных лиц, так и от различных музеев и организаций. Так, например, в архиве отдела научной реставрации станковой темперной живописи ГОСНИИР находятся три протокола комиссии Минкультуры СССР по просмотру и оценке произведений древнерусской живописи за 1970 г. и 1973 г., согласно которым в запаснике отдела экспорта Всесоюзного производственно-художественного комбината комиссия произвела осмотр икон, которые поступили в запасник от частных владельцев, организаций и экспедиций «для продажи на экспорт». Комиссия выделила часть икон, находящихся в аварийном состоянии, которые, как указано в актах, имели обширные и значительные утраты: «смытости» изображения, потёртости красочного слоя, его многочисленные осыпи, трещины досок основы и другие дефекты. Также в группу икон, рекомендованных на списание, вошли иконы, не имеющие высокой художественной ценности, иконы, не реализованные в течение четырёх лет, включая те, которые не были востребованы владельцами и по истечении установленного срока подлежали списанию. Все иконы были признаны негодными для передачи их в музеи или реализации на экспорт. Поэтому после списания с баланса ВПХК их, согласно актам, передали во ВНИЦЛКР для «экспериментальных и учебных работ»¹⁹.

Анализ протоколов из архива отдела научной реставрации станковой темперной живописи

11 РГАЛИ Ф. 2458. Оп. 8. Ед. хр. 22. Л. 25.

12 РГАЛИ Ф. 2329. Оп. 18. Ед. хр. 911. Л. 72, 79.

13 РГАЛИ Ф. 2329. Оп. 18. Ед. хр. 1464. Л. 21, 39.

14 РГАЛИ Ф. 2458. Оп. 8. Ед. хр. 16а. Л. 9.

15 Там же.

16 РГАЛИ Ф. 2329. Оп. 18. Ед. хр. 1465. Л. 62; Ед. хр. 1464. Л. 21, 67.

17 РГАЛИ Ф. 2329. Оп. 18. Ед. хр. 911. Л. 31, 32.

18 Вздорнов Г. И. Реставрация и наука: очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи // М-во культуры Российской Федерации, Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации. М., 2006. С. 261.

19 Акт № 1 от 12 января 1970 г. // Архив отдела научной реставрации станковой темперной живописи ГОСНИИР; Акт от 16 января 1973 г. // Архив отдела научной реставрации станковой темперной живописи ГОСНИИР.

ГОСНИИР показывает, что комиссия отдельно выделяла группы икон, находящихся в остро аварийном состоянии, имеющих значительные утраты или низкое качество художественного исполнения, которые предназначались для списания. Это позволяет сделать вывод, что в экспериментальный фонд попадали, как правило, предметы, обладавшие двумя характеристиками: низкой (или утраченной) художественной/коммерческой ценностью для музейных собраний или экспортной реализации и сложным или «проблемным» состоянием сохранности. Именно эти качества делали их идеальным материалом для научных экспериментов, поскольку риск повреждения ценных памятников был исключён.

Следует также заметить, что в протоколах зафиксированы рекомендации комиссии о передаче либо закупке тех или иных предметов в различные музеи, если они имели музейное значение, но не могли быть поставлены на экспорт. Таким образом комиссия выступала как распределительный центр с выстроенной системой по перемещению материальных ценностей, когда предмет, полученный от организации, частного лица или в ходе музейной экспедиции, поступал в запасник Всесоюзного производственно-художественного комбината, который, по сообщению заведующего отделом экспертизы ГОСНИИР М. М. Красилина, в то время располагался в церкви Григория Неокессарийского в Москве. Именно там члены комиссии по просмотру и оценке древнерусской живописи на экспорт оценивали предмет и, в случае признания его неперспективным для экспорта и не имеющим ценности для основного музейного фонда, направляли в экспериментальный фонд ВЦНИЛКР.

Реконструированная система перемещения объясняет происхождение первых икон экспериментального фонда. Благодаря такой передаче предметов в фонде темперного отдела ГОСНИИР оказались иконы из Казанского собора Божьей Матери, Музея имени Андрея Рублёва, Центрального Салона (учреждение системы Художественного фонда СССР)²⁰, Государственного Архива художественных произведений, Государственной Третьяковской галереи и Эрмитажа, а также полученные от частных лиц.

Сформировавшееся таким образом на рубеже 1960–1970-х гг. собрание икон в дальнейшем продолжало пополняться за счёт поступлений от религиозных и музейных организаций. Так, Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник передал ряд икон, которые, согласно сопроводительным документам, не обладали музейной ценностью и не состояли на учёте в Главной инвентарной книге²¹.

Важнейшим источником, определившим состав значительной части фонда, стали иконы, выявленные в ходе реализации масштабной государственной программы по учёту культурных ценностей в немусейных собраниях. Правовой основой для этой деятельности стал Закон СССР от 29 октября 1976 г. № 4692-IX «Об охране и использовании памятников истории и культуры», который вводил всеобщую государственную регистрацию материальных ценностей. Статья № 9 Закона прямо предписывала: «Памятники истории и культуры, независимо от того, в чьей собственности они находятся, подлежат государственному учёту»²².

Выполнение этой задачи было возложено на различные учреждения, чья роль также была закреплена в статье № 8, где говорилось об участии в охране памятников «других общественных организаций» в соответствии с законодательством²³. Однако отдельные инициативы, предварявшие общегосударственную кампанию, возникали и ранее. Так, по свидетельству М. М. Красилина, первые работы по описанию церковного наследия относятся к 1973 г. В дальнейшем, уже в соответствии с Законом, деятельность ВНИИР приобрела всеобъемлющий и плановый характер²⁴.

20 Художественный фонд СССР (Москва, 1940–1992): [историческая справка] // РГАЛИ: сайт. URL: <https://www.rgali.ru/fund/9269> (дата обращения 20.12.25).

21 Акт от 24 марта 1976 г. // Архив отдела научной реставрации станковой темперной живописи ГОСНИИР.

22 СССР. Законы. Об охране и использовании памятников истории и культуры : Закон СССР № 4692-IX : принят Верховным Советом СССР 29 октября 1976 г. // Контур-Норматив : сайт. URL: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=27778&ysclid=mj9pudfo tj156196096> (дата обращения: 17.12.25).

23 Там же.

24 Красилин М.М. Памятники искусства 16-начала 20 вв. в немусейных собраниях (Москва, церковь Иоанна Предтечи). Каталог 1 // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Том 12. М., 1989. С. 74.

На протяжении более чем десяти лет сотрудники сектора экспертизы Всесоюзного научно-исследовательского института реставрации обследовали коллекции в Москве, частично в Московской области, а также в Латвийской, Эстонской и Киргизской ССР²⁵. Особое внимание уделялось памятникам древнерусского искусства XVIII — начала XX вв., поскольку иконы этого периода ранее практически не изучались специалистами. Лишь во второй половине XX в. стали появляться первые публикации, посвященные поздней иконописи, и значительный вклад в этот процесс внесли именно сотрудники ВНИИР благодаря непосредственной работе с материалом²⁶.

Помимо формального учёта, программа преследовала серьёзные научно-исследовательские цели: составить целостную художественную картину эпохи, «расширить и углубить представления о русской культуре», выявить «эмоциональное и эстетическое впечатление» от поздней иконописи и в конечном итоге преодолеть существовавшее в профессиональной среде недоверие к этому пласту наследия²⁷.

В рамках этой долгосрочной работы была проведена предварительная каталогизация икон, а также предметов декоративно-прикладного и книжного искусства из хранилищ различных церквей страны. Составленные каталоги содержат ценную художественно-историческую информацию. Всего с 1989 г. по 1991 г. было подготовлено три каталога, а также многочисленные описи, переданные на хранение в государственный архив (РГАЛИ).

Одним из первых объектов изучения в рамках этой программы стал храм Преподобного Пимена Великого в Москве. В ходе выполнения описи коллекции храма, на его колокольне был обнаружен большой склад икон, ранее переданных туда прихожанами. Поскольку храм не имел возможности для их хранения, сотрудники отдела инициировали перемещение икон в эксперимен-

тальный фонд. Хотя договор передачи не конкретизировал цели использования, со слов сотрудников ГОСНИИР известно, что эти поступления предполагалось использовать для создания музея реставрации при лаборатории. Несмотря на то, что данный проект реализован не был, часть коллекции была сохранена в отделе. В дальнейшем эти предметы стали выполнять функцию вспомогательного учебного фонда для работы со стажёрами и студентами искусствоведческих и реставрационных специальностей.

Проведённый нами анализ позволил реконструировать процесс формирования экспериментального фонда станковой темперной живописи ГОСНИИР в 1960–1970-е гг. Его комплектование осуществлялось через несколько основных источников: централизованное распределение через Всесоюзный производственно-художественный комбинат, прямые передачи от музеев и религиозных организаций.

Важную роль в процессе формирования экспериментального фонда играла комиссия Министерства культуры СССР по просмотру и оценке художественных произведений, предназначенных для экспорта. Её решения определяли дальнейшую судьбу предметов, направляя в фонд те из них, которые сочетали низкую музейную и художественную ценность с аварийным состоянием сохранности, что делало их пригодными для научных задач, но бесперспективными для экспорта или включения в основные музейные собрания. Что касается поступлений от религиозных организаций, то они стали возможны благодаря деятельности сотрудников отдела экспертизы в рамках упомянутой государственной программы, проводимой во исполнение Закона СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры» (1976 г.). Эта работа одновременно решала проблему хранения большого количества икон, неиспользуемых в храме, и целенаправленно пополняла состав фонда.

Выявленные принципы формирования экспериментального фонда обосновывают уникальную научную значимость собрания в качестве инструмента для научных исследований и учебной практики в сфере реставрации. Дальнейшее изучение конкретных предметов из этого фонда позволит углубить понимание истории реставрационных методик и практик обращения с экспериментальным фондом в отечественной реставрационной науке.

25 Краси́лин М.М. Роль ВНИИР в изучении и учете движимых памятников изобразительного искусства // Научный семинар «Реставрация музейных ценностей в СССР. Проблемы и современные методы исследования», 29 мая – 1 июня 1984 г. : Тез. Докл. М., 1984. С. 16.

26 Краси́лин М.М. Памятники искусства 16-начала 20 вв. в немусейных собраниях ... С. 74.

27 Там же С. 75.

Список литературы

1. Пак Чжон Вон. Принципы и методы научной реставрации темперной живописи в России: опыт Государственного научно-исследовательского института реставрации (1960–1990-е годы) / диссертация кандидата искусствоведения. М., 2006. 190 с.
2. Финогенова Ю. С., Лелекова О. В. Практическое применение кожного клея // Культура и искусство в СССР. Серия: Реставрация и консервация музейных ценностей. Экспресс-информ. 1985. № 6. С. 11–12.
3. Ефанов В. Как готовилась выставка // Советское искусство: [общественно-политическая газета]. 1939. № 34 (614). С. 6.
4. Вздорнов Г. И. Реставрация и наука: очерки по истории открытия и изучения древнерусской жи-вописи // М-во культуры Российской Федерации, Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации. М., 2006. 411 с.
5. Красилин М. М. Памятники искусства XVI–начала XX вв. в немусейных собраниях (Москва, церковь Иоанна Предтечи). Каталог 1 // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Том 12. М., 1989. С. 74–105.
6. Красилин М. М. Роль ВНИИР в изучении и учете движимых памятников изобразительно-го искусства // Научный семинар «Реставрация музейных ценностей в СССР. Проблемы и современные методы исследования», 29 мая — 1 июня 1984 г.: Тез. докл. М., 1984. С. 16–17.

FORMATION OF THE EXPERIMENTAL FUND OF THE STATE SCIENTIFIC RESEARCH INSTITUTE OF RESTORATION

Piunova Polina R.,

graduate student, Russian Heritage Institute,
Research associate, State Scientific Research
Institute of Restoration,
Kosmonavtov St. 2, Moscow, 129366, Russia,
piunova_polina@mail.ru

Abstract

For the first time, the history of the formation of the experimental fund of the Department of scientific restoration of easel tempera painting GOSNIIR is being investigated. Based on the study of unpublished materials, the main sources of income of icon paintings to the fund have been identified. It is shown that these were objects that were withdrawn from museum circulation due to low artistic value or existing damage. This formation of the foundation has determined its uniqueness as an important resource for scientific research in the field of restoration.

Keywords

Icons, tempera painting, restoration, experimental fund, GOSNIIR, acquisition, VPKHK named after E. V. Vuchetich.

References

1. Park Jeong Won. Principles and Methods of Scientific Restoration of Tempera Paintings in Russia: The Experience of the State Research Institute for Restoration (1960s–1990s) / Candidate of Art History Dissertation. Moscow, 2006. 190 p.
2. Finogenova Yu.S., Lelekova O.V. Practical Application of Leather Glue // Culture and Art in the USSR. Series: Restoration and Conservation of Museum Treasures. Express-Inform. 1985. No. 6. pp. 11–12.
3. Efanov V. How the Exhibition Was Prepared // Soviet Art: [social and political newspaper]. 1939. No. 34 (614). P. 6.
4. Vzdornov G. I. Restoration and Science: Essays on the History of the Discovery and Study of Old Russian Painting // Ministry of Culture of the Russian

Federation, State Research Institute of Restoration. Moscow, 2006. 411 p.

5. Krasilin M. M. Art Monuments of the 16th — Early 20th Centuries in Non-Museum Collections (Moscow, Church of St. John the Baptist). Catalogue 1 // Artistic Heritage. Storage, Research, Restoration. Vol. 12. Moscow, 1989. Pp. 74–105.

6. Krasilin M. M. The Role of VNIIR in the Study and Inventory of Movable Monuments of Fine Art // Scientific Seminar “Restoration of Museum Valuables in the USSR. Problems and Modern Research Methods”, May 29 — June 1, 1984: Abstract of the Report. M., 1984. Pp. 16–17.

Ссылка для цитирования: **Пиунова, П. Р.** Формирование экспериментального фонда Государственного научно-исследовательского института реставрации / П. Р. Пиунова // Культурное наследие России. — 2026. — № 3. — С. 111–118. — DOI:10.34685/НИ.2026.54.3.014.

ПУБЛИКАЦИЯ В НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННОМ ЖУРНАЛЕ «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ»

Основные рубрики: «Методология и методы исследования культурных процессов»; «Искусство, образование, наука»; «Духовное наследие и культура»; «Культура регионов»; «Культура повседневности»; «Этнокультуры в прошлом и настоящем»; «Имена и события прошлого»; «Культурное наследие мира»; «Музееведение и охрана культурного наследия» и др.

С 1 декабря 2015 г. журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидатов и докторов наук.

Требования к статьям, присылаемым в журнал «Культурное наследие России»

- К рассмотрению принимаются не опубликованные ранее статьи общим объемом около — 20 000 знаков без пробелов. Это примерно 15 страниц.
- Публикация безгонорарная, автору высылается электронная версия журнала, журнал размещается на сайте и рассылается в библиотеке. в том числе и в электронную библиотеку eLIBRARY.RU.
- Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт публикации. Рукописи не возвращаются и не рецензируются.
- Автор представляет рукопись по электронной почте: knaros@yandex.ru.
Формат текстовых файлов — DOC, DOCX.
- Все элементы статьи выполняются шрифтом Times New Roman, размер (кегель) — 14 пт (основной текст), 11 пт (сноски); расстояние между строк (межстрочный интервал) — 1,5; абзацный отступ — 1 см., шрифт — обычный; выравнивание — по ширине (кроме указанного особо)..
- Формат страницы — А4. Поля — обычные.

Статья должна быть оформлена строго в соответствии с изложенными ниже требованиями и включать все перечисленные пункты:

1. Тип статьи (выбрать из списка на следующей странице).
2. УДК (определить самостоятельно в соответствии с темой статьи, при затруднении редколлегия поможет).
3. ББК (определить самостоятельно в соответствии с темой статьи, , при затруднении редколлегия поможет).
4. НАЗВАНИЕ СТАТЬИ — выравнивание по центру, жирный шрифт, прописные буквы.
5. ФИО автора полностью — выравнивание по правому краю, жирный шрифт.
6. Сведения об авторе: ученая степень, звание; почетные звания; должность и место работы в именительном падеже; контактный телефон; адрес места работы (город, страна), электронной почты, ORCID , если есть — выравнивание по правому краю. Обратите внимание на запятые при оформлении сведений об авторе!
7. Аннотация на русском языке (5–8 строк).
8. Ключевые слова на русском языке (8–10).
9. Основной текст: шрифт — Times New Roman, кегль — 14 пт., междустрочный интервал — 1,5, абзацный отступ — 1 см.; выравнивание текста по ширине. Сноски — постраничные (внизу страницы).
10. Список использованной литературы.
11. Название статьи на английском языке — выравнивание по центру, жирный шрифт, прописные буквы.
12. ФИО автора полностью на английском языке — выравнивание по правому краю.
13. Сведения об авторе на английском языке: ученая степень, звание; почетные звания; должность и место работы; контактный телефон; адрес электронной почты — выравнивание по правому краю.
14. ААннотация на английском языке (5–8 строк).
15. Ключевые слова на английском языке (8–10).
16. Основной текст: шрифт — Times New Roman, кегль — 14 пт., междустрочный интервал — 1,5, абзацный отступ — 1 см.; выравнивание текста по ширине. Сноски — постраничные ссылки (внизу страницы). Ссылки на сайты оформляются как сноски, и в список литературы их желательно не включать.
17. Список литературы на английском языке.

Иллюстрации представляются отдельными файлами. Формат файлов — TIFF, JPG, JPEG. В тексте должно быть указано место вставки иллюстрации и ее полное название с обозначением сайта или архива откуда получено фото.

Редакция может не разделять мнения авторов и не несёт ответственности за недостоверность публикуемых данных.

Редакция журнала не несёт ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЬИ ДЛЯ ЖУРНАЛА «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ»

RAR
УДК 008
ББК 71
DOI – (добавит редколлегия)

СУБЪЕКТ, ЛИЧНОСТЬ, ДУХ И ДУХОВНОЕ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Иванов Иван Иванович,
доктор философских наук,
профессор кафедры гуманитарных наук,
Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма,
ул. 5-я Магистральная, д. 5, г. Москва, Россия, 123007,
e-mail: ivanov@yandex.ru

Аннотация

Постмодернизм изменяет существующее в науке понятие личности. С позиций постмодернизма личность — это мозаика множественных идентичностей, социальных ролей, масок, которые человек волен выбирать и изобретать по своему желанию.

Ключевые слова

Субъект, личность, индивид, дух, духовное, фрагментация.

Как замечает М. Мамардашвили, мировые религии «отличаются от этнических религий прежде всего тем, что они обращены к личности и предполагают наличие в самом человеке начала и корня, который задан в нём как некоторый внутренний образ, или голос. И достаточно слышать этот голос и следовать ему, оказавшись один на один с миром, не цепляясь ни за какой внешний авторитет, никакую внешнюю опеку, пользуясь лишь этим личностным источником, чтобы идти, и тогда в пути Бог поможет. Он поможет только идущему»¹.

Когда цитируют слова Фуко о том, что «человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»², то обычно это высказывание трактуют буквально...

Список литературы

1. Кушева Е.Н. // В.А. Фаворский. Воспоминания о художнике. Москва : Книга. 1990.
2. Малов Н.М. Археология в Нижневолжском институте краеведения Саратовского университета // 1917 год: российская археология на переломе эпох. Материалы Международной научной конференции. Москва : Институт археологии РАН. 2017.
3. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. Москва : Советский художник. 1988.

Не более 12 наименований

1 Мамардашвили М. К. Философия и религия // Человек. 1997. № 4. С. 81.

2 Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 404

SUBJECT, PERSONALITY, SPIRIT AND SPIRITUALITY IN THE POSTMODERN ERA

Ivanov Ivan Ivanovich,

DSc in Philosophy,

Professor of the Department of Humanities,

Academy of Retraining Arts, Culture and Tourism,

Moscow, Russia,

ivanov@yandex.ru

Abstract

Postmodernism modifies an existing concept in the science of personality. From the standpoint of postmodern identity — a mosaic of multiple identities, social roles, masks that man is free to choose and invent as you wish.

Keywords

Subject, person, individual, spirit, spiritual, schizoid fragmentation.

References — оформляется согласно международным стандартам или просто транскрипцией по желанию автора.

1. Kusheva E.N. // V.A. Favorsky. Memories of the Artist. Moscow: Kniga. 1990.
2. Malov N.M. Archaeology at the Lower Volga Institute of Local History of Saratov University // 1917: Russian Archaeology at the Turn of the Epochs. Proceedings of the International Scientific Conference. Moscow: Institute of Archaeology, Russian Academy of Sciences. 2017.
3. Favorsky V.A. Literary and Theoretical Heritage. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. 1988.

Тип статьи:

RAR — научная статья;

EDI — редакционная заметка;

BRV- рецензия;

CNF — материалы конференции;

SCO — краткое сообщение;

REV- обзорная статья;

ABS- аннотация;

REP- научный отчет;

COR- переписка;

PER — персоналии;

MIS — разное;

UNK — неопределен.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Регистрационное свидетельство Эл № ФС77-85532 от 11 июля 2023 г.

Форма периодического распространения — сетевое издание.

Подписано в печать: 30.09.2026.

Адрес редакции: 129366, г. Москва, ул. Космонавтов, д. 2.

Сайт: <http://www.kultnasledie.ru>

E-mail: knaros@yandex.ru