



Культура и общество — Культура и текст — Культура и искусство
Культура и образование — Книжная культура
Документальное наследие и библиография



СФЕРА КУЛЬТУРЫ

научный рецензируемый журнал
2026. 1 (23)

Culture & Society — Culture & Text — Culture & Art — Culture &
Education — Book culture — Documentary heritage & bibliography

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

SPHERE OF CULTURE

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (23) 2026

ВКЛЮЧЕН В РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ (РИНЦ)

ВКЛЮЧЕН В ПЕРЕЧЕНЬ ВЫСШЕЙ
АТТЕСТАЦИОННОЙ КОМИССИИ (ВАК)

Научный рецензируемый журнал
№ 1 (23) 2026

Главный редактор О.С. Наумова

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

Учредитель:

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

Адрес учредителя:

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

Издатель:

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

Адрес редакции:

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

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

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

На обложке использовано фото Р. Наумова.

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

Подписано в печать 20.03.2026
Дата выхода в свет 31.03.2026

Формат 170x240/16
Усл. печ. л. 9,5
Тираж 200 экз. Цена свободная

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

© Самарский государственный институт культуры, 2026
© Сфера культуры, 2026

Scientific peer-reviewed journal
№ 1 (23) 2026

Chief Editor Olga Naumova

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

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

Founder:

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

Founder's address:

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

Publisher:

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

Editorial office address:

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

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

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

Photo by Roman Naumov is used on the cover.

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

Signed in print on 20.03.2026
Release date 31.03.2026

Format 170x240/16
Conditional printed sheets 9,5
The circulation of 200 copies. Free price

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

© Samara State Institute of Culture, 2026
© Sphere of Culture, 2026

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Научный редактор

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

Выпускающий редактор

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

Научные консультанты

Бакшутова Екатерина Валерьевна, доктор философских наук

Куприна Елена Юрьевна, доктор искусствоведения

Ответственный секретарь

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

Бурлина Елена Яковлевна, доктор философских наук, профессор

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Скорород Наталья Степановна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Российского государственного института сценических искусств

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Chief Editor

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

Deputy Chief Editor

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

Scientific Editor

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

Issue Editor

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

Scientific Consultants

Ekaterina Bakshutova, Doctor of Philosophy

Elena Kuprina, Doctor of Arts

Executive Secretary

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

Editorial Board

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

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

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

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

Elena Burlina, Doctor of Philosophy, Professor

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O.S. НАУМОВА

«Светить всегда, светить везде...».
К 55-летию Самарского государственного
института культуры

O.S. NAUMOVA

«Always shine, shine everywhere...»
On the 55th anniversary of the Samara
State Institute of Culture

11

Культура и общество**Culture & Society**

V.N. БУРДОНСКИЙ

Культурная и публичная дипломатия:
концептуализация понятий

V.N. BURDONSKY

Cultural and Public Diplomacy:
Conceptualizing Concepts

21

Культура и текст**Culture & Text**M.A. ПЕРЕПЕЛКИН,
K.S. КУРДАКОВА

«Дом этот – старая, хорошая книга...»:
к вопросу о творческом взаимодействии
А.Л. Толстой (Бостром) и А.Н. Толстого

M.A. PEREPELKIN,
K.S. KURDAKOVA

*This House is an Old, Good Book...: to the
Question of Creative Interaction between
A.L. Tolstoy (Bostrom) and A.N. Tolstoy*

33

Культура и искусство**Culture & Art**

И.И. ВАСИРУК

Полифонический триптих в аспекте
образно-художественного расширения
смысла

I.I. VASIRUK

A Polyphonic Triptych in the Aspect
of Imaginative Artistic Expansion
of Meaning

49

П.Е. ЕЛИСЕЕВА

Образные средства языка в работе
режиссера с актером

P.E. ELISEEVA

Language Figurative Means
in the Work of a Director with an Actor

62

Ю.Г. ВОИНОВА

Женские образы в советском
фарфоре (на примере изделий
Государственного фарфорового завода
им. М.В. Ломоносова 1920–30-х гг.)

YU.G. VOINOVA

Female Images in Soviet Porcelain
[Exemplified by Products of the
State Porcelain Factory Named after
M.V. Lomonosov 1920s-30s]

71

В.А. СПИРИДОНОВА

Карикатурность как художественный
метод формирования иконографии
вождя

V.A. SPIRIDONOVA

*Grotesqueness as an Artistic Method
of the Formation of the Leader's
Iconography*

82

С.Б-О. ЦЫРЕНОВА

Образ природы в традиционном
художественном искусстве бурят

S.B-O. TSYRENOVA

The Image of Nature in Traditional Arts
of the Buryat

99

Культура и образование

А.П. ХРОМОВ

Использование компетентностно-модульной технологии при формировании готовности педагога к работе с инновациями в творческом вузе

Culture & Education

A.P. KHROMOV

Use of Competence-Module Technology in the Formation of the Teacher's Readiness to Work with Innovations at a Creative University

109

Книжная культура

Я.М. ЦЫГАНОВА

Организация сети районных библиотек в уездах Самарской губернии в 1914–1916 годах

Book culture

YA.M. TSYGANOVA

Organization of a Network of District Libraries in the Uyezds (Counties) of the Samara Province in 1914-1916

121

Документальное наследие и библиография

В.Н. ЯРАНЦЕВ

Альманах «Праздность» в архиве А.И. Денисенко как явление самиздата

Documentary heritage & bibliography

V.N. YARANTSEV

Almanac *Idleness* in A.I. Denisenko's Archive as a Samizdat Phenomenon

135

Требования к оформлению статьи

Requirements for the Design of the Article

149

«Светить всегда, светить везде...»

К 55-летию Самарского государственного института культуры



ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА НАУМОВА

главный редактор
журнала «Сфера культуры»,
ректор СГИК,
доктор культурологии,
доцент

Десять лет назад, работая еще в другом вузе, я начала заниматься исследованием проблем высшей школы в культурологическом дискурсе. Научная гипотеза о том, что феномен любого университета определяет, прежде всего, его уникальная гомосфера, связанная с особой пространственной средой, атмосферой и хронотопом [1], спустя годы была доказана, а еще чуть позже, с погружением в проблематику творческого вуза – подтверждена еще раз. Вместе с тем был разгадан главный секрет эффективной деятельности института культуры в современных условиях: определяющим фактором его развития являются работающие здесь пассионарии – уникальные преподаватели, выдающиеся педагоги и мастера, значимость труда которых для сферы культуры и искусства Самарского региона и всей России сложно переоценить. В канун 55-летия института хочу вспомнить основные вехи его истории и рассказать о том, чем живет вуз сегодня.

Итак, свою историю Самарский государственный институт культуры ведет с 1 апреля 1971 года. К этому времени в Куйбышеве, крупном промышленном городе, сформировалась целая система высшего образования, представленная педагогическим, медицинским, техническими вузами и научно-исследовательскими институтами. Но вуза, выпускающего специалистов в области культуры и искусства, не было, а потребность в профессиональных кадрах – была. Вместе с городом и областью развивалась и сеть культурно-просветительских учреждений, среди которых ключевое место занимали библиотеки, клубы, дома культуры, театры, музеи, концертные организации.

По мнению авторов статьи «Путь длиною в 40 лет» Л.М. Артамоновой и О.Л. Бугровой из издания, подготовленного научно-творческим коллективом к круглой дате вуза 15 лет назад, первый этап его истории, время становления, приходится на двадцатилетие, охватывающее 1970–80-е годы: «Куйбышевский государственный институт культуры был создан на основании Постановления Совета Министров СССР от 15 марта 1971 года, подтвержденного Постановлением Совета Министров



**ВЛАДИМИР
ОСИПОВИЧ
МОРОЗОВ**

1971-1975 гг. – ректор КГИК,
кандидат исторических
наук, доцент

РСФСР от 26 марта 1971 года. Он стал одиннадцатым по счету высшим учебным заведением нашей области. Датой создания нового вуза объявлялось 1 апреля 1971 года, в тот же день к своим обязанностям приступил его первый ректор, кандидат исторических наук, доцент В.О. Морозов» [2, с. 7]. Летом состоялся набор первых абитуриентов: из почти тысячи желающих учиться в новом вузе только 210 человек поступили на специальности «Культурно-просветительская работа» (режиссерскую, дирижерско-оркестровую, дирижерско-хоровую и хореографическую специализации) и «Библиотековедение и библиография» (специализации по массовым и научным библиотекам и по детским и школьным библиотекам) очной (дневной) формы обучения. На заочную форму обучения было зачислено еще 200 человек. Самый большой конкурс прошел по хореографическому направлению. В институте тогда работал 71 преподаватель, 14 из которых были кандидатами наук и доцентами. Шесть кафедр (общенаучных дисциплин, культурно-просветительской работы, библиотековедения и библиографии, хорового дирижирования, оркестрового дирижирования, театральной режиссуры и хореографии) входили в два факультета, но всеми этими структурными подразделениями на первых порах руководил один декан. 1 сентября 1971 года состоялся первый в истории вуза праздник, посвященный Дню знаний, после которого новоиспеченные студенты пошли на первую лекцию по... истории КПСС.

Институт разместился в трех корпусах в историческом центре города (из них за вузом в настоящее время остались здание на улице Фрунзе, 167 – объект культурного наследия федерального значения «Дом губернатора («Белый дом»), XIX в.» и здание на улице Фрунзе, 138 – памятник регионального значения «2-я мужская гимназия»). Интересно, что ремонтные работы в зданиях велись не только силами профессиональных строителей, но и первых студентов, которые также помогали с уборкой помещений, выносом мусора, мытьем окон. Например, ребята пришли на помощь в оснащении аудиторий под профильные занятия: для хореографического зала требовалось специальное покрытие пола – были найдены хорошо высушенные корабельные доски, которые укладывали под определенным углом. В первое время не хватало мебели и музыкальных инструментов – приходилось работать стоя, каждый стул и купленный музыкальный инструмент встре-



**ИВАН
МИХАЙЛОВИЧ
КУЗЬМИН**

1975-1993 гг. - ректор СГИИК,
кандидат исторических
наук, профессор

чали аплодисментами и криками «Ура!». В общежитиях (расселенного жилого дома на улице Чапаевской, 192 и специально построенного для студентов КГИК здания на улице Искровской, 1А) не хватало кроватей, постельного белья и одеял. Кстати, заселения в общежитие студентам пришлось ждать несколько лет – места студентам творческого вуза предоставлял железнодорожный техникум, а приезжие преподаватели жили в трехкомнатной квартире ректора, который сам временно перебрался в гостиницу «Волга». Почетные профессора института сегодня вспоминают, что в той квартире проживало до 13 человек – жили в тесноте, скромно, но очень дружно и интересно. В 1973 году у института на живописном берегу Волги в поселке Волжский появилась своя турбаза «Мелодия», которую все ласково называли «ОСЛИКом» (оздоровительно-спортивный лагерь института культуры).

Так, к 1981 году в институте обучались уже 2862 студента на дневном и заочном отделениях, занятия вели 186 преподавателей, в числе которых 34 кандидата наук и доцента, было выпущено более 2,3 тысяч специалистов для сферы культуры. Наши выпускники оказались востребованы, разъезжались по стране, но многие трудоустроивались в Куйбышеве, области и других регионах Поволжья.

В 1975 – 1993 годах у штурвала института культуры стоял второй ректор – кандидат исторических наук, профессор И.М. Кузьмин. Вуз становился крепче, активно развивался, укрепляя материально-техническую базу, формируя сильный педагогический коллектив и развивая научно-творческие школы. В 1974 году состоялось историческое событие – переезд в большое здание на улице Фрунзе, 167, которое ранее занимал Куйбышевский Обком КПСС и Облисполком. Здесь, в объекте культурного наследия федерального значения «Дом губернатора («Белый дом»), XIX в.», и сегодня размещается большая часть структурных подразделений института.

В 1991 году вуз был переименован в Самарский государственный институт искусств и культуры (СГИИК), а через пять лет, в 1996 году, стал именоваться Самарской государственной академией культуры и искусств (СГАКИ). Так, период второго 20-летнего этапа истории, выпавшего на рубеж XX и XXI веков, характеризуется «приспособлением деятельности вуза к условиям изменившегося социально-политического устройства страны



**МАРГАРИТА
ГЕОРГИЕВНА
ВОХРЫШЕВА**

1993-2009 гг. - ректор СГАКИ,
доктор педагогических
наук, профессор

и к новым общественным потребностям» [2, с. 8]. Расширив линейку образовательных программ (среди новых направлений были актерское искусство и вокальное искусство, музыковедение, инструментальное исполнительство, культурология, документоведение, прикладная информатика, социально-культурная деятельность, декоративно-прикладное творчество и др.), творческий вуз продолжал свое развитие в новом статусе. В академии действовали четыре факультета: культурологии, библиотековедения и информатики, художественного творчества и музыкально-исполнительский (консерваторский), на их базе – более 20 кафедр. Также начал свою работу факультет дополнительного образования. Была открыта аспирантура и филиал в Волгограде, который позже обособился и сегодня продолжает работать в статусе самостоятельного регионального вуза. Укреплялся кадровый состав – в стенах академии теперь преподавали не только кандидаты наук и доценты, но и доктора наук, профессора, заслуженные деятели искусств, заслуженные артисты и работники культуры, члены профессиональных творческих союзов. В вузе действовал диссертационный совет. Эти и другие заслуги принадлежат коллективу под руководством доктора педагогических наук, профессора, выдающегося ученого и талантливого руководителя М.Г. Вохрышевой, которая была ректором в 1993 – 2009 годах.

В 2014 году по решению Министерства культуры РФ академию снова ждало переименование – в Самарский государственный институт культуры (СГИК). В этом статусе главной институции региона по подготовке кадров для сферы искусства, культуры и креативных индустрий Самарской области вуз работает и сегодня. Внедрение менеджмента качества, адаптация к новым федеральным образовательным стандартам, ориентированным на подготовку бакалавров, совпали с расширением поля возможностей творческой самореализации преподавателей и студентов. Создание молодежного концертно-театрального комплекса «Дирижабль» (объект культурного наследия федерального значения «Дом купца С.И. Мясникова», здание бывшего коммерческого клуба, в котором В.И. Ленин встречался с передовой революционно настроенной молодежью, находится на улице Куйбышева, 104), активное развитие деятельности творческих коллективов института (ансамбль народного



**ЭЛЕОНОРА
АЛЕКСАНДРОВНА
КУРУЛЕНКО**

2009 - 2019 ректор СГИК,
доктор педагогических
наук, профессор

танца «Волжские узоры», оркестр русских народных инструментов «Жар-птица», симфонический оркестр, народный и академические студенческие хоры и др.) и студенческого учебного театра – все это пришлось на время ректорства доктора культурологии, профессора Э.А. Куруленко, руководившей вузом с 2009 по 2019 год и передавшей мне бразды правления в начале 2020 года.

В логике заданных моими коллегами принципов периодизации с шагом в два десятка лет можно сказать, что сегодня вуз переживает третий этап развития, который должен завершиться в начале 2030-х годов. Возможно, что сегодня в силу глобальных и локальных причин, связанных с вызовами и требованиями времени, на которое с начала 2020-х годов пришлась пандемия коронавируса, тотальная цифровизация, стремительное внедрение искусственного интеллекта во все сферы жизнедеятельности человека и ответственная веха в развитии нашей страны (проведение специальной военной операции), мы переживаем уже четвертый этап развития института. Пусть об этом чуть позже поразмышляют историки. Ну а пока очевидно то, что сегодня наш институт является крупным образовательным, творческо-научным центром Самарской области и Поволжья, творческой лабораторией и одновременно концертно-театральным учреждением, без которого немислимо развитие региональной культуры [3].

С какими результатами мы подошли к 55-летию вуза? Отмечать проекты, творческие, научные и образовательные инициативы, яркие события, полезные и добрые дела всегда хочется и можно делать это очень долго. За каждым таким делом стоят люди: наши дорогие мастера, педагоги и сотрудники, обеспечивающие учебный процесс и функционирование корпусов вуза – настоящая команда единомышленников, энтузиастов и пассионариев, которая самоотверженно занимается развитием талантов студентов, будущих профессионалов отрасли культуры, искусства и креативных индустрий. Их победам и успехам мы радуемся всегда больше, чем своим. В творческом вузе царит действительно особая, ни на что не похожая атмосфера.

Итак, говоря об основных результатах текущего этапа развития вуза, можно отметить, во-первых, масштабные преобразования инфраструктуры института – от реализованного капитального ремонта внутренних помещений главного



корпуса, уже произведенной и продолжающейся в эти дни реставрации его кровли и фасада до комплексной реставрации второго корпуса и долгожданного капитального ремонта и оснащения студенческого общежития в рамках национального проекта «Молодежь и дети». Во-вторых, с 2021 года запущена цифровая трансформация творческого вуза, сопровождающаяся автоматизацией процессов, модернизацией информационных систем и инфраструктуры. На базе института открыты центр прототипирования современной музыки, звукового дизайна и создания клипов «Звучи!» в рамках федеральной программы «Придуманно в России» национального проекта «Культура» и центр цифровизации музыки «Твори!» на спонсорские средства Сбербанка – партнера вуза. Отрадно, что ежегодно удается обновлять базу музыкальных инструментов, необходимых предметов для декоративно-прикладного искусства, приобретать новые костюмы для флагманских творческих коллективов и т. д.

Среди новых образовательных программ можно выделить пользующиеся особой популярностью следующие: «Проектирование туристских и экскурсионных программ», «Дизайн костюма», «Музеология и охрана объектов культурного наследия», «Визуальные коммуникации и веб-дизайн» и др. В 2025 году впервые в истории вуза состоялся набор в ассистентуру-стажировку.

Особая гордость – научный рецензируемый журнал «Сфера культуры», который вы держите сейчас в руках. Он выходит в свет с 2020 года, с 2023-го – входит в перечень изданий, рекомендованных ВАК РФ, с 2025-го – в «Белый список» (2-й уровень), в 2023 – 2025 годах получал грантовую поддержку от Российского фонда культуры, что помогло привлечь ведущих ученых страны к диалогу на его страницах.

15 выдающихся педагогов нашего института стали «Почетными профессорами СГИК». С 2025 года появилась еще одна традиция – вручать звание «Почетного выпускника» успешным деятелям сферы культуры и искусства региона, окончивших вуз. За особые достижения наши студенты получают стипендии ректора и ученого совета, а штатные преподаватели – стимулирующие выплаты в соответствии с результатами рейтингования.

Ежегодно институт выступает главным организатором престижных конкурсов, среди которых Международный музыкальный конкурс-фестиваль им. С. Орлова, Всероссийский молодежный конкурс-фестиваль вокального искусства «Надежда»,



Всероссийский фестиваль-конкурс народного исполнительства «Вёснущка-весна», чтецкий конкурс «Послушайте!», олимпиада «Будущее культуры – наше будущее» и др. Реализовывать творческие проекты, в том числе на средства полученных грантов и субсидий разного уровня, все эти годы помогает учрежденная институтом некоммерческая организация «Самарский фонд развития культуры и креативных индустрий».

В год 55-летия института запланированы яркие концерты, встречи, конференции, конкурсы-фестивали. На днях распахнул свои двери обновленный этнографический музей-лаборатория «Истоки». Одним из самых ожидаемых мероприятий года станет открытие корпоративного музея СГИК «Творческий хаб. Лаборатория культурного проектирования» (проект реализуется на средства гранта профессионального музейного конкурса «Музей 4.0», учрежденного Фондом Потанина). Неслучайно главными героями музея станут люди – мастера и их ученики – главное богатство лучшего творческого вуза страны.

«Светить всегда, светить везде... светить – и никаких гвоздей!» Пусть эти солнечные строки из стихотворения В.В. Маяковского будут не только пожеланием в год 55-летия со дня основания, но и стратегической задачей как минимум на следующий этап развития Самарского государственного института культуры!

Список литературы

1. Наумова О.С. Гомосфера университета как феномен культуры: глобальные и локальные измерения [Электронный ресурс]: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 – Теория и история культуры. Самара, 2019. 336 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=54465945> (дата обращения: 20.02.2026).

2. Артамонова Л.М., Бугрова О.Л. Путь длиной в 40 лет // Самарская государственная академия культуры и искусств. 1971 – 2011. К 40-летию со дня основания / М-во культуры РФ; ФГОУ ВПО; под ред. С.В. Соловьевой. Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2011. С. 7-11.

3. Наумова О.С., Алашеева С.А. Поиск новой стратегии развития регионального творческого вуза в условиях глокализации // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 13-23.

КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВО



CULTURE & SOCIETY

УДК 327.82

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_21

© В.Н. Бурдонский

Москва

Московский государственный институт культуры

burdonskiy_vn@mgik.org

КУЛЬТУРНАЯ И ПУБЛИЧНАЯ ДИПЛОМАТИЯ: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЙ

Цель настоящего исследования заключается в том, чтобы уточнить содержание понятий «культурная дипломатия», «внешняя культурная политика», «публичная дипломатия». В статье рассматриваются факторы, которые способствуют переходу от публичной дипломатии к культурной. Автор показывает причины актуализации последней и подчеркивает, что эта тенденция обусловлена кардинальными трансформациями социокультурного ландшафта. Культурная дипломатия выступает частью внешней культурной политики, но не является единственным ее компонентом и принципиально отличается от дипломатии публичной. Подчеркивается, что культурная дипломатия сосредоточена на международном гуманитарном сотрудничестве, где доминантными выступают области культуры, науки и образования.

Ключевые слова: культура, культурная дипломатия, публичная дипломатия, внешняя культурная политика, культурализация, ценности.

Актуализация культурной дипломатии, трактуемой как международное сотрудничество в сфере культуры, сегодня обусловлена несколькими факторами.

Во-первых, наблюдается кризис силовых моделей, ответом на который должен стать поиск новых средств и языков влияния. Система международных отношений за последние несколько лет претерпела значительную трансформацию, вследствие чего произошел рост конфронтации и усиление военной составляющей. Однако, несмотря на эту тенденцию, по-прежнему очевидно, что использование лишь силовых способов воздействия не всегда ведет к решению международных проблем. Поэтому происходит поиск новых стратегий влияния на политические процессы и пересмотр уже традиционных методов дипломатии. С одной стороны, силовая дипломатия не учитывает логику исторического развития, культурные и конфессиональные особенности партнера. С другой стороны, есть ряд стран, не обладающих

мощными экономическими ресурсами и военно-политическим потенциалом, для них культурная дипломатия выступает, пожалуй, единственным инструментом формирования позитивного имиджа и узнаваемого образа в мировом символическом пространстве.

Во-вторых, следует говорить о тотальности культурализации как одной из тенденций в жизни современного общества. Культура никогда не была автономной сферой, что особенно проявляется на современном этапе. Сегодня она превратилась в универсальный код, пронизывающий те сферы, развитие которых в предшествующие периоды было обусловлено иными факторами. Следствием этого стало проникновение культурных значений и смыслов в экономику, политику и повседневную практику. Проявлением культурализации выступает брендинг, благодаря которому товар предстает уже не просто продуктом, имеющим конкретный функционал, а наделяется культурным значением, конструирующим особое пространство

и отражающим образ жизни владельца. В области политики культурализация проявляется в использовании нарративов, комплекса символов и ритуалов, вследствие чего формируется как национальная идентичность, так и образ, транслируемый государством на международной арене. В контексте сказанного культурную дипломатию необходимо рассматривать не дополнением к сфере политики, а ее фундаментальной основой, поскольку работа здесь ведется со смыслообразующими источниками.

В-третьих, происходит цифровизация и трансформация культурного пространства. Развитие информационно-цифровых технологий, благодаря которым «наша планета стала единой целостностью, полностью доступной человеку, стала “меньше»» [1, с. 141], кардинально изменило условия международного сотрудничества. В виду этого актуализируются вопросы, связанные с глобализацией культур и формированием доминирующей культуры (или наоборот – ее отсутствием), соотношением глобального и локального, в рамках которого складывается представление, что всякое локальное априори не изолировано, а взаимосвязано с другими локусами и происходящими там процессами. В результате нивелирования границ возникает гибридное культурное пространство, где традиционные идентичности сосуществуют с транскультурными потоками. Сложившаяся ситуация актуализирует проблему сохранения культурного суверенитета и построения диалога, что и выступает главной задачей культурной дипломатии.

Таким образом, произошедшие изменения во всех сферах жизнедеятельности человека (политической, научной, творческой и пр.) требуют пересмотра не только дипломатии как феномена и уже сложившихся методов и способов ее изучения, но и концептуального аппарата в целом, уточнения смыслового содержания таких ключевых понятий, как «публичная дипломатия» и «культурная дипломатия», переосмысления

международных отношений через призму культуры.

История демонстрирует массу примеров культурного обмена, начиная с древнейших времен (достаточно вспомнить, что одна и та же первобытная стоянка с небольшой разницей во времени становилась местом пребывания и неандертальца, и homo sapiens). На ранних стадиях развития человечества культурное общение между различными группами (племя, род и пр.) происходило стихийно, под влиянием комплекса различных нужд и потребностей. Оно не всегда было осмысленным, а иногда его результатом становилась насильственная ассимиляция (в частности, рабство, военные столкновения и миграционные процессы). Но даже эти, казалось бы, негативные факторы сыграли важную роль в становлении межкультурного взаимодействия. Однако осмысление культурного обмена как инструмента целенаправленной политики происходит лишь в Новое и Новейшее время.

В современном мире внешняя культурная политика является неотъемлемым элементом дипломатических отношений. Частью научного дискурса стали и соотносящиеся с внешней культурной политикой понятия «культурная дипломатия» и «мягкая сила», «межкультурные коммуникации», «международное гуманитарное сотрудничество». В ряде работ они выступают синонимами, другие исследователи стремятся к их разграничению. Отчасти это можно объяснить размытостью и поливариантностью термина «культура», содержание которого получило значительное расширение в последние десятилетия за счет влияния проблематики, связанной с информационно-цифровыми технологиями. Возникновение перечисленных понятий в последние десятилетия следует рассматривать в русле тенденции, связанной с активным вовлечением сферы культуры в международные отношения.

Появление новых терминов в той или иной сфере стоит учитывать как

свидетельство произошедшего в ней сдвига. Так, появившееся в обиходе в начале 1960-х гг. понятие «политическая культура» констатировало поворот к пониманию политики как явления, укорененного в культурных кодах и практиках, желание связать две сферы, акцентируя внимание на политической составляющей (во всех ее проявлениях). В 1980-е гг. этот термин начинают активно использовать историки, что приводит к сдвигу «от социальной истории культуры к культуральной истории социума» [2, с. 120].

В русле этого же процесса следует рассматривать и эволюцию дипломатических концепций. Поскольку политические представления в разные эпохи отличаются, смысловое пространство концепта «культурная дипломатия» не могло не трансформироваться. Политическая философия должна стремиться к тому, чтобы показать что-то уже известное с нового ракурса (то, что Ф.Р. Анкерсмит, в частности, называет «политическим прозрением» [3]). Это вполне сопоставимо с художественным прозрением, поскольку восхищение работами великих мастеров «заключается не в том, что они сообщают нам новые истины о деревьях, пейзажах или людях, а в том, что их картины так впечатляюще и предлагают настолько новое видение всех этих знакомых элементов нашего повседневного мира, что мы уже никогда не посмотрим на них прежним взглядом» [3, с. 31].

Описанный выше процесс самым непосредственным образом связан с рождением и становлением основных понятий в области международной дипломатии и сотрудничества, движение же выстраивалось от стихийного обмена в древности к концептуализации в XX веке.

Впервые словосочетание «*публичная дипломатия*» появилось в 1865 г. в одной из статей Times, но в тот момент оно сводилось лишь к требованию английских политиков к американскому президенту Ф. Пирсу проявлять к ним вежливость.

Спустя 6 лет оно было использовано в статье New York Times, посвященной дебатам в Конгрессе и приводящей высказывание представителя демократической партии Самюэля С. Кокса, призывающего к открытости и честности в сфере политики. Активное использование словосочетания приходится на годы Первой мировой войны, когда оно расширяет свое значение, включая комплекс различных дипломатических практик (от обнародования международных соглашений до публичных дебатов). О перемещении этого словосочетания с периферии политического пространства в центр свидетельствует и эссе «Пресса и публичная дипломатия» журналиста Ж. Роско Драммонда, опубликованное в 1928 г. в Christian Science Monitor, где он называет первую треть XX в. «эпохой публичной дипломатии» [4] и пишет об ответственности СМИ за непредвзятое и правдивое освещение международных событий.

Однако с середины XX в. в том, что связано с «публичной дипломатией», видят лишь элемент зрелищности, либо начинают использовать словосочетание в одном ряду с понятиями «пропаганда» и «психологическая война», что в итоге приводит к трансформации его смысла и приобретению негативной коннотации.

Но именно в этот момент происходит концептуализация данного понятия. Отчасти это было связано с желанием Информационного агентства США (USIA), чья основная цель состояла во внешнеполитической пропаганде, найти альтернативное, более благозвучное обозначение своей деятельности. Кроме того, USIA стремилось к созданию позитивных смыслов, поэтому видело необходимость взять под контроль сферу культуры, которую курировали различные отделы Государственного департамента. Эти цели и были отражены в появившемся в 1965 г. определении Э. Галлиона, дипломата и сотрудника Агентства. Он отмечает, что «публичная дипломатия... изучает влияние

общественного мнения на формирование и реализацию внешней политики. Она охватывает аспекты международных отношений, выходящие за рамки традиционной дипломатии; формирование правительствами общественного мнения в других странах; взаимодействие частных групп и интересов в одной стране с интересами в другой стране; освещение международных событий и его влияние на политику; коммуникацию между теми, чья работа связана с коммуникацией, например дипломатами и иностранными корреспондентами; а также процесс межкультурной коммуникации» [4].

Анализ публикаций, где упоминается словосочетание «публичная дипломатия» или дается его трактовка, демонстрирует широкое его распространение преимущественно в США и Великобритании (особенно в 1990-е гг.). Но для нашего исследования важно, что в своем определении Э. Галлион рассматривает межкультурные коммуникации как один из элементов публичной дипломатии, которые требуются изучать.

На определенном этапе публичная дипломатия начала критиковаться за пропагандизм и инструментальность, и пришло понимание, что для сохранения долгосрочных взаимоотношений необходимо нечто большее, чем положительный образ страны за рубежом. Эта идея и привела к трансформации теории международных отношений, когда экономический фактор перестает быть основополагающим, а на смену ему приходит цивилизационный подход, выводящий на международное культурное сотрудничество.

Суммируя сказанное, можно констатировать, что суть публичной дипломатии, формирование которой происходило в рамках информационного противостояния, сводится к стратегии коммуникации (посредством различных инструментов: СМИ, информационные агентства, выступления политиков, цифровые платформы и пр.) и воздействию на общественное мнение зарубежных

стран для достижения внешнеполитических целей, продвижению своего политического курса и системы ценностей. В публичной дипломатии культурологический аспект (наука и образование, проекты в сфере культуры и пр.) часто используется фрагментарно, всего лишь как инструмент для улучшения имиджа государства, как средство смягчения восприятия продвигаемых политических идей и производимых действий. То есть контексту публичной дипломатии присуща следующая субъектно-объектная логика: государство выступает субъектом, а объектом является зарубежное общество (аудитория). Кроме того, поскольку исторически публичная дипломатия была нацелена в том числе и на пропаганду, нередко она воспринималась негативно и трактовалась как манипулятивная практика.

Культурная же дипломатия представляет современно иную парадигму, включающую комплекс аспектов, форм и видов межкультурного взаимодействия. Главным отличием культурной дипломатии от публичной выступает не только нацеленность на решение политических вопросов, но и ее самоценность, что способствует установлению и развитию взаимопонимания между народами. К тому же, культурная дипломатия акцентирует внимание на обмене опытом и сотворчестве, создавая основу для установления диалога.

Введение термина «культурная дипломатия» связано с именем профессора Йельского университета Ф.Ч. Баргхорна, который в середине XX в., давая оценку деятельности советской дипломатии в 1920–30-е гг., определяет ее как «манипуляцию культурными материалами и кадрами в пропагандистских целях» [См.: 5]. Оставим в стороне идеологическую составляющую, присущую многим работам американского советолога, подчеркивающего пропагандистский характер советской дипломатии, и сосредоточимся на отдельных фактах ее истории, упомянутых Баргхорном. Действительно,

в 1920–30-е гг. перед советским правительством стояла сложная задача по созданию положительного имиджа только возникшего государства на международной арене. Советская Россия нуждалась в индустриализации, требующей не только привлечения денежных ресурсов, но и технологий, и специалистов в инженерной сфере. В кризисные периоды, «когда предстоит выбор исторического пути, именно надрациональный культурный код нации определяет ее дальнейшее развитие. При подобной трактовке нации большую роль играют культура и религия. Именно они выступают смыслообразующими факторами, которые устанавливают межвременную и межпоколенную связь, удерживают нацию от распыления и обеспечивают ее самовыражение» [6, с. 227]. В связи с этим использование потенциала культуры в построении коммуникации с Западом следует объяснить сформированной еще в предшествующие столетия традицией. Советское правительство применяло разные формы межкультурного сотрудничества – от визитов западных деятелей культуры, целью которых было описание происходящих в СССР процессов (Г. Уэллс, Р. Роллан, Б. Шоу, А. Барбюс и др.), до попытки вернуть хотя бы часть эмигрировавшей в 1920-е гг. художественной интеллигенции (в частности, А. Толстого, М. Горького, В. Короленко и др.). Под «манипуляцией культурными материалами» Баргхорн имел в виду, с одной стороны, проявление чрезмерного гостеприимства со стороны советских представителей, когда деятеля культуры Запада окружали такой заботой, что ему было уже сложно написать негативный отзыв, с другой стороны, демонстрацию лишь позитивных и положительных достижений советского общества.

Хотя термин «культурная дипломатия» и использовался первое время для описания манипулятивных действий, позже западные исследователи оперировали им уже с положительной коннотацией, подразумевая любые кон-

такты в сфере культуры для улучшения взаимоотношений между различными странами. Например, М. Каммингс определяет культурную дипломатию, как «обмен идеями, информацией, ценностями, традициями, верованиями и другими аспектами культуры, которые могут способствовать улучшению взаимопонимания» [7]. М. Дэвид-Фокс трактует ее как «систематическое включение культурной составляющей в отношения с иностранными государствами или формальное канализирование внимания и ресурсов в сферу культуры в рамках внешней политики» [8, с. 41].

Несмотря на появление термина лишь в XX в., связанная с ним деятельность велась с древнейших времен. Так, например, «История» Геродота, помимо макроисторического повествования о древних народах, выполняла и другую важную функцию: являлась своего рода священной историей, которая закрепляет раздел мира для варваров и греков – Азии и Европы соответственно. «Это была попытка не просто исторически описать значительную часть мира, но и закрепить в дискурсе нормативное отношение ко времени, пространству, идентичности, источникам и процедурам исторического знания» [9, с. 39]. Регулятором общественных отношений выступил и Ветхий Завет, где история сотворения мира трансформировалась в историю еврейского народа. В течение тысячелетий она служила ориентиром для летописания и историографии. С появлением же христианства, где национальность перестает быть важным компонентом, и на первый план выходит лишь следование его заповедям, желание стать частью сакральной истории охватило многие народы.

В дальнейшем многие политические деятели также указывали на положительные стороны культурного сотрудничества в области межгосударственного взаимодействия. Например, Т. Джефферсон, будучи послом США во Франции, писал, что благодаря искусству можно «улучшить вкус моих соотеч-

чественников, повысить их репутацию, добиться уважения к ним со стороны всего мира и заслужить их похвалу»¹.

Концептуализация термина в отечественной науке связана с именем С.К. Романовского, на протяжении длительного времени работавшего в Государственном комитете СССР по культурным связям с зарубежными странами (в разные годы комитет носил разные названия, но его функционал фактически не менялся) и послом СССР в Норвегии, Бельгии и Испании. Его исследования интересны не только с точки зрения фактического материала – в них представлена практика дипломатических отношений Советского Союза в области культуры. Романовский подчеркивает важность работы в этом направлении, рассматривает межкультурное сотрудничество как значимый компонент для установления мирных взаимоотношений с другими государствами. Он отмечает, что «составной частью внешних сношений Советского Союза наряду с политическими и экономическими отношениями являются связи в области культуры. В понятие "культурные связи" включаются различные формы сотрудничества и обменов в области образования, науки, здравоохранения, искусства, литературы, спорта, печати, радио, телевидения и т. д. В поддержании и развитии культурных связей, осуществляемых на основе соглашений, разного рода программ и планов, принимают участие многочисленные государственные учреждения, общественные организации и отдельные лица» [10, с. 171]. Среди современных исследователей встречаются различные определения понятия. Так, у А.В. Голубева культурная дипломатия рассматривается как «использование государством для достижения политических, дипломатических, пропагандистских целей, существующих или специально уста-

новленных культурных, общественных и научных связей» [11, с. 5].

На наш взгляд, культурную дипломатию следует трактовать как международное сотрудничество в сфере культуры, где основой стратегии долгосрочных отношений выступает межкультурный диалог. Ее главной целью видится стремление не к сиюминутному воздействию, а к построению устойчивых связей, базирующихся на взаимном узнавании. Главными акторами в этом процессе чаще всего бывают неправительственные организации, фонды и культурные институты, усилиями которых реализуются культурные проекты, обмены в сфере искусства (театральные и музыкальные гастроли, выставки и пр.), науки и образования (обмен студентами, совместная работа ученых и пр.). То есть культура здесь выступает самоценностью, основой и условием для формирования контекста диалога. В рамках культурной дипломатии следует говорить о субъект-субъектных отношениях между участниками. Она работает с культурными кодами и ценностно-смысловой системой, способствуя их сближению и обогащению.

Наряду с этим «культурную дипломатию» иногда рассматривают тождественной «внешней культурной политике». Думается, что терминологическое разведение (или уточнение) дефиниций возможно при сопоставлении целей этих явлений (публичной дипломатии, культурной дипломатии и внешней культурной политики) и моделей их реализации. Так, внешняя культурная политика подразумевает выработку стратегии в использовании культуры как инструмента воздействия, что предполагает ее концептуализацию (т. е. научную обоснованность) и содержание в ней прогностического компонента (как правило, стратегия закрепляется в официальных документах, в частности, регулирующих государственную внешнюю политику). Культурная дипломатия, безусловно, выступает частью внешней культурной политики, но она не является един-

¹ Extract from Thomas Jefferson to James Madison [Электронный ресурс]. URL: <https://tjrs.monticello.org/letter/1282> [дата обращения: 10.09.2025].

ственным ее компонентом. Более того, реализацией стратегии занимаются общественно-государственные институции, в функции которых входит организация международных связей в области культуры (например, Россотрудничество, Гете-институт, Французский институт).

Исходя из сказанного, культурную и публичную дипломатию следует рассматривать как разные аспекты (инструменты) внешней культурной политики, служащей для них стратегическим контекстом.

Иногда термин «культурная дипломатия» выступает синонимом дефиниции «публичная дипломатия». Однако это все-таки разнопорядковые явления (хотя и связанные между собой). Проанализировав цели и задачи, отношение к сфере культуры культурной и публичной дипломатии, становится очевидна их разница (о чем уже указано выше). Кроме того, культурная дипломатия предполагает диалог не только на государственном уровне (участие официальных органов полностью исключить невозможно), но в большей степени между негосударственными и частными структурами, институции которых способствуют продвижению культуры за пределы родной страны, благодаря чему и достигаются стратегические цели культурной дипломатии. Культурная дипломатия выполняет ряд функций, среди которых необходимо отметить проективную, ответственную за трансляцию и представление национальных культурных традиций и ценностей на международной арене, и рецептивную, направленную на освоение и глубокое постижение культурного наследия народов других стран.

Процедура узнавания культуры другого государства чрезвычайно важна, ибо в противном случае не будут найдены точки соприкосновения и влияния. И. Берлин отмечал, что «носители одной культуры могут, дав волю воображению, понять (*entrage*, как говорил Вико) ценности, идеалы, образ жизни людей другой культуры или другого общества,

даже если те далеки от них во времени и пространстве» [2, с. 13].

Однако иногда государство вынуждено прибегать и к другой модели культурной дипломатии, зиждущейся на подавлении. Эта модель опирается на пропагандистские методы, призванные, по сути, навязать собственную культуру, ее нормы и ценности.

Основным актором выступает государство. Лишь оно устанавливает принципы межкультурной коммуникации и контролирует любые проекты в этой области. Продолжительность использования данной модели культурной дипломатии зависит от конкретной ситуации, поэтому она может быть как кратковременной, так и долгосрочной.

Таким образом, одним из способов влияния на страну-реципиента выступает узнавание, ориентированное, во-первых, на изучение культуры страны-партнера, во-вторых, базирующееся на трансляции собственной культуры. Подобная модель предполагает долгосрочное сотрудничество, в основе которого лежат субъект-субъектные отношения и желание понять характерные черты и ценностные доминанты культуры другой страны. В рамках модели подавления инструментарий для ее реализации не меняется: различные виды межкультурного взаимодействия (гастроли, культурные и научные обмены и пр.), но главным методом выступает все-таки пропаганда и навязывание своей культуры [12]. Однако, несмотря на присущие ей субъект-объектные отношения, не следует исключать и возможность построения межкультурного диалога, но его специфика будет заключаться в том, чтобы выявить способы наиболее эффективного воздействия на страну-реципиента.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать следующие **выводы**. Трактовка термина «культурная дипломатия» зависит от исследовательского подхода, в рамках которого она может выступать и элементом модели публичной дипломатии, и ее синонимом, и автономным

явлением. Однако, исходя из результатов проведенного анализа, можно констатировать их разницу и рассматривать культурную дипломатию как самостоятельное явление, характеризующееся определенной направленностью деятельности, наделенное особым комплексом функций и способом реализации.

Переход от публичной дипломатии к культурной свидетельствует о произошедшем в международных отношениях сдвиге парадигмы. Возникшее в годы холодной войны понятие «публичная дипломатия» было все-таки связано с информационным противоборством и ориентировано на формирование благожелательного образа страны другим государством, что способствовало продвижению национальных интересов. Но постепенно становится очевидной неэффективность данного подхода, поскольку навязывание ценностей и смыслов часто приводит к обратному результату, вызывает отторжение и воспринимается как вмешательство во внутренние дела. То есть эволюция от публичной дипломатии в сторону культурной свидетельствует о переходе от парадигмы влияния и манипуляции

к парадигме диалога и совместного создания пространства культуры. Целью культурной дипломатии, трактуемой как стратегически ориентированное международное сотрудничество в символической сфере культуры, выступает не только продвижение собственных интересов и их отстаивание, но и установление доверия и взаимопонимания на основе схожих ценностей и идей, благодаря чему продуцируется общее культурное пространство, являющееся гарантом долгосрочных партнерских отношений. Она не ставит задачу подменить или вытеснить публичную дипломатию, но занимает свою принципиально важную нишу. В современном мире, которому свойственен информационный шум и пропаганда, лишь основанные на взаимном уважении и интересе межкультурный диалог и обмен становятся гарантом устойчивого партнерства и опорой для преодоления цивилизационных разломов. Культурная дипломатия, оперируя глубинными культурными кодами, формирует ту почву взаимного доверия, на которой могут строиться отношения в разных сферах, в том числе в области политики и экономики.

Список литературы

1. Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. М.И. Левиной. 2-е изд. Москва: Республика, 1994. 527 с. (Мыслители XX века).
2. Берлин И. Подлинная цель познания. Избранные эссе / пер. с англ. и коммент. В.В. Сапова. Москва: Канон+, 2002. 800 с.
3. Анкерсмит Ф.Р. Эстетическая политика. Политическая философия по ту сторону факта и ценности / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. И. Борисовой. Москва: Издат. дом Высш. шк. экономики, 2014. 432 с. (Политическая теория).
4. Cull Nicholas J. «Public Diplomacy» Before Gullion: The Evolution of a Phras [Электронный ресурс]. URL: <https://uscpublicdiplomacy.org/blog/public-diplomacy-gullion-evolution-phrase> (дата обращения: 14.09.2025).
5. Barghoorn F.C. The Soviet Cultural Offensive. The role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy. Princeton, 1960. 363 p.
6. Синявина Н.В. Концепт «устремленность в будущее» как элемент концептосферы русской культуры: монография / Моск. гос. ин-т культуры. Москва: МГИК, 2022. 364 с.
7. Cummings M.C.Jr. Cultural Diplomacy and the United States Government [Электронный ресурс]. URL: <https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/MCCpaper.pdf> (дата обращения: 15.09.2025).

8. Дэвид-Фокс М.Ш. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 гг. / пер. с англ. В. Макарова. Москва: Новое лит. обозрение, 2015. 568 с.: ил. (Historia Rossica).
9. Ионов И.И. Мировая история в глобальный век: новое историческое сознание / Ин-т всеобщ. истории Рос. акад. наук, Центр интеллект. истории. Москва: Аквилон, 2015. 464 с. (Образы истории).
10. Романовский С.К. Международные культурные и научные связи СССР. Москва: Междунар. отношения, 1966. 240 с.: ил.
11. Голубев А.В. «Звездный час» советской культурной дипломатии: 1929 – 1939 гг. // Россия и современный мир. 1999. № 2. С. 224–244.
12. Докучаева С.В. Аналитическая модель культурной дипломатии: перспективы уточнения исследовательского инструментария // Управление в современных системах. 2016. № 3 (10). С. 41–48.

Сведения об авторе:

Бурдонский Василий Николаевич, проректор по международной деятельности Московского государственного института культуры

ул. Библиотечная, 7, Химки, Московская обл., 141406
burdonskiy_vn@mgik.org

Дата поступления статьи: 24.10.2025

Одобрено: 26.02.2026

Дата публикации: 31.03.2026

Для цитирования:

Бурдонский В.Н. Культурная и публичная дипломатия: концептуализация понятий // Сфера культуры. 2026. № 1 (23). С. 21–30. DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_21

УДК 327.82

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_21

© **V.N. Burdonsky**

Moscow

Moscow State Institute of Culture

burdonskiy_vn@mgik.org

CULTURAL AND PUBLIC DIPLOMACY: CONCEPTUALIZING CONCEPTS

The purpose of the present study is to clarify the content of the concepts of *cultural diplomacy*, *foreign cultural policy*, *public diplomacy*. The article examines the factors that contribute to the transition from public diplomacy to cultural one. The author reveals the reasons for the actualization of the latter and emphasizes that this trend is caused by the cardinal transformations of the socio-cultural landscape. Cultural diplomacy acts as

a part of foreign cultural policy, but is not its only component and is fundamentally different from public diplomacy. It is emphasized that cultural diplomacy is focused on international humanitarian cooperation, where the fields of culture, science and education are dominant.

Keywords: culture, cultural diplomacy, public diplomacy, foreign cultural policy, culturalization, values.

References

1. Jaspers, K. (1994) *Smy'sl i naznachenie istorii* [The Origin and Goal of History]. Transl. from German by M.I. Levina. The 2nd Ed. Moscow: Respublik. (In Russian).
2. Berlin, I. (2002) *Podlinnaya cel' poznaniya. Izbranny'e e'sse* [The Real Purpose of Knowing. Selected Essays]. Transl. from English and Comment. by V.V. Sapov. Moscow: Kanon+. (In Russian).
3. Ankersmit, F.R. (2014) *E'stetcheskaya politika. Politicheskaya filosofiya po tu storonu fakta i cennosti* [Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value]. Transl. from English by D. Kralachkin; Under Sci. Editorship by I. Borisova. Moscow: Publishing House of the Higher School of Economics. (In Russian).
4. Cull, Nicholas J. (2008) «Public Diplomacy» Before Gullion: The Evolution of a Phrase. URL: <https://uscpublicdiplomacy.org/blog/public-diplomacy-gullion-evolution-phrase> (Accessed 14.09.2025). (In English).
5. Barghoorn, F.C. (1960) *The Soviet Cultural Offensive. The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy*. Princeton. (In English).
6. Sinyavina, N.V. (2022) *Koncept «ustremlennost' v budushhee» kak e'lement konceptosfery` russkoj kul'tury` : monografiya* [The Concept of *Aspiration for the Future* as an Element of the Concept Sphere of Russian Culture: a Monograph]. Moscow: The Moscow State Institute of Culture. (In Russian).
7. Cummings, M.C.Jr. (2003) *Cultural Diplomacy and the United States Government*. URL: <https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/MCCpaper.pdf> (Accessed 15.09.2025). (In English).
8. David-Fox, M. (2015) *Vitriny` velikogo e`ksperimenta. Kul`turnaya diplomatiya Sovetskogo Soyuza i ego zapadny`e gosti, 1921–1941 godov* [Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941]. Transl. from English by V. Makarov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
9. Ionov, I.I. (2015) *Mirovaya istoriya v global'ny`j vek: Novoe istoricheskoe soznanie* [World History in the Global Age: A New Historical Consciousness]. Moscow: Akvilon. (In Russian).
10. Romanovskij, S.K. (1966) *Mezhdunarodny`e kul`turny`e i nauchny`e svyazi Soyuzx Sovetskix Socialisticheskix Respublik* [International Cultural and Scientific Relations of the USSR]. Moscow: Mezhdunarodny`e otnosheniya. (In Russian).
11. Golubev, A.V. (1999) «Zvezdny`j chas» sovetskoj kul`turnoj diplomatii: 1929 – 1939 gody [The *Finest Hour* of Soviet Cultural Diplomacy: 1929-1939]. *Rossiya i sovremenny`j mir* [Russia and the Modern World], No. 2, 224-244. (In Russian).
12. Dokuchaeva, S.V. (2016) Analiticheskoy model` kul`turnoj diplomatii: perspektivy` utochneniya issledovatel`skogo instrumentariya [Analytical Model of Cultural Diplomacy: Prospects for Refining Research Tools]. *Upravlenie v sovremenny`x sistemax* [Management in Modern Systems], No. 3 (10), 41-48. (In Russian).

About the author:

Vasily N. Burdonsky, Vice-Rector for International Affairs of the Moscow State Institute of Culture

7 Bibliotechnaya Str., Khimki, Moscow Region, 141406
burdonskiy_vn@mgiik.org

CULTURE & TEXT



2

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_33

© М.А. Перепелкин

Самара
Самарский национальный исследовательский университет
им. академика С.П. Королева
mperepelkin@mail.ru

© К.С. Курдакова

Самара
Самарский национальный исследовательский университет
им. академика С.П. Королева
ksen-kurd21@yandex.ru

«ДОМ ЭТОТ – СТАРАЯ, ХОРОШАЯ КНИГА...»: К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ А.Л. ТОЛСТОЙ (БОСТРОМ) И А.Н. ТОЛСТОГО

Исследование посвящено творческому взаимодействию художественных миров матери и сына, А.Л. Толстой (Бостром) и А.Н. Толстого. В рассказе «Сон в старом доме» А.Л. Толстая (Бостром) поставила, но не сумела решить вопрос о своем отношении к родовому и семейному прошлому, к историческому наследию предков. Спустя несколько десятилетий, работая над повестью «Детство Никиты», А.Н. Толстой использовал этот рассказ матери в качестве одного из прецедентных текстов для собственного повествования, продолжив разрабатывать такие ранее намеченные мотивы, как мотив старого дома, мотив портретов предков и связанных с ними семейных легенд, «любовный» мотив и др. Авторы статьи впервые анализируют данные произведения в историческом и эстетическом контекстах толстовского творчества.

Ключевые слова: А.Л. Толстая (Бостром), «Сон в старом доме», А.Н. Толстой, «Детство Никиты», сюжетные параллели, старый дом, портреты, «любовный» сюжет, творческое взаимодействие.

Вопрос о творческом взаимодействии матери и сына, писателей А.Л. Толстой (Бостром) и А.Н. Толстого, впервые поднятый Ю.М. Окладским в книге «Шумное захолустье. Из жизни двух писателей» [1] еще в 1960-е гг. и рассматриваемый Е.Д. Толстой [2, с. 282-285], до сегодняшнего дня остается не только не до конца изученным, но даже как бы отодвинутым на исследовательскую периферию и практически забытым в науке о А.Н. Толстом за неактуальностью. Между тем, как показывают наши работы, опубликованные в последние годы [3-5], вопрос этот и актуальный, и перспективный как с точки зрения настоящего приближения

к художнику А.Н. Толстому, так и с точки зрения уяснения того, как работает художественная традиция, заложенная одним писателем и творчески усвоенная другим, в прямом и переносном смысле унаследованная сыном от матери.

Разговор о творческом взаимодействии художественных миров А.Л. Толстой (Бостром) и А.Н. Толстого нам бы хотелось продолжить на материале рассказа «Сон в старом доме», принадлежащем перу А.Л. Толстой (Бостром), и нескольких глав из повести А.Н. Толстого «Детство Никиты», еще никогда не рассматривавшихся исследователями как взаимосвязанные и открывающие читателю при параллель-

ном прочтении такие смыслы, которые остаются незамеченными в случае раздельного их восприятия.

Прежде всего обратимся к произведению А.Л. Толстой (Бостром), увидевшему свет в декабре 1893 г. на страницах «Самарской газеты», – это был «рождественский» рассказ «Сон в старом доме». Фабула проста и незамысловата. В ветреную зимнюю ночь, названную «дикой», в санях едет путник, вынужденный совершить это сомнительное путешествие из Петербурга в «степную глушь», чтобы увидеться с дядей и получить от него «крохи наследства, оставшиеся от отца»¹. Сам путник сразу же характеризуется автором рассказа как «дитя нашего века»², познавший, что «счастье не в буре, не в бешеном стремлении за недосягаемым идеалом, а в спокойном и стойком преследовании очень узкой и ограниченной цели»³. Дядя, напротив, по мнению путника, «старый чудак, совсем не в современном вкусе»⁴, непрактичный и отсталый в своих манерах и суждениях, следствием которых и стало то обстоятельство, что его племянник был вынужден теперь проделывать этот путь через вьюгу и холод в глушь, где его не могло ожидать ничего, кроме скуки с запахом «гнили и плесени нежилых покоев»⁵. Помимо дяди в старом доме путника ждет встреча с дядиной дочерью Инной, когда-то отдавшей молодому человеку свое девичье сердце, а теперь, как уверен любивший ее когда-то путник, «ставшую... пошлой уездной барышней».

Добравшись до «прадедовского» дома, герой вновь осматривает его внутренности, когда-то удивлявшие и казавшиеся почти волшебными, а теперь отталкивающие своей несовременностью и чужаковатостью («И вот он опять в этом прадедовском доме, приютившем и его детство, снова видит он

низенькие комнаты, с лепными потолками, с маленькими, мрачными окнами, словно прорубленными в огромной толще каменных стен. Снова окружает его эта забавная прадедовская мебель, все эти затейливые ширмочки с нарисованными на них пастушками и амурами, пузатые комоды красного дерева на бронзовых львиных лапах, тяжеловесные бюро, будто вылитые из одного куска дерева, со множеством в них потаенных уголочков и секретных замочков, изогнутые диваны, на которых трудно сидеть, кресла с жесткими сиденьями и выгнутыми ручками, огромные зеркала в тяжелых рамах. Снова видит он в зале люстру, окутанную кисейным чехлом, висящую так низко в невысокой и длинной комнате, что стоящему во входных дверях кажется, что он непременно заденет ее головой»⁶). Далее происходит встреча молодого человека с нынешними обитателями дома – дядей и его дочерью; в ответ на удивленный вопрос племянника, зачем он отапливает огромный дом при очень скромных средствах, дядя демонстрирует целую галерею портретов их общих предков и, подводя итог своей экскурсии, произносит такие слова: «Портреты эти, этот старый дом, – это все, что осталось от прошлого. Дом этот – старая, хорошая книга, и ее нужно беречь. Берегите и вы ее, дети мои, когда меня не будет. Будьте достойны тех, кто смотрит на вас с этих стен, будьте достойны умственного и нравственного наследия ваших предков. Да, дом этот – хорошая книга, его нужно беречь. Нельзя пренебрегать тем хорошим, что дало нам прошлое»⁷. После ужина герой (от дяди читатель узнает его имя – Эммануил) остается наедине с Инной, говорит с ней о нелепости их давних отношений и, оставшись один, засыпает и видит сон, как «мертвецы в белых саванах»⁸ покидают портреты и кружатся в безумной пляске вокруг него, а явившаяся среди них

¹ Бостром А. Сон в старом доме // Самарская газета. 1893. 25 дек. (№ 283). С. 2-3.

² Там же. С. 2.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 3.

⁸ Там же.

Инна бросает ему обвинение в том, что он посмел насмеяться над наследием предков.

Проснувшись на рассвете, герой пробует отбросить от себя «все эти сентиментальности»¹, но «в глубине души он чувствовал, что это не пустяки»²: «прошлое крепко схватилось за него»³, и, отвечая на зов прошлого, он «как будто бы даже ощущал сладкое бремя этого наследия»⁴. В этом контексте несколько неожидан финал рассказа, обрывающий все сделанные героем выводы и размышления о его связи с прошлым: «И он, безумец, на одно мгновение пожелал быть этим внуком!»⁵, то есть проявил готовность вступить в права настоящего наследства, понятого не как материальная выгода, а как продолжение традиции. Однако этого не происходит: желание «быть внуком» длится всего одно мгновение и оно «безумно», но это мгновение пройдет, а пелена безумства спадет, как будто ее и не было, – такой вывод должен сделать читатель «Сна в старом доме», прощаясь с рассказом и с его героями.

Как уже было сказано, произведение было опубликовано в одном из декабрьских номеров «Самарской газеты» за 1893 г. – время, когда А.Л. Толстая (Бостром) находилась в напряженном психологическом состоянии, вызванном сразу несколькими событиями, заставившими ее переосмыслить и обдумать целый ряд моментов, казавшихся незыблемыми. В 1892 г. не стало матери писательницы Е.А. Тургеневой, а ее отец и муж последней, Л.Б. Тургенев, окончательно разорившись, жил у родственников – у сестры А.Б. Татиариной, затем в имении Репьевка, Архангельское тож, принадлежавшем М.Ю. Шишковой, а некоторое время – в имении брата М.Б. Тургенева [См. об этом: 6, с. 20]. Смерть матери, а также разорение и

вынужденное скитание отца стали тем фоном, который подтолкнул А.Л. Толстую (Бостром) к размышлениям о семейных корнях, об утраченном отчем, а вернее – материнском – доме, так как Л.Б. Тургенев с женой и детьми жили в имении Е.А. Тургеневой при селе Коровино, о традиции, которая то ли уже прервалась, то ли вот-вот может прерваться, оставив ее за рамками родовых и семейных связей.

Собственно, эта тема – об отношениях с традицией – и является центральной в рассказе, который пишется в тот самый момент, когда А.Л. Толстая (Бостром) должна была сформулировать для себя ответ на вопрос, не тревоживший или почти не тревоживший ее ранее: является ли она продолжательницей тургеневских традиций и несет ли ответственность за их сохранение и передачу будущим поколениям? Очевидно, что вопрос этот был для нее крайне непростым: с одной стороны, Тургеневы, включая ее родителей, казалось бы, дистанцировались после ее ухода из семьи мужа, графа Н.А. Толстого, к любовнику А.А. Бострому, с которым она жила невенчанной, в гражданском браке; но, с другой стороны, кончина матери и бедственное положение отца сильно изменили дело, и теперь ответ на поставленный выше вопрос становился не столько о твоём собственном отношении к родовой традиции, сколько о дальнейшем существовании самой этой традиции.

На наш взгляд, А.Л. Толстая (Бостром) не смогла дать на этот вопрос однозначного и окончательного ответа – ни как человек, ни как писательница. Обида на родных, не разделивших ее горячего разочарования в бывшем муже и столь же горячей любви к другому мужчине, диктовала ей одно. Но понимание того обстоятельства, что именно она, а не забывшая о родовых корнях и легкомысленная сестра В.Л. Комарова или другая, незамужняя и бездетная сестра М.Л. Тургенева, могла бы выступить хранительницей традиций, гово-

¹ Бостром А. Указ. соч. С. 3.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

рило совсем о другом. Осознавшая это А.Л. Толстая (Бостром) поставила этот непростой вопрос в рассказе «Сон в старом доме» – поставила, но ответить на него так и не смогла. Именно поэтому ее герой, проделав нелегкий путь к отеческому дому и едва не взвалив на себя «сладкое бремя наследства», делает шаг назад в заключительной фразе рассказа: «И он, безумец, на одно мгновение пожелал быть этим внуком!». Делает этот шаг назад вместе со своим героем и писательница, как будто испугавшаяся едва не принятого ею решения стать продолжателем родовой истории и семейных традиций, – и этот шаг во многом обесмыслил и сам рассказ, превратив его теперь в ту самую гору, которая родила мышь.

Напечатанный однажды в «Самарской газете» в дальнейшем этот рассказ никогда не упоминался его автором. Его нет даже в семейной переписке с мужем, А.А. Бостромом, где фигурировали многие ранее написанные произведения, которые перепечатывались для их отсылки в разные редакции, публиковались заново спустя годы либо просто вспоминались в тех или иных контекстах. Очевидно, дело здесь заключалось в том, что, по мнению самой писательницы, рассказ вышел не вполне удачным и был, в конце концов, предан забвению и практически погребен как несовершенный и в сюжетном отношении, и в плане раскрытия характеров, но главное – в плане его смысловости и завершенности.

Между тем были в «неудачном» рассказе А.Л. Толстой (Бостром) и такие находки, которые заставили спустя многие годы вспомнить о нем автора «Детства Никиты» А.Н. Толстого, и вот к этим находкам мы обратимся далее. В декабрьские дни 1893 г., когда был опубликован рассказ А.Л. Толстой (Бостром), сыну писательницы Алексею Толстому исполнилось десять лет, он уже умел читать и писать и, очевидно, интересовался материнским творчеством в той мере, в какой мог им интересоваться

десятилетний ребенок, который реагировал на необычное и захватывающее, игнорируя прозаичное и назидательное. И в рассказе «Сон в старом доме» юный Толстой, вероятно, сумел рассмотреть то, что его заинтересовало, а рассмотрев, запомнил это на долгие годы. Он вспомнил о нем в начале 1920-х, когда шла работа над «Повестью о многих превосходных вещах» (в дальнейшем – «Детством Никиты»).

Как уже было сказано, в повести А.Н. Толстого есть глава, которая называется «Старый дом». Старый дом в случае будущего автора «Детства Никиты» – это половина дома, построенная до лета 1883 г., когда отчим писателя А.А. Бостром с женой, А.Л. Толстой, и недавно родившимся пасынком переехал на постоянное место жительства из Николаевска на свой хутор возле сельца Сосновка (Павловка тож). Ввиду непригодности этого ветхого «старого дома», где в свое время жил еще юный Бостром с родителями и сестрами, после переезда хозяина с семьей из Николаевска для дальнейшего проживания к старой половине дома была пристроена новая половина. Теперь прежняя часть дома, не отапливаемая в холодное время года, превратилась в летнее жилье, а в новой части находились жилые комнаты. Таким образом «старый» и «новый» дома соседствовали друг с другом, разделяясь коридором, но в каждом из них царил свой уклад, что совершенно ясно ощущали его жильцы и что замечательно точно передано в повести, где зимняя половина дома – это половина порядка и логики, в то время как летняя – половина волшебства, чудес и удивительных приключений.

Действие повести «Детство Никиты» трижды перемещается в пространство, отделенное коридором от дома, в котором герои живут зимой и где разворачиваются основные события первой, зимней, части произведения. В первый раз герой оказывается в «старом доме» во сне, после чего совершает путешествие туда наяву и в последний раз посе-

щает «старый дом» вместе с гостьей по имени Лиля. В «старом доме» стоит другая мебель и прочая обстановка – здесь «широкие полосатые кресла»¹ вдоль стены, низкий диван «раскорякой»², часы с маятником, низкие хрустальные люстры, изразцовые печи, которые «протапливались только раз в неделю»³, покрытые пылью шкапы, сквозь стекла которых «поблескивали переплеты старинных книг»⁴, героя посещают совсем иные мысли и ощущения, чем на жилой зимней половине, и, наконец, происходят вещи, немислимые вне «старого дома», – герой может летать, кот в комнатах и ворона за окном ведут себя так, как будто им известно что-то, чего пока не знает герой, и т. д. То есть «старый дом» изображается А.Н. Толстым как пространство особого мироустройства, своего рода шов в горизонтали обыденности, портал в иное. Но таким же был «старый дом» и в рассказе А.Л. Толстой (Бостром), изображившей не один из домов, аналогичный стоящим рядом или отдаленным, но находящимся в той же смысловой плоскости. «Старый дом» в ее рассказе – дом, сосредоточивший в себе особого рода смыслы.

Представляет любопытство целый ряд едва ли не буквальных совпадений между двумя домами – домом рассказа и домом повести. Очевидно, что все эти совпадения вызваны ни в коем случае не тем, что А.Н. Толстой перечитывал рассказ матери во время работы над повестью или держал его перед глазами, когда писал главу «Старый дом»: этого быть не могло уже потому, что работа над «Детством Никиты» происходила в эмиграции, и никаких рукописей матери или подшивок «Самарской газеты» под рукой у автора повести не было и не могло быть по определению. Но никакие черновики и не требовались: Толстой раз и навсегда запомнил то необыкновенное в материнском

рассказе, что поразило его в детстве, и теперь, строя собственный – волшебный – дом, черпал из глубин памяти то, что было положено туда однажды и на всю жизнь. Именно такими приметам необыкновенного пространства была чудаковатая старинная мебель, низкие люстры⁵, книги⁶, камин⁷. Но есть одна очень яркая примета, свидетельствующая о том, что «старинный дом» А.Н. Толстого – в самом деле «старинный», то есть построенный как минимум его матерью, А.Л. Толстой (Бостром), в рассказе 1893 г., и эта примета – портреты, которые смотрят со стен двух домов.

В рассказе А.Л. Толстой (Бостром) портреты – едва ли не главные действующие герои наряду с Эммануилом, его дядей и девушкой Инной. Они первыми встречают Эммануила, переступившего порог дядиного жилища («...портреты в неуклюжих, поблекших от времени золоченых рамках на стенах – все погружено в полумрак»⁸), попадают на глаза, куда бы ни взглянул герой «...смотрит он на темные портреты в старых рамках»⁹, ожидают героя в зале, «где висела люстра в чехле и где со стен из потускневших золоченых рам смотрел... ряд предков»¹⁰.

Эпизод своеобразной экскурсии по портретной галерее, которую устраивает дядя для племянника, – один из центральных в рассказе. Всего в этой галерее семь портретов – шесть мужских и один женский; почти все персонажи, изображенные на портретах, доводятся друг другу родственниками – дедами, внуками, братьями и т. д. (исключения

¹ Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1958. Т. 3. С. 218.

² Там же.

³ Там же. С. 220.

⁴ Там же. С. 221.

⁵ У А.Л. Толстой (Бостром) они «окутаны кисейным чехлом» [Бостром А. Указ. соч. С. 2] и висят так низко, «что стоящему во входных дверях кажется, что он непременно заденет их головой» [Там же], а у А.Н. Толстого «кисейный чехол» хоть заменяется «марлей», но дела это не меняет.

⁶ В рассказе одну и ту же книгу читают сидящие у камина дядя и его дочь, в повести книги в старинных переплетах убраны в шкаф и блестят из него золотом.

⁷ В повести А.Н. Толстого – «очаг».

⁸ Бостром А. Указ. соч. С. 2.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 3.

составляют Новиков, названный здесь «другом»¹ масона Михаила Смагина, и Екатерина Ивановна – жена Михаила, бежавшая от него к другому мужчине). На самом первом портрете в галерее герои (а вместе с ними читатели) видят «сподвижника Петра»² Андрея Смагина; его внука Степана, служившего при дворе Екатерины; видимо, сына последнего Бориса, погибшего на Бородинском поле; уже упоминавшегося Михаила, его друга Новикова и жену Екатерину Ивановну; на последнем портрете – Дмитрия Смагина, приходящегося Эммануилу дедом; таким образом, портретная галерея охватывает период примерно в двести лет – с начала XVIII почти до конца XIX века.

Замечательно, что биографии некоторых лиц, которые можно видеть в портретной галерее, имеют черты сходства с биографиями реальных исторических персонажей, пришедшихся предками А.Л. Толстой (Бостром). Так, прадед писательницы капитан П.П. Тургенев, дослужившийся при Екатерине Великой до звания бригадира, был известным вольнодумцем, масоном [См.: 7, с. 140-203], дружил с И.П. Новиковым, а после ареста последнего поселился в своём имении в Ставропольском уезде Симбирской губернии, где владел несколькими сотнями крепостных и «женится в преклонных годах на молодой красавице» Екатерине Федоровне Матюниной, в итоге бежавшей от мужа к симбирскому вице-губернатору Чирикову. В сожительстве с последним она родила четверых детей, записанных под фамилией законного мужа Тургенева. После расторжения брака с женой-беглянкой П.П. Тургенев заперся в своём имении и жил в нём, как в монастыре, в ожидании Апокалипсиса [См. об этом: 8, с. 206]. Другой предок А.Л. Толстой (Бостром), ее дед Б.П. Тургенев, родившийся в 1792 г. [9, с. 33], воспитывался в имении отца, учился в университете вместе с П.Я. Чаадаевым и многими

будущими декабристами. Участвуя в войне с Наполеоном, он сражался под Бородино и Малоярославцем, а после окончания войны до выхода в отставку в звании полковника служил в Главном штабе в Санкт-Петербурге, был знаком с А.С. Грибоедовым. Последние несколько лет жизни Б.П. Тургенев провёл в инвалидном кресле и скончался в 1835 году.

Правда, перерабатывая семейные истории в художественные биографии, писательница допускает разного рода вольности, отклоняется от исторической правды и т. п. Так, масон Михаил Смагин оказывается в ее художественной интерпретации «мирным тружеником на поле жизни» и «реформатором нравственности», который «может быть ошибался, но жизнь положил на дело нравственного обновления себя и себе подобных»³, выхлопотал развод для ушедшей от него жены, взял вину на себя и обвенчал любовников – и это в то время, «в которое наши деды собственноручно непокорных жен били и за косы таскали»⁴. В реальности П.П. Тургенев, послуживший прототипом масона Смагина, гуманизмом не отличался. Н.И. Тургенев так вспоминал о дядюшке: «Продавал девок в замужество в другие деревни, господам из своих деревень; отцы и невесты воют, а Петр Петрович и не чувствует всего ужаса дел своих» [8, с. 206]. Дед писательницы Б.П. Тургенев, явившийся прообразом Бориса Смагина, хоть и принимал участие в Бородинском сражении, но остался жив, а завершающий портретную галерею Смагина Дмитрий в рассказе А.Л. Толстой (Бостром) «воротился из ссылки разбитым стариком» и умер, «зная, что близится время, когда на Руси не будет крепостных»⁵; реальный же последний представитель рода Тургеневых, Леонтий Борисович – отец писательницы – в ссылке никогда не был и к моменту написания рассказа был жив (его не станет полтора

¹ Бостром А. Указ. соч. С. 3.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

года спустя, в 1895-м), но разорился в результате многочисленных проигрышей за карточным столом и неумелого хозяйствования.

Однако экскурсией по портретной галерее предков роль портретов в рассказе А.Л. Толстой (Бостром) еще не завершается, и в дальнейшем развитии сюжета этим портретам также принадлежит свое значимое место. Во второй части рассказа Эммануил вновь оказывается в зале (теперь она названа «кабинетом»), где «ему на старой жесткой кушетке под дедовскими портретами была приготовлена постель»¹. В этом кабинете ему и приснился сон, ставший главным событием в рассказе, название которого подчеркивает его центральное место в сюжете: «Со стоном бури ударил вихрь снежным столбом в портреты, зашатались тяжелые рамы, закачались на заржавелых своих гвоздях, и вот с портретов, протягивая сухие руки к снежному вихрю, сорвались мертвецы в белых саванах и закружились в снегу, как пожелтелые осенние листья. Холодный ужас заполнил сердце Эммануила, он чувствовал, что в жилах его стынет кровь. Он смотрел на пустые рамы портретов, и на эти движущиеся и пляшущие вокруг него тени мертвецов. Он видел, что в своей безумной пляске они сдвигаются вокруг него тесным кольцом, давят его, стискивают ему горло своими холодными, костлявыми руками, руками скелетов. Он дико вскрикнул и проснулся»². Но пробуждение героя оказывается мнимым, и вслед за ним он видит продолжение сна: теперь ему снился бал, прерываемый шествием предков, которых он видел на портретах, и каждый из них «прикасался холодными пальцами к его груди»³, призывая к ответу за равнодушие к прошлому. Этот сон с продолжением и является тем самым событием, которое могло перевернуть, но не перевернуло сознание и судьбу героя, вплотную

приблизившегося к принятию семейной традиции и «сладкого бремени» наследства, но в последний момент оттолкнувшего их от себя.

Из рассказа А.Л. Толстой (Бостром) портреты предков перемещаются в повесть А.Н. Толстого, сохраняя за собой если не центральную, то одну из ключевых ролей в целом ряде эпизодов, о которых мы писали в работах, посвященных дому в повести «Детство Никиты» и месту экфрасиса в сюжете повести [10; 11]. Обратим здесь внимание на аспекты, получающие дополнительное освещение благодаря тексту-источнику «портретных» эпизодов повести – рассказу «Сон в старом доме».

В повести А.Н. Толстого всего четыре портрета – «строгого старичка с трубкой»⁴, «старушки, в чепце и шали»⁵, «дамы удивительной красоты»⁶ и «несчастливого прадеда»⁷, с которым из-за этой дамы «произошли большие беды»⁸. Первые два портрета находятся, по-видимому, в гостиной возле часов, два других – в кабинете над изразцовым очагом у шкапов с книгами. Изображенные на портретах люди ведут себя непредсказуемо – наблюдают за вошедшими в комнаты «старого дома», теряют статичность и препятствуют активности героев («Никита подлетел к часам и сунул было руку в вазочку. Но сейчас же из-за стены, из картины живо высунулась злая старушка и худыми руками схватила Никиту за голову. Он вырвался, а сзади из другой картины высунулся старичок, замахал длинной трубкой и так ловко ударил Никиту по спине, что тот полетел на пол, ахнул и открыл глаза»⁹). Но самыми удивительными, с нашей точки зрения, и значимыми «цитатами» из материнского рассказа в «Детстве Никиты» являются портреты дамы в амазонке и

¹ Бостром А. Указ. соч. С. 3.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Толстой А.Н. Указ. соч. С. 218.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 221.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 219.

«тощего востроногого старичка с запавшими глазами» и гусиным пером в руке.

Так описывает А.Н. Толстой портрет дамы: «Над изразцовым очагом висел портрет дамы удивительной красоты. Она была в черной бархатной амазонке и рукою в перчатке с раструбом держала хлыст. Казалось, она шла и обернулась и глядит на Никиту с лукавой улыбкой пристальными длинными глазами. Никита сел на диван и, подперев кулаками подбородок, рассматривал даму. Он мог так сидеть и глядеть на нее подолгу. Из-за нее, – он не раз это слышал от матери, – с его прадедом произошли большие беды. <...> Над очагом, вся в свету, глядела на вошедших дама в амазонке, улыбаясь таинственно»¹. А это – портрет дамы, нарисованный А.Л. Толстой (Бостром): «Они стояли перед женским портретом. Гордо выпрямленный стан, высокая, сильно открытая грудь, тонкая, лебединая шея, напудренная прическа с одной красной розой наверху и надменное, презрительно улыбающееся красивое и неприятное лицо с черными дерзкими глазами.

– А, это кошмар моего детства! – воскликнул Эммануил, – историю которого мне так хотелось знать, но мне ее не говорили. Екатерина Ивановна, жена масона, какая-то княжна урожденная, кажется.

– Да, жена масона, – задумчиво сказал старик, дядя. – Она убежала от него с любовником. Он показался этой красавице слишком скучен, слишком добродетелен»². Итак, в обоих случаях перед нами дама удивительной красоты, ставшая причиной больших несчастий, произошедших с прадедом. Эммануил признается в том, что ему очень хотелось знать ее историю, которую скрывали от него, а Никита хоть и много раз слышал о ней от своей матери, но очевидно, что слышал далеко не все, так как детали истории ему неизвестны, а судьба несчастного прадеда, пострадав-

шего из-за дамы, теряется в полумифическом тумане.

Есть в «Детстве Никиты» и еще один неожиданный поворот сюжета изображенной на портрете дамы в амазонке: отправившиеся в «старый дом» Никита и Лиля видят ее портрет, и между ними происходит следующий диалог:

– Кто это? – спросила Лиля, придвигаясь к Никите.

Он шепотом ответил:

– Это она. – Лиля кивнула головой...³.

Из этого лаконичного диалога ясно, что история дамы в общих чертах известна не только Никите, но и его гостье – Лиле Бабкиной, и краткого подтверждения Никиты в этом случае вполне достаточно для того, чтобы оба участника диалога припомнили все, что мог означать и означал этот портрет для них обоих. Что именно – Толстой предпочел обойти молчанием, но сделал об этом намек в журнальной версии повести, увидевшей свет еще до выхода «Детства Никиты» отдельным изданием: «Дети вошли. На них с изразцов камина глядела, улыбаясь, дама в черной амазонке, на лицо ее падал лунный свет. Никита взглянул, обернулся к Лиле и только сейчас понял, что у дамы в амазонке и у Лили одно и то же лицо. И немудрено – дама приходилась двоюродной прабабкой девочке»⁴. Что из этого следует? А следовать из этого могут самые разные вещи: например, если дама, чей портрет висит в доме родителей Никиты, доводится «двоюродной прабабкой» Лиле, то не доводится прабабкой Никите, то не являются ли они потомками детей дамы – Е.Ф. Матюниной – от разных мужчин – Тургенева и Чирикова? А.Н. Толстой от прямых ответов на эти скользкие вопросы уходит, но намеки оставляет, и таким намеком является, с нашей точки зрения, и оговорка о «двоюродной прабабке», вычеркнутая из окончательного текста, и фамилия Лили – Бабкина, слу-

¹ Толстой А.Н. Указ. соч. С. 219, 246.

² Бостром А. Указ. соч. С. 3.

³ Толстой А.Н. Указ. соч. С. 246.

⁴ Там же. С. 699.

чайно ли, нет ли отсылающая к давней семейной тайне.

Не менее красочен в описании А.Н. Толстого и портрет несчастного супруга прекрасной дамы – «тощего востроного старичка с запавшими глазами»: «...рукою в перстнях он придерживал на груди халат; сбоку лежал полуразвернутый папирус и гусиное перо. По всему видно, что очень несчастный старичок. Матушка рассказывала, что прадед обыкновенно днем спал, а ночью читал и писал, – гулять ходил только в сумерки. По ночам вокруг дома бродили караульщики и трещали в трещотки, чтобы ночные птицы не летали под окнами, не пугали прадедушку. Сад в то время, говорят, зарос высокой густой травой. Дом, кроме этой комнаты, стоял заколоченный, необитаемый. Дворовые мужики разбежались. Дела прадеда были совсем плачевны. Однажды его не нашли ни в кабинете, ни в доме, ни в саду, – искали целую неделю, так он и пропал. А спустя лет пять его наследник получил от него из Сибири загадочное письмо: “Искал покоя в мудрости, нашел забвение среди природы”. Причиною всех этих странных явлений была дама в амазонке. Никита глядел на нее с любопытством и волнением»¹.

Из сказанного выше о предках А.Л. Толстой (Бостром) и А.Н. Толстого становится очевидным, что прототипом «несчастливого старичка» из «Детства Никиты» стал П.П. Тургенев, который после расторжения брака с женой, бежавшей от него к любовнику, заперся в своем имении, как в монастыре, и жил там в ожидании конца света. Однако автор «Сна в старом доме» убрала из своего произведения мотив затворничества и апокалиптические ожидания предка, сделав его добродетельным блюстителем новой нравственности, а А.Н. Толстой хоть и вернулся к тому и другому (в этом контексте очевидно, что ночные птицы, которых пугают трещотками, являются вестницами Апокалипсиса), но счел художественно

непродуктивным конец «несчастливого старичка» в своем имении, вначале сделав его носителем некоего особого знания, заключенного в лежащем рядом с ним исписанном папирусе, а потом вынудив скрыться в Сибири, где он и «нашел забвение среди природы».

Наконец, есть еще одна примета, позволяющая видеть в рассказе «Сон в старом доме» один из ключей к «Детству Никиты», и эта примета – любовный сюжет, спрятанный в глубине каждого из произведений матери и сына. В рассказе А.Л. Толстой (Бостром) это – взаимоотношения Эммануила и Инны, видимо, приходящихся друг другу кузеном и кузиной, когда-то давно влюбленных один в другого, но после надолго расставшихся, а теперь встретившихся вновь. В повести А.Н. Толстого это – первая и по-детски наивная влюбленность Никиты и Лили, как мы видели выше, также приходящихся друг другу дальними родственниками.

Подчеркнем несколько моментов, сближающих два произведения, принадлежавших перу матери и сына, в плане развития данного сюжета. Обе встречи – Эммануила с Инной и Никиты с Лилей – происходят под аккомпанемент сильнейшей декабрьской вьюги: в первом случае сквозь вьюгу пробирается к «старому дому» Эммануил, которому «было холодно, скучно, немного страшно, что лошади станут и он замерзнет в поле»², во втором случае – в такой же вьюжный вечер в «старый дом», где висят портреты предков, приезжают Бабкины – Анна Аполлосовна с детьми Виктором и Лилей. Сближает два произведения и уже отмеченный мотив взаимной симпатии друг к другу людей, связанных родственными узами, который А.Л. Толстой (Бостром) неоднократно подчеркивается, а А.Н. Толстым ослабляется и в конечном счете прячется в отвергнутом варианте текста. Нельзя не упомянуть и еще один мотив, сопутствующий любовному, – мотив разлуки, по-разному заявленный и раз-

¹ Толстой А.Н. Указ. соч. С. 221.

² Бостром А. Указ. соч. С. 2.

работанный, но одинаково значимый: в «Сне в старом доме» разлука предшествует нынешней встрече героев, в «Детстве Никиты» следует за встречей и «любовным» признанием. Тем не менее тесная взаимосвязь мотивов любовно-дружеской привязанности и расставания очевидна.

Таким образом, на наш взгляд, есть все основания для того, чтобы утверждать – работая над «Детством Никиты», А.Н. Толстой опирался на рассказ, написанный его матерью, диалогизировался с ним, разрабатывал намеченные и апробированные матерью сюжетные ходы, образы, повороты. Правда, смыслы, осознанные и сформулированные А.Н. Толстым, отличаются от выводов, к которым некогда пришла его матушка в рассказе «Сон в старом доме».

Как мы уже видели, А.Л. Толстая (Бостром), работая над своим рассказом, находилась в довольно тяжелых раздумьях о долге перед прошлым, не зная, должна ли она взвалить на себя «сладкое бремя» наследства или может отмахнуться от него, как от безумия, не имеющего отношения ко дню сегодняшнему, а также к ее нынешнему положению и порядку вещей. Не сумевшая до конца решить этот вопрос, она не смогла помочь найти на него ответ и герою своего рассказа, проделавшему долгий

и мучительный путь из Петербурга до «старого дома», чтобы увидеть серию странных снов и махнуть на них рукой, как на пустое и навязчивое наваждение. В результате рассказ вышел как бы ни о чем: герой ехал, но – напрасно, слышал истории предков, но – ничего из этого не вынес, был в полушаге от решения, но – не принял его и остался с тем же, с чем был в начале рассказа. Совсем иначе в «Детстве Никиты» – повести, названной исследователем «времен связующей нитью» [12, с. 151]: прошедший через все испытания, среди которых были и три путешествия по «старому дому» – приснившиеся во сне и случившиеся наяву, «любовная» встреча и разлука, встречи с прошлым и погружение в семейные тайны, герой повести повзрослел, обрел уверенность в себе, «выдержал вступительный экзамен и поступил во второй класс»¹. Очевидно, что свою значимую роль в этом успешно сданном экзамене сыграл и «сон в старом доме», увиденный сначала десятилетним Алексеем Толстым, получившим ко дню рождения одноименный рассказ матери, а теперь – его сыном Никитой и тезкой последнего, героем «Повести о многих превосходных вещах [Детством Никиты]», и этот дом, как «старая хорошая книга», помог ее автору, герою и читателю войти в мир, в котором прошлое – не «сладкое бремя», а залог будущего.

¹ Толстой А.Н. Указ. соч. С. 304.

Список литературы

1. Окланский Ю.М. Шумное захоlustье. Из жизни двух писателей. 3-е изд., испр. и доп. Куйбышев: Кн. изд-во, 1982. 272 с.: ил., факс.
2. Толстая Е.Д. Ключи счастья. Алексей Толстой и литературный Петербург. Москва: Новое лит. обозрение, 2013. 533, [1] с., [4] л. цв. ил., портр.
3. Перепелкин М.А. «Многоуважаемый книжный шкаф»: какие книги читали прототипы героев повести А.Н. Толстого «Детство Никиты»? // Сфера культуры. 2020. № 2 (2). С. 25-37.
4. Перепелкин М.А. Как сделано «Детство Никиты»: палимпсест по-толстовски // XXXIX Зональная конференция литературоведов Поволжья: сб. материалов / Самар. гос. соц.-пед. ун-т; Нац. музей Респ. Татарстан; Казан. (Приволж.) федер. ун-т. Москва: Флинта, 2025. С. 44-54.

5. Перепелкин М.А., Курдакова К.С. На пути к «Детству Никиты»: А.Н. Толстой и А.Л. Толстая (Бостром) // Алексей Толстой и его время: сб. науч. ст. и материалов / отв. ред. Д.К. Богатырев, сост. и гл. ред. Е.А. Власова. Санкт-Петербург: Изд-во РХГА им. Ф. М. Достоевского, 2025. С. 54-69.
6. Воронцова Г.Н. Семейная хроника Тургеневых как источник ранних произведений А.Н. Толстого // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования (Ранний А.Н. Толстой и его литературное окружение) / Рос. акад. наук, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; [редкол. Н.Н. Воробьева (отв. ред.) и др. Москва: ИМЛИ РАН, 2002. С. 15-28.
7. Беспалова Е.К., Рыкова Е.К. Симбирский род Тургеневых: [монография] / М-во образования и науки РФ, Ульяновск. гос. техн. ун-т. Ульяновск: УлГТУ, 2011. 343 с.
8. Перепелкин М.А. Письма Л.Б. и Е.А. Тургеневых к А.Л. Толстой, А.А. Бострому и Алексею Толстому // Готовские чтения – 2025: материалы Всерос. науч. конф. (Самара, 20-21 марта 2025 г.) / Самар. обл. универс. науч. б-ка; Самар. нац. исследовательский ун-т им. акад. С.П. Королева. Самара: СОУНБ, 2025. С. 204-228.
9. Руммель В.В., Голубцов В.В. Родословный сборник русских дворянских фамилий: в 2 т. Т. 2. Санкт-Петербург: А.С. Суворин, 1887. 918 с.
10. Перепелкин М.А. Образ дома: очевидное и неочевидное, а также – сомнительное и чудесное // Поволжский педагогический вестник. 2017. Т. 5, № 4 (17). С. 129-134.
11. Перепелкин М.А. Дамы, старички и летучий корабль: о нескольких экфрасисах в повести А.Н. Толстого «Детство Никиты» // Алексей Толстой и его время. сб. науч. ст. и материалов / отв. ред. Д.К. Богатырев, сост. и гл. ред. Е.А. Власова. Санкт-Петербург: Изд-во РХГА им. Ф. М. Достоевского, 2025. С. 6-16.
12. Скобелев В.П. В поисках гармонии. Художественное развитие А.Н. Толстого. 1907-1922 г. Куйбышев: Куйбыш. кн. изд-во, 1981. 176 с.: ил.

Сведения об авторах:

Перепелкин Михаил Анатольевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева

Московское шоссе, 34, Самара, 443086
 mperpelkin@mail.ru

Курдакова Ксения Сергеевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева

Московское шоссе, 34, Самара, 443086
 ksen-kurd21@yandex.ru

Дата поступления статьи: 09.01.2026

Одобрено: 26.02.2026

Дата публикации: 31.03.2026

Для цитирования:

Перепелкин М.А., Курдакова К.С. «Дом этот – старая, хорошая книга...»: к вопросу о творческом взаимодействии А.Л. Толстой (Бостром) и А.Н. Толстого // Сфера культуры. 2026. № 1 (23). С. 33-45. DOI:10.48164/2713-301X_2026_23_33

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_33

© M.A. Perepelkin

Samara
Samara National Research University
mperepelkin@mail.ru

© K.S. Kurdakova

Samara
Samara National Research University
ksen-kurd21@yandex.ru

THIS HOUSE IS AN OLD, GOOD BOOK...: TO THE QUESTION OF CREATIVE INTERACTION BETWEEN A.L. TOLSTOY (BOSTROM) AND A.N. TOLSTOY

The study is devoted to the creative interaction of the artistic worlds of mother and son, A.L. Tolstoy (Bostrom) and A.N. Tolstoy. In the story *A Dream in the Old House* A.L. Tolstaya (Bostrom) raised but failed to resolve the question of her attitude to the family and family past, to the historical heritage of her ancestors. Several decades later, working on the story *Nikita's Childhood*, A.N. Tolstoy used his mother's story as one of the precedent texts for his own narrative, continuing to develop

such previously outlined motifs as the motif of the old house, the motif of ancestors' portraits and family legends related to them, the *love* motif, etc. The authors of the article for the first time analyze these works in the historical and aesthetic contexts of Tolstoy's creative work.

Keywords: A.L. Tolstaya (Bostrom), *A Dream in the Old House*, A.N. Tolstoy, *Nikita's Childhood*, plot parallels, old house, portraits, *love* plot, creative interaction.

References

1. Oklyanskij, Yu.M. (1982) *Shumnoe zaxolust'e. Iz zhizni dvux pisatelej* [Noisy Backwater. From the Life of Two Writers]. The 3rd Ed. Kuibyshev: Book Publishing House. (In Russian).
2. Tolstaya, E.D. (2013) *Klyuchi schast'ya. Aleksej Tolstoj i literaturnyj Peterburg*. [Keys to Happiness. Alexey Tolstoy and Literary Petersburg]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
3. Perepelkin, M.A. (2020) «*Mnogouvazhaemyj knizhnyj shkaf*»: kakie knigi chitali prototipy geroev povesti A.N. Tolstogo «*Detstvo Nikity*»? [Much Respected Bookshelf: What Books did the Prototypes of the Heroes of A.N. Tolstoy's Story *Nikita's Childhood* Read?]. *Sfera kul'tury* [Sphere of Culture], No. 2 (2), 25-37. (In Russian).
4. Perepelkin, M.A. (2025) Kak sdelano «*Detstvo Nikity*»: palimpsest po-tolstovski [How *Nikita's Childhood* Was Made: Tolstoy-Style Palimpsest]. *XXXIX Zonal'naya konferenciya literaturovedov Povolzh'ya: sbornik materialov* [The XXXIXth Zonal Conference of Volga Literary Scholars: A Collection of Materials]. Moscow: Flinta, 44-54. (In Russian).
5. Perepelkin, M.A., Kurdakova, K.S. (2025) Na puti k «*Detstvu Nikity*»: A.N. Tolstoj i A.L. Tolstaya (Bostrom) [On the Way to the *Nikita's Childhood*: A.N. Tolstoy and A.L. Tolstaya (Bostrom)]. *Aleksej Tolstoj i ego vremena: sbornik nauchnyx statej i materialov* [Alexey Tolstoy and His Time: a Collection of Scientific Articles and Materials]. Execut. Ed. D.K. Bogatyrev, Compl. and Chief Ed. E.A. Vlasova. Saint Petersburg: Publishing House of the Russian Christian Humanitarian Academy Named after F.M. Dostoevsky, 54-69. (In Russian).

6. Voronczova, G.N. (2002) *Semejnaya xronika Turgenyev`x kak istochnik rannix proizvedenij A.N. Tolstogo* [The Turgenyev Family Chronicle as a Source of A.N. Tolstoy's Early Works]. *A.N. Tolstoj. Novy`e materialy` i issledovaniya (Rannij A.N. Tolstoj i ego literaturnoe okruzenie)* [A.N. Tolstoy. New Materials and Research (Early A.N. Tolstoy and His Literary Environment)]. Ed. Board N.N. Vorobyova (Execut. Ed.). Moscow: the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 15-28. (In Russian).
7. Bespalova, E.K., Ry`kova, E.K. (2011) *Simbirskij rod Turgenyev`x: monografiya* [The Turgenyevs' Simbirsky Family: a Monograph]. Ulyanovsk: the Ulyanovsk State Technical University. (In Russian).
8. Perepelkin, M.A. (2025) Pis`ma, L.B. i E.A. Turgenyev`x k A.L. Tolstoj, A.A. Bostromu i Alekseju Tolstomu [Letters of L.B. and E.A. Turgenyevs to A.L. Tolstoy, A.A. Bostrom and Alexei Tolstoy]. *Grotovskie chteniya – 2025: materialy` Vserossijskoj nauchnoj konferencii (Samara, 20-21 marta 2025 goda)* [Grotov Readings – 2025: Materials of the All-Russian Scientific Conference (Samara, March 20-21, 2025)]. Samara: the Samara Regional Universal Scientific Library, 204-228. (In Russian).
9. Rummel`, V.V., Golubczov, V.V. (1887) *Rodoslovnij`j sbornik russkix dvoryanskix familij: v 2 tomax. Tom 2* [Genealogy Collection of Russian Noble Families: in 2 vols. Vol. 2]. Saint Petersburg: A.S. Suvorin. (In Russian).
10. Perepelkin, M.A. (2017) *Obraz doma: ochevidnoe i neochevidnoe, a takzhe – somnitel`noe i chudesnoe* [The Image of the House: Obvious and Non-obvious, as well as Dubious and Wonderful]. *Povolzhskij pedagogicheskij vestnik* [Volga Pedagogical Bulletin], Vol. 5, No. 4 (17), 129-134. (In Russian).
11. Perepelkin, M.A. (2025) *Damy`, starichki i letuchij korabl`: o neskol`kix e`kfrasisax v povesti A.N. Tolstogo «Detstvo Nikity`»* [Ladies, Old men and a Flying Ship: about Several Ecphrasises in A.N. Tolstoy's Story *Nikita's Childhood*]. *Aleksej Tolstoj i ego vremya: sbornik nauchny`x statej i materialov* [Alexey Tolstoy and his Time: a Collection of Scientific Articles and Materials]. Execut. Ed. D.K. Bogatyrev, Compl. and Chief Ed. E.A. Vlasova. Saint Petersburg: Publishing House of the Russian Christian Humanitarian Academy Named after F.M. Dostoevsky, 6-16. (In Russian).
12. Skobelev, V.P. (1981) *V poiskax garmonii. Xudozhestvennoe razvitie A.N. Tolstogo. 1907-1922 gody* [In Search of Harmony. A.N. Tolstoy's Artistic Development. 1907-1922]. Kuibyshev: Kuibyshev Book Publishing House. (In Russian).

About the authors:

Mikhail A. Perepelkin, Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations of Samara National Research University

34 Moskovskoye Highway, Samara, 443086
mperepelkin@mail.ru

Ksenia S. Kurdakova, postgraduate student at the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations of the Samara National Research University

34 Moskovskoye Highway, Samara, 443086
ksen-kurd21@yandex.ru

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

CULTURE & ART



3

УДК 781

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_49

© И.И. Васирук

Самара

Самарский государственный институт культуры

vasiruk@mail.ru

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ В АСПЕКТЕ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАСШИРЕНИЯ СМЫСЛА

В музыкальном искусстве полифонический триптих представлен широко и многожанрово. В статье показан содержательный ракурс полифонических циклов современных отечественных композиторов. Главным смысловым аспектом трехчастной полифонической композиции оказывается расширение образно-художественной концепции сочинения, когда качественно-результативный фактор не является суммой трех компонентов опуса, а представляет собой произведение большего содержательного радиуса. В раскрытии данной проблематики применяется универсальный принцип триадичного деления различных категорий, используемый в философии, эстетике, культуре и искусстве.

Ключевые слова: полифонический триптих, цикл, fuga, прелюдия, постлюдия, образно-художественный аспект.

Музыкальное искусство в разных ракурсах способно озвучивать и отражать многие проблемы, связанные с философией, культурой, эстетикой, искусством. Одной из таких проблем является деление и структурирование явлений бытия, категорий мышления и суждений. Процесс развития философской мысли доказывает существенную важность и универсальность троичности¹ в различных видах, формах бытия, жизнеустройства, культуры и искусства. В музыкальном искусстве принцип триадности представлен многогранно и разнообразно. Так, в области полифонии начиная с XVII в. известны полифонические триптихи. Усиливающийся интерес современных отечественных композиторов к этому музыкальному явлению обоснован способностью циклов из трех пьес озвучивать триадический процесс мышления в разных категориальных формах. При этом многообразное жанровое конструирование полифонических триптихов сочетается с расширением их образно-художественного содержания. Раскрытие

этой темы и определяет научную актуальность настоящей статьи, главная цель которой заключается в том, чтобы выявить особенности смысловых концепций музыкальных триад с учетом исторического контекста использования триадичности в философской мысли, искусстве и культуре.

Как известно, триадическое деление появляется в эпоху Античности. Неоплатоник Д. Прокл рассматривал триады в разных научных проекциях. Интересен взгляд ученого на смысловую сторону бытия с установлением триады «предел – беспредельное – смешанное», в которой уже фиксируется суммирование двух первых категорий в третьей. Еще раньше Платон выстроил свою теогоническую триаду: «единое – двойственное – множественное», что и стало отправной точкой в историческом развитии вопросов структурирования категорий в философии. Позже И. Кант акцентировал внимание на том же аспекте в своей трансцендентальной логике. Противопоставление дихотомического деления, лежащего в основе формальной логики, и триа-

¹ Тройственности, триадичности, триадности.

дического деления виделось философу существенным. Принцип соединения в триаду базируется на сочетании двух контрастных понятий и выведении третьего, а «третья категория возникает всегда из соединения второй и первой категорий того же класса» [1, т. 3, с. 178]. Конечно же, нельзя не упомянуть в связи с рассматриваемой проблемой имя Г. Гегеля, который и ввел термин «триада» в философское пространство, а точнее, выражение триадичности, трехступенчатости любого процесса движения, развития, мышления, выстраивания понятий. Как известно, для последующего развития философии наибольшее значение обрела идеально сформулированная немецким ученым-философом формула «тезис – антитезис – синтез».

Такая всеобщность и достаточность триадности позволяет расширить классическую логику соотношения тезиса, антитезиса и синтеза. Исследователь А.С. Соколов приводит обзор научных теорий, связанных с этим (В.Л. Обухов, Г. Башляр, О. Амелен, У. Оккам и др.), в том числе раскрывающих триадность с точки зрения рационального и иррационального (Н.С. Автономова), а также в контексте искусствоведческих и музыковедческих работ (Б.В. Асафьев, И.В. Способин, В.П. Бобровский, Е.В. Назайкинский и др.). Так, В.Л. Обухов справедливо считает: «Практика развития философии свидетельствует о том, что деление категорий только на полярные пары является недостаточным, переход к триадичному делению намного углубляет наше знание об отражаемом данными категориями аспекте, делает его более истинным» [Цит. по: 2, с. 14]. Обоснование универсального диалектического принципа развития категориальных систем обозначило наименьшую целостную группу, которую фиксирует именно трехчленное деление категорий.

Идея триадичности лежит в основе христианства. В религиозном бого-

словском догмате о Пресвятой Троице объясняется трехипостасное Бытие Бога – Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой. Принцип троичности-триадности затрагивает общеэстетические категории (этнос – пафос – логос; драма – лирика – эпос), пространственно-временные свойства, ведь «троичность – основа реальных физических категорий: трехмерность пространства и трехэтапность времени» [3, с. 25]. Духовные и материальные культуры народов мира побудили известного русского философа, культуролога и лингвиста Г.Д. Гачева спроектировать свою идею «Космо-Психо-Логоса», в которой фиксируется триадичность национального миропространства. Каждая нация, обладая своими культурными свойствами, интегрируется в трех компонентах: как единство местной природы (Космос), национального характера (Психея) и склада мышления (Логос). При этом элементы Космо-Психо-Логоса – «тип местной природы, характер человека и национальный ум находятся во взаимном соответствии и дополнительности» [4, с. 4]. Такая триада природы, психологии и логоса базируется на троичном единстве человека: тело, душа и дух. В результате многочисленных толкований и умозаключений триадная схема варьируется, расширяя свое смысловое пространство и пронизывая многие композиционно-структурные и образно-драматургические уровни художественных произведений всех видов искусства.

Триадиность востребована и в полифонической музыке при структурировании циклических композиций. Еще в эпоху барокко появились полифонические триптихи (от греч. *triptychos* – тройной, сложенный втрое). И что очень важно, в комплексе трех полифонических пьес возникает новое образно-художественное пространство, насыщенное взаимодействием компонентов и намного превышающее по смыслу суммарный итог трех пьес. Почему же расширяется художе-

ственное целое в трехчастных полифонических сочинениях? Разумеется, это характерно и для двухуровневого сочетания в цикле, но в трехчастных композициях художественное целое более многоаспектно и многогранно. Вспомним утверждение А.В. Шлегеля, что в циклической форме части «только благодаря предшествующему или последующему становятся полнозначными» [5, с. 483]. В триптихах же есть и предыдущие, и последующие этапы, то есть они наполнены тремя составными элементами. Что же происходит в результате сочетания и взаимодействия трех компонентов музыкальной композиции? Конечно же, новое качество, более глубокое, в сумме дающее нечто большее, чем суммарная триадность. Мысль И. Канта здесь бесспорна: «образующееся третье понятие требует особого акта рассудка, не тождественного с актом рассудка в первой и второй категории» [1, т. 3, с. 178].

В данном случае можно выстроить параллель с понятием «монтажная композиция» (С.М. Эйзенштейн), суть которой в том, что «два бруска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [6, т. 2, с. 157]. Известный кинорежиссер выразил суть монтажного эффекта с помощью формулы: $1 + 1 > 2$. Применяя этот принцип к триптихам, можно вывести обновленный вариант уравнения: $1 + 1 + 1 > 3$. Следовательно, в полифоническом триптихе три самостоятельных элемента образуют такую композицию, в которой они, объединяясь, дают качественно новый художественный эффект.

Справедливо утверждение, что «проблема дихотомии и трихотомии весьма актуальна и для искусствоведческого лексикона, так как сложные взаимосвязи антиномии и триады прослеживаются на разных этапах эволюции художественной культуры, воплощаются в искусстве средневековья, барокко, классицизма, роман-

тизма» [2, с. 20]. При этом полярность или дихотомичность перетекает в триадичность естественно и многообразно. Принцип музыкального формообразования определен как фундаментальный трехсоставный процесс. Триада I – M – T (initio – импульс, motus – развитие, terminus – завершение) составляет базу концепции Б.В. Асафьева и является теоретическим «толчком» для последующих идей исследователей-музыковедов в аспекте функций музыкальной формы (И.В. Способин, Л.А. Мазель, В.В. Медушевский, В.В. Протопопов, В.А. Цуккерман, Ю.Н. Тюлин). Исследователь О.В. Пашинина подчеркивает «универсальность триадического принципа», что позволяет Е.В. Назайкинскому «соотнести между собой любые категориальные триады в рамках своей теоретической системы (начало – середина – конец, фоническое – синтаксическое – композиционное, пространство – движение – время, этос – пафос – логос и т. д.)» [7, с. 15-16].

В полифонической цикличности эти сочетания также фигурируют, но по-своему. Полифонический триптих появился в музыкальном искусстве в XVII веке. Как известно, И.С. Бах написал огромное количество полифонических диптихов, а вот триптихов – всего три: BWV 545b «Прелюдия, трио и fuga» Си мажор для органа, BWV 564 «Токката, адажио и fuga» До мажор для органа, BWV 998 «Прелюдия, fuga и аллегро» Ми-бемоль мажор для лютни соло. В творческом багаже Г. Бёма также есть трехчастное полифоническое произведение «Прелюдия, fuga и постлюдия» соль минор для клавирина. В XIX в. ряд трехчастных композиций продолжают циклы С. Франка («Прелюдия, fuga и вариации», «Прелюдия, хорал и fuga»). В начале XX столетия полифонические триптихи пишут М. Рeger («Интродукция, пассакалья и fuga» для двух фортепиано, «Интродукция, вариации и fuga», «Интродукция, пассакалья и fuga» для органа), А. Онеггер («Прелюдия, ариозо и фугетта на имя ВАСН»), В. Верли

(«Интродукция, пассакалия и fuga на BACH»). Если обратиться к специфике композиторского мышления, то, к примеру, «подобный малый цикл понимается Регером как исторически сложившаяся форма, представляющая собой логически связное, устойчивое и неделимое целое» [8, с. 627].

В отечественной музыке триадные структуры в полифонии появляются лишь с середины XX столетия. При этом разная классификация в теоретическом музыковедении отражает особенности функционирования таких циклических составов. Типология Н.А. Симаковой относит к малым циклам и двухчастные, и трехчастные композиции. Таким образом, диптихи и триптихи, объединенные в один класс полифонических форм, сближаются по своей структурной сущности, но представлены в двух вариантах: как самостоятельная композиция и в составе крупного цикла («суперцикла»). Систематика Т.В. Франтовой разводит двухсоставные и трехсоставные циклы в разные категории. Полифонические диптихи относятся к малым типовым полифоническим циклам, а триптихи – к малым индивидуализированным «с необычным числом частей, их порядком и сочетанием» [9, с. 241]. Так вот, индивидуальность и неповторимость триптихов – в их глубокой композиционной логике и большей целостности, что позволило полифоническим композициям из трех пьес быть самодостаточными и не объединяться в более крупные циклические формы. Именно полифонические диптихи «прелюдия и fuga», как известно, являются базовыми компонентами «макроциклов» (К.И. Южак) из 10, 12, 24, 34 микроциклов¹.

Следует отметить специфику цикла как формы, ведь «основным концептом, ядром, центром цикла... становятся эмо-

ция, идея, которые дают основание для компаративного анализа существующих независимо друг от друга, но связанных общими структурными, философскими, эмоциональными сентенциями произведений» [10, с. 315]. Исследователи музыкального цикла Е.А. Ручьевская и Н.И. Кузьмина считают, что «в цикле происходит, прежде всего, содержательное взаимодействие и обогащение частей в контексте целого» [11, с. 143]. В результате качественный фактор не эквивалентен количественному составу частей, которые, контактируя друг с другом, обретают дополнительную содержательную нагрузку. Рассмотрим полифонические триптихи современных отечественных композиторов в аспекте особенностей сочетания пьес, когда происходит образно-художественное расширение смысла произведений.

К примеру, органной триптих «Мемориал Победы» Геннадия Белова написан в 1985 г., в год празднования 40-летия Победы в Великой Отечественной войне, и представляет собой полифонический рассказ, в котором есть и праздничное настроение (хорал), и наглядная иллюстрация битвы (fuga), и глубокое размышление (постлюдия). Такая контрастная образность частей изображает нашу многовекторную память об историческом событии и создает музыкальный памятник войне. Все три части неоднозначны. Светлый и возвышенный хорал в то же время ощущается и грозным, и строгим, он как бы предшествует воспоминаниям иного образного плана.

Самая большая часть цикла – сложная fuga, построенная на трех темах, каждая из которых выполняет свою функцию в содержательном ракурсе. Так, активная первая тема ассоциируется с наступлением, битвой, так как постоянно звучащие тритоны пронизывают всю фактуру: и в виде скачков, и в виде пассажей.

¹ В отечественной музыке существует лишь один сборник из 24-х триптихов. Это «24 прелюдии, фуги и постлюдии» для фортепиано композитора Романа Перевощикова, созданные в 2022 году.

Г. Белов «Мемориал Победы». Тема № 1 фуги



В фуге ярко показана непрекращающаяся «интервальная битва» между тритоном и чистой квартой, которая завершается победой в финале кварто-квинтовых интонаций. При этом «мерцание» квинт и тритонов делает «соседство» добра и зла близким, что может расцениваться как предостережение о возможности вторжения зла и в наше невоенное время» [12, с. 154]. Однако во второй теме этот «дьявольский» интервал звучит горестно и скорбно. Конечно же, мысли о свершившемся историческом событии связаны с Родиной, Россией – ее олицетворяет третья тема, песенная и стилизованная в русском фольклорном ключе.

Г. Белов «Мемориал Победы». Тема № 3 фуги



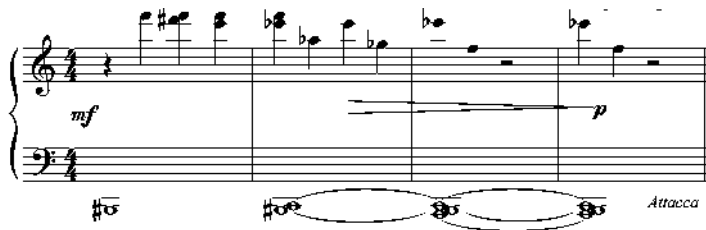
Война, натуралистически показанная в фуге, в постлюдии как бы припоминается и осмысливается. Ощущение вечности и остановки движения рождает просветленный хорал, звучащий в последнем разделе цикла. Такая «умирающая» статичная кода с бесконечной мелодией и многократным повторением оборотов воспринимается как спокойное размышление-послесловие, тихое заключение и символически олицетворяет победу жизни над смертью. «Благодаря постлюдии активность и драматизм фуги становятся осязаемее и ярче, борьба с разрушительными силами припоминается более «наглядно», и фуга выступает кульминацией всего произведения» [12, с. 154]. Таким образом, лишь сочетание трех разделов цикла рождает образно-сюжетную канву произведения и создает общую драматургическую логику, явно не суммирующуюся из трех частей, а создающую более глубокую итоговую концепцию, насыщенную и основанную на сочетании и взаимодействии трех компонентов.

В творческом багаже петербургского композитора есть еще «Фантазия-триптих "В-А-С-Н"» (2000), являющаяся транскрипцией «Искусства фуги» И.С. Баха. Это сочинение Г. Белова озвучивает монограмму немецкого композитора ВАСН на протяжении трех пьес в различном ракурсе: как тему, как элемент темы и как «виртуальную тему» (П. Булез), звуки которой расплываются в фактурно-ритмическом пространстве опуса. Такой разновекторный принцип опять же расширяет смысловой аспект. Тема-символ ассоциируется как бы с «явным и неявным» влиянием творчества И.С. Баха на музыкальное искусство последующих эпох и композиторов различных национальных школ.

Следует отметить, что в полифонических циклах важнейшей частью, центром композиции является фуга как высшая форма полифонии. Местоположение фуги определяет ее образно-драматургическую роль и специфику всего малого цикла.

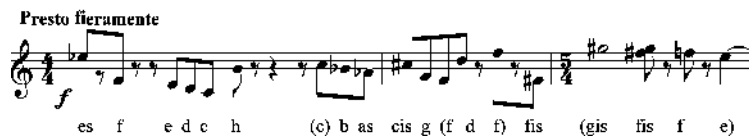
В современных триптихах fuga чаще бывает в финале или в центре композиции, и, значит, тезисность и начало повествования не характерно для нее. Художественное предназначение фуги – озвучить антитезис или синтез строго в своем ракурсе. Так, аналогом рассмотренного военного триптиха Г. Белова можно считать сочинение А. Луначарского «Прелюдия, fuga и постлюдия». Конечно же, последняя пьеса завершает повествование и вместе с прелюдией контрастирует фуге, которая выступает действенной и активной частью в цикле, воплощением стремительного движения и борьбы. Весьма логично превосхищает вторую пьесу завершение прелюдии, где «рождается» первая интонация темы фуги.

А. Луначарский «Прелюдия, fuga и постлюдия». Окончание прелюдии (т. 29-32)



Тема фуги наполнена разнонаправленными скачками и представляет собой расширенную 12-тоновую серию. Ее громкое и гордое провозглашение определяет динамический и образный строй всей фуги.

А. Луначарский «Прелюдия, fuga и постлюдия». Тема фуги



Финальная часть ставит фугу в позицию энергетического центра, яркого антитезиса. Тихое и спокойное завершение прерывается выразительным звучанием первого интервала фуги (↓ es – f) и кульминационного аккорда-кластера. В процессе звучания музыкального итога – постлюдии – мотивы фуги всплывают с новой силой и ясностью, роль фуги возрастает, а значимость для общего музыкального замысла обретает более глубокое осмысление. Следовательно, весь трехэтапный драматургический процесс характеризуется возвращением к предыдущим частям и осознанием функции каждой из них.

Даже иной жанровый колорит фуги в центре композиции в органной «Партите» [Хроматическая прелюдия, хор (фуга), остинато] Юрия Фалика, написанной в 1968 г., не изменяет особенности суммирования частей в цикле.

Народный колорит напевной фуги контрастно сочетается с инструментальной прелюдией. Вокальная природа тематизма фуги насыщена варианностью и базируется на трихордовых интонациях. Постлюдия синтезирует два типа мелодизма прелюдии и фуги, вновь выявляя интонационные связи всех трех частей, образуя новый синтетический колорит единства и различия и определяя более крупный разностилевой итоговый компендиум.

Обратимся к полифоническим триптихам, в которых fuga является финалом-синтезом. Композиция «Полифонической триады» (1966) Татьяны Николаевой состоит из прелюдии, арии и фуги. Первая пьеса наполнена энергией и стремительным движением, ее целеустремленность в процессе развития полна динамических нарастаний и спадов. Каденция,

к которой приходит все развитие, и вся прелюдия отличаются концертностью и приподнятостью, напоминая некоторые этюды-картины С. Рахманинова. Ария играет роль антитезиса и отрицает содержательный ракурс прелюдии-тезиса, раскрывая иной характер и контрастируя ей по многим параметрам: тонально, фактурно, темпово. Спокойно и непринужденно звучит мелодия арии, подготавливая третий этап циклизации. Фуга резюмирует сказанное в двух пьесах цикла, соединяя моторику прелюдии и напевность арии. Это настоящий синтез двух контрастных состояний, реализующийся и в интонационной сфере. Обе темы сложной фуги мелодически схожи с интервальной фуги двух предшествующих пьес. Такой прием интонационных «перекличек» усиливает единство циклической ком-

позиции, которая всегда представляет художественное целое.

Еще более масштабным синтезом-итогом является фуга в фортепианной «Первой сюите» В. Овчинникова. Предваряющие ее части (хор («колокольные призывы») и прелюдия) при всей своей образной яркости намного меньше по композиционному формату и техническим вариантам тематического движения. Колоссальна по структурным параметрам даже тема фуги, которая в процессе длительного развития претерпевает всевозможные преобразования (инверсия, различные варианты стретт, микстовые наложения-сочетания) и охватывает множество тоналностей (a-moll, f-moll, es-moll, fis-moll, g-moll...), а также демонстрирует контрастный интонационный, фактурный и динамический контур.

В. Овчинников «Первая сюита». Тема фуги



Итак, в полифонических триптихах в единое сочинение собираются разные пьесы, но постоянным «участником» драматургических событий является фуга, смысловая роль которой определяется ее местонахождением и образно-жанровым решением. Часто она выполняет синтезирующую итоговую роль или выступает музыкальным антитезисом, а по сути, драматургическим центром сочинения. В таком случае финальными спутниками оказываются постлюдия, реже апофеоз, хорал, токката, ария, скерцо, марш. Открывает художественное пространство полифонического опуса обычно прелюдия как традиционный партнер фуги. Однако в современных триптихах ее роль могут выполнять и другие пьесы – вступление, канцона, хорал, вариации, фантазия, пассакалия. Такое разнообразие жанро-

вых сочетаний вполне объяснимо. «Пока современная композиторская мысль обращается к полифонии, как высококому искусству, гармонично объединяющему в себе рациональный и эмоциональный «взгляд» на окружающий нас мир, природе и обществу, полифонический цикл будет предстать во все новых, порой неожиданных ракурсах композиторского видения этой формы» [13, с. 194].

Но не только форма по-новому видится современным композиторам. В эпоху постмодерна специфика мышления композиторов своеобразна и индивидуальна, способна к новейшим озвучиваниям традиционных музыкальных жанров. Именно так происходит в полифоническом цикле Юрия Каспарова «Прелюдия, токката и фуга» (2008) для двух фортепиано, написанном для известного российского дуэта: Мона Хаба

и Михаил Дубов. Этот триптих необычен по разным параметрам: по своей основополагающей философской идее, по конструкции трех частей и по художественно-содержательному ракурсу.

Фортепианный дуэт опосредованно и невербально реализует идею тричности «хаос – логос – космос». Как известно, философы понимают хаос как первичную и неупорядоченную потенцию космического процесса, что обязательно требует сопоставления с космосом, который во всех мифологических системах противопоставляется хаосу. Терминологически космос понимается учеными многоаспектно. Так, в Античности он обозначал упорядоченную Вселенную и возникал «как “просвещение” противоположностей хаоса: тьма преобразуется в свет, аморфность – в порядок, непрерывность – в дискретность, пустота – в наполненность» [14, с. 65]. Следовательно, хаос и космос должны синтезироваться, а их синтез воспринимается «как изначально заданный идеал взаимодействия хаотизирующей и космизирующей функций представлений, идеал развития» [14, с. 14]. Такая развивающаяся система касается субъекта, а смыслополагание всего выражается как Логос, который есть «Промысл развития Вселенной». Г.Д. Гачев понимает этот процесс объективно, в аспекте народов мира, ведь «каждый народ из единого мирового бытия, которое выступает в начале как хаос, творит по-своему особый Космос. В каждом Космосе склады-

вается и особый Логос – национальное миропонимание, логика» [4, с. 34-35]. Таким образом, триада «хаос – логос – космос» отражает процесс движения от хаоса, изначального бытия через разумное развитие к порядку, Вечности, Богу.

Прелюдия из цикла Ю. Каспарова с первых тактов удивляет своим звучанием: и мистическим, и несколько наивным, и красочно-пейзажным. Наверное, такой импрессионистический колорит живописует природу и человека как части этого мироздания. Свободно и импровизационно звучит музыкальный материал, устанавливая тем не менее свои ритмические формулы и ладовую особенность (гексахорд). Однако в кульминации происходит вторжение чего-то негативно-зловещего, страшного, но последнее слово остается за искренностью и почти детской открытостью. В итоге, «хаос» прелюдии как начало, «дезорганизирующее» бытие звучит и воспринимается весьма консонантно и спокойно.

Токката после прелюдии выступает образным контрастом. Свобода и красочность прелюдии резко меняется на яркую механистичную «погоню» звуков, их точно выверенное безостановочное движение. Активная, строгая и безэмоциональная токката обнаруживает свою логику. Так, тема начинается с одного тона «d» и в ритмических вариантах повторяется 13 раз, после чего обрастает звуками до 12 тонов в симметричной последовательности (d, f, e, g, cis...).

Ю. Каспаров «Прелюдия, токката и fuga». Токката (т. 1-5, партия 1 фортепиано)



Такой вид тематического строения можно назвать тема-ритм, в которой звук играет роль импульса, энергетического толчка. Ответ еще более усиливает роль ритма в повторении тона «e», который ритмизуется 19 раз. Схожесть интервальных сочетаний и ритмических

формул создает атмосферу токкатной пульсации и повторности жестких схем в партиях пианистов. Умственный аспект в токкате доминирует и озвучивает почти математическую логику. В какой-то степени токката своей строгостью и механичностью напоминает фугу.

Ю. Каспаров «Прелюдия, токката и fuga». Токката (т. 5-10, партия 2 фортепиано)



В роли финальной части выступает fuga, проецируя космос как организующее начало и обладая буквально космическим объемом. Ее фактурно-регистровое строение широко и необъятно как в вертикальном, так и горизонтальном формате. Спокойная и поэтичная первая тема fugи делает выразительными интервалы, уже встречавшиеся в прелюдии и токкате. Ритмически свободное движение с различными синкопами создает последование вне регулярной ритмики, что также опосредованно выводит из временной системы в сферу вечности. Рациональность fugи и строгое имитирование, столь характерное для нее, буквально растворяются в космическом пространстве, и ответ представляет собой интервальную, ритмическую и динамическую вариативность.

Ю. Каспаров. «Прелюдия, токката и fuga». Тема и ответ fugи

Tranquillo poetico, sempre legato ♩ = 72

Однако драматизм музыкального развития в развернутой сложной (двух-темной) фуге достигает двух мощных кульминаций в середине и в конце пьесы. В этих разделах диалог становится катастрофически несозвучным, хотя противосложения из сонорных тихих аккордов очень хорошо сочетались с первой темой, и обе темы фуги сливались в совместном звучании, несмотря на разнообразные структурно-ладовые преобразования. Вторая зона кульминации впечатляет грозными аккордами в очень низком регистре, которые буквально своей нечеловеческой силой и динамикой «убивают», разрушают всю космическую высоту. Но, несмотря ни на что, космос сохраняется. Звучание последних тактов фуги имитирует щебетание птиц, неземную красоту и чистоту, радостное пение, даже восклицание-ликование.

Таким образом, полифонический триптих «Прелюдия, токката и фуга» Ю. Каспарова представляет собой сюжет, в котором музыкально рассказывается о смысле существования человека в сложном современном мире. Такой образно-содержательный аспект ощущается сквозь триадичность категорий «хаос – логос – космос», где развитие человека идет из начального хаоса-бытия сквозь целеполагающую энергетическую волю (логическое мышление – Логос) к разумному, прекрасному и гармонично устроенному миру – Космосу. Каждая из трех категорий озвучивается в трех частях цикла,

но лишь в сочетании возникает полная картина образно-художественной концепции. Звучание «необъятной» масштабной фуги с ее специфическими нюансами становится намного понятнее после логически выстроенной и «умной» токкаты и после прелюдии, рисующей картину начального вневременного бытия-рождения, бытия-существования. Фуга же, синтезируя музыкальные параметры первых пьес, выполняет функцию финала, многозначного итога музыкально-философского опуса.

Подытоживая наблюдения над полифоническими триптихами современных отечественных композиторов, можно сделать вывод, что фуга и ее разнообразные партнеры в полифонических триптихах становятся компонентами музыкального содержания. Их взаимодействие и разнообразные сочетания расширяют и обогащают образно-художественный план циклических произведений. В современных триптихах пьесы показывают разноцветную палитру образов, в них обнаруживается рационально-логическое и лирико-созерцательное, стихийно-драматическое и героико-трагическое развитие. Объединение частей в полифонический опус делает содержательный аспект всех компонентов многогранным и разновекторным. Смысловой ракурс трехсоставного полифонического произведения расширяется, сохраняя и отображая при этом основополагающие качества любого цикла – целостность и контрастность.

Список литературы

1. Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 3 / Акад. наук СССР, Ин-т философии; пер. с нем. Н. Лосского, Ц.Г. Арзаканьяна, М.И. Иткина. Москва: Мысль, 1964. 800 с. [Философское наследие].
2. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: исследование / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, каф. теории музыки. 2-е изд. Москва: Изд. дом «Композитор», 2007. 272 с.
3. Скребкова-Филатова М.С. Принцип троичности как одна из основ музыкального мышления // Троичность в мышлении: сб. материалов 6-й конф. из цикла «Григорьевских чтений» / [отв. ред.: М.С. Скребкова-Филатова, В.Е. Еремеев, И.Д. Григорьева]. Москва: АСМ, 2004. С. 18-27.

4. Гачев Г.Д. Космо-Психо-Логос: национальные образы мира. Москва: Акад. проект, 2007. 511 с. (Технологии культуры).
5. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие. Москва: Высш. шк.: Академия, 1999. 556 с.
6. Эйзенштейн С.М. Избранное собрание сочинений. Москва: Искусство, 1964. Т. 2. 295 с.
7. Пашина О.В. Концепция музыкального произведения в музыкально-теоретической системе Е.В. Назайкинского: дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 / Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова. Саратов, 2008. 221 с.
8. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Москва: НИЦ «Моск. консерватория»: Композитор, 2007. Ч. 2. 800 с.
9. Франтова Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ АПСН, 2004. 404 с. (Актуальные проблемы современной науки/ Сев.-Кавк. науч. центр высш. шк.).
10. Прокопцова В.П. Цикл и циклизация как форма концептуального расширения художественного образа в искусстве // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры: матэрыяля навук. канф., Мінск, 23-24 ліст. 2011 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтвау. Мінск, 2013. С. 315-319.
11. Ручьевская Е.А., Кузьмина Н.И. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: сб. науч. тр. / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; [редкол.: Е.А. Ручьевская (отв. ред.) и др.]. Ленинград: ЛОЛГК, 1990. Ч. 2. С. 129-174.
12. Васирук И.И. Современная fuga: содержательные аспекты: монография / М-во культуры РФ, Ком. по культуре Администрации Волгоград. обл.; Волгоград. гос. ин-т искусств и культуры, Лаб. музыкального содерж. Волгоград: Магарин О.Г., 2011. 234 с.: ил., ноты, табл.
13. Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, каф. теории музыки. Москва: НТЦ «Консерватория», 1994. 286 с.: нот.
14. Сухарев А.В. Развитие субъекта: Логос, космос и хаос / Науч. совет РАН по методологии искусств. интеллекта и когнит. исслед. 2-е изд., перераб. и испр. Москва: Когито-Центр, 2022. 345 с. [Нейрофилософия; Этнофункциональная антропология].

Сведения об авторе:

Васирук Ирина Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано и музыковедения Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
vasiruk@mail.ru

Дата поступления статьи: 01.07.2025

Одобрено: 26.02.2026

Дата публикации: 31.03.2026

Для цитирования:

Васирук И.И. Полифонический триптих в аспекте образно-художественного расширения смысла // Сфера культуры. 2026. № 1 (23). С. 49-61. DOI:10.48164/2713-301X_2026_23_49

УДК 781

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_49

© I.I. Vasiruk

Samara
Samara State Institute of Culture
vasiruk@mail.ru

A POLYPHONIC TRIPTYCH IN THE ASPECT OF IMAGINATIVE ARTISTIC EXPANSION OF MEANING

In musical art, a polyphonic triptych is widely represented and multi-genre. The article presents the meaningful aspect of polyphonic cycles by modern Russian composers. The main meaningful aspect of a three-part polyphonic composition is the expansion of the imaginative and artistic concept of the composition, when the quality-effective factor is not the total sum of the three components of the opus,

but is a product of a larger meaningful radius. This issue is revealed by the application of the universal principle of triadic division of various categories, which is used in philosophy, aesthetics, culture and art.

Keywords: polyphonic triptych, cycle, fugue, prelude, postlude, imaginative artistic aspect.

References

1. Kant, I. (1964) *Sochineniya: v 6 tomov. Tom 3* [Works: in 6 vols. Vol. 3]. Academy of Sciences of the USSR, Institute of Philosophy; Transl. from German by N. Lossky, Ts. G. Arzakanyan, M.I. Itkin. Moscow: My`sl`. (In Russian).
2. Sokolov, A.S. (2007) *Muzy`kal`naya kompoziciya XX veka: dialektika tvorchestva: issledovanie* [Musical Composition of the XXth Century: Dialectics of Creativity: Research]. The 2nd Ed. Moscow: Kompozitor Publishing House. (In Russian).
3. Skrebkova-Filatova, M.S. (2004) Princip troichnosti kak odna iz osnov muzy`kal`nogo my`shleniya [The Principle of Trinity as One of the Foundations of Musical Thinking]. *Troichnost` v my`shlenii: sbornik materialov 6-j konferencii iz cikla «Grigor`evskix chtenij»* [Trinity in Thinking: a Collection of Materials the 6th Conference from the Grigoriev readings Cycle]. Execut. Ed.: M.S. Skrebkova-Filatova, V.E. Ereemeev, I.D. Grigorieva]. Moscow: ASM, 18-27. (In Russian).
4. Gachev, G.D. (2007) *Kosmo-Psicho-Logos: nacional`ny`e obrazy` mira* [Cosmo-Psicho-Logos: National Images of the World]. Moscow: Akademicheskij proekt. (In Russian).
5. *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovny`e ponyatiya i terminy`: uchebnoe posobie* (1999) [Introduction to Literary Criticism. Literary Work: Basic Concepts and Terms: a Tutorial]. Moscow: Vy`sshaya shkola: Akademiya. (In Russian).
6. E`jzenshtejn, S.M. (1964) *Izbrannoe sobranie sochinenij* [Selected Collected Works], Vol. 2. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
7. Pashinina, O.V. (2008) *Koncepciya muzy`kal`nogo proizvedeniya v muzy`kal`no-teoreticheskoj sisteme E.V. Nazajkinskogo: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya 17.00.02* [The Concept of a Musical Work in E.V. Nazajkinsky's Musical and Theoretical System: PhD thesis in art history]. Saratov: L.V. Sobinov Saratov State Conservatory. (In Russian).
8. Simakova, N.A. (2007) *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika* [Counterpoint of Strict Style and a Fugue. History, Theory, Practice], Pt. 2. Moscow: Research Centre *Moskaya konservatoriya: Kompozitor*. (In Russian).

9. Frantova, T.V. (2004) *Polifoniya A. Shnitke i novy`e tendencii v muzy`ke vtoroj poloviny` XX veka* [A. Schnittke's Polyphony and New Trends in Music of the Second Half of the XXth Century]. Rostov on Don: Publishing House Aktual`ny`e problemy` sovremennoj nauki of the North Caucasian Scientific Center of Higher Education. (In Russian).
10. Prokopczova, V.P. (2013) *Cikl i ciklizaciya kak forma konceptual`nogo rasshireniya xudozhestvennogo obraza v iskusstve* [Cycle and Cyclization as a Form of Conceptual Expansion of the Artistic Image in Art]. *Asnouny`ya te`nde`ncyi raziczczya suchasnej belaruskaj kul`tury`: mate`ry`yalya navukovaj kanfere`ncyi, Minsk, 23-24 listapád 2011 goda*. [The Main Trends in the Development of Modern Belarus Culture: Materials of the Scientific Conference, Minsk, 23-24 November 2011]. Minsk: The Belarus State University of Culture and Arts, 315-319. (In Russian).
11. Ruch`evskaya, E.A., Kuz`mina, N.I. (1990) *Cikl kak zhanr i forma* [Cycle as a Genre and Form]. *Forma i stil`: sbornik nauchny`x turdov* [Form and Style: a Collection of Scientific Works]. Ed. Board: E. A. Ruchevskaya (Execut. Ed.) et al., Pt. 2. Leningrad: A. Rimskogo-Korsakov Leningrad State Conservatory, 129-174. (In Russian).
12. Vasiruk, I.I. (2011) *Sovremennaya fuga: sodержatel`ny`e aspekty`: monografiya* [Modern Fugue: Meaningful Aspects: a Monograph]. Volgograd: Magarin O.G. (In Russian).
13. Kuznecov, I.K. (1994) *Teoreticheskie osnovy` polifonii XX veka* [Theoretical Foundations of Polyphony of the XXth Century]. Moscow: Science and Technical Centre *Konservatoriya*. (In Russian).
14. Suxarev, A.V. (2022) *Razvitie sub``ekta: Logos, kosmos i chaos* [Subject Development: Logos, Cosmos and Chaos]. The 2nd Ed. Moscow: Kogito-Centr. (In Russian).

About the author:

Irina I. Vasiruk, PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Piano and Musicology of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
vasiruk@mail.ru

© П.Е. Елисеева

Москва

Российский институт театрального искусства (ГИТИС)

krinit@mail.ru

ОБРАЗНЫЕ СРЕДСТВА ЯЗЫКА В РАБОТЕ РЕЖИССЕРА С АКТЕРОМ

Проблема обеднения речи в эпоху визуальности сказывается и на деятельности в театральной сфере. В статье обоснована возможность применения языковых образных средств в подготовке спектаклей и творческом тренинге. Автор рассматривает метафору как инструмент театрального процесса, используя метод комплексного подхода (данные нейронаук, теоретические материалы, мнения корифеев театра и личный опыт автора статьи в качестве актрисы). Делается вывод, что метафора как способ словесно вызывать чувственные образы может быть более осознанно использована в работе актера и режиссера.

Ключевые слова: метафора, зерно роли, сенсорная модальность, жест, речь, образ, литературный типаж.

Речевое развитие молодого поколения, включая начинающих актеров и режиссеров, происходит в цифровой среде, характеризующейся активным влиянием интернет-общения и социальных сетей, а также возрастающей значимостью визуальных элементов. Как следствие, наблюдается тенденция к упрощению речи, сокращению объема письменных и устных сообщений и обеднению речевой выразительности. В то же время использование всего языкового потенциала в творческой деятельности предоставляет уникальные перспективы, что не только способствует формированию личности, но и открывает новые пути для развития образного мышления и глубокого осмысления актерских и режиссерских задач. Д.З. Умарова отмечает, что русский язык «обладает богатым потенциалом для выражения самых тонких оттенков мысли. <...> ...Использование различных стилистических фигур, метафор и символов позволяет передавать идеи не только в прямолинейной, но и в многозначной, образной форме» [1, с. 319]. Этой точкой зрения, с которой нельзя не согласиться, обоснована актуальность данной статьи. Фокус исследования направлен на речевые

проблемы творческой молодежи (актеров и режиссеров) в условиях профессиональной художественной деятельности в театре и кино.

Одной из важных задач творческого процесса в деятельности актера остается задача выразительного воплощения характеров. Авторитетный исследователь театра Д.В. Трубочкин справедливо утверждает, что «в научных работах о театре в наши дни отступило на второй план искусство актера с огромным набором его профессиональных проблем» [2, с. 95].

Действительно, несмотря на базовую основу системы Станиславского в современном театре и театральной педагогике, а также в сфере кино, вопрос совершенствования методов подготовки актера требует более активных исследований, выявления новых творческих инструментов, поиска решений. Думается, некоторые новые подходы можно обнаружить в области работы со словом. Одна из проблем искусства владения словом опосредована тем, что творческий процесс, направленный на воображение актера, наполненное наглядно-чувственными образами, противоречит понятийному языку, характерному для анализа.

Но сам язык в сокровищнице своей имеет средство, позволяющее передавать чувственный смысл целостно и наглядно. И хотя в памяти многих людей термины *метафора*, *тропы*, *метонимия* остаются в школьном прошлом или относятся именно к литературным выразительным средствам, с точки зрения лингвистики повседневная речь насыщена метафорами в высокой степени. Это остается практически незаметным для носителей языка в обычной речи, кроме случая создания собственных вариантов образных средств. Более широкое применение метафоры может быть одним из новых действенных подходов.

Стоит отметить, что исследователи, занимающиеся теорией актерского мастерства и режиссерским искусством, зачастую сами являются деятелями театра. Эта специфика профессии обусловлена объектом изучения – внутренней техникой сценического исполнителя, что требует дальнейших обобщений для самоанализа. Поэтому данная статья опирается не только на новейшие достижения когнитивистики и нейронауки, но и на труды признанных театральных теоретиков и практиков, таких как К.С. Станиславский, М.А. Чехов, В.О. Топорков, Н.М. Горчаков, Г.А. Товстоногов, С.П. Серова и другие, а также на их размышления и наставления. Кроме того, в работу включены данные интроспективного анализа нескольких ролей из личного актерского опыта автора в театре «Чеховская студия» (художественный руководитель – Рустем Фесак) при Государственном литературно-мемориальном музее-заповеднике А.П. Чехова «Мелихово» и наблюдения, полученные в процессе преподавания в ГИТИСе, в частности, при постановке речевых спектаклей.

В статье анализируются поставленные вопросы посредством экстраполяции теории метафоры и метафорического моделирования, разработанной Джорджем Лакоффом, Марком Джонсоном [3], Полем Рикером [4] и дру-

гими учеными, на творческую деятельность актера. Этот подход сочетается с фиксацией опыта и результатов интроспективного анализа актерской работы. Рассмотрение характера и действий сценического персонажа как сферы-мишени (цели) позволяет оценить эффективность использования образных средств в театральном процессе.

В современной нейронауке и психофизиологии все больше внимания уделяется образным средствам вербально-жестового взаимодействия, включая их применение в актерской практике. Это способствует развитию теории актерского творчества на основе углубленного естественнонаучного знания [5–8]. Современные исследования, благодаря имеющимся технологиям, позволяют локализовать области мозга, отвечающие за обработку как буквальных, так и переносных выражений. Приемы метафорического моделирования в процессе создания образа играют все более важную роль в понимании работы человеческого сознания.

В теории метафоры Джордж Лакофф и Марк Джонсон отмечают: «Метафоризация основана на взаимодействии двух структур знаний когнитивной структуры “источника” (source domain) и когнитивной структуры “цели” (target domain)» [3, с. 9].

Метафора представляет собой сложный конструктор: «специфика метафоры в сравнении с символом заключается в ее контекстности (зависимости от обстоятельств употребления), динамичности (изменчивости во времени), компаративности (основанности на сходстве явлений и объектов)» [9, с. 28].

Образные средства выражают смысл более наглядно-чувственно, быстрее воспринимаются. Тропы, будучи фигурами переосмысления, означают оборот речи или, как отмечал М.Л. Гаспаров: «фигуры слова» [10, с. 573]. Прибавление, повторы слов, убавление¹, необычный порядок слов, конечно, создают выразительность, стиль, но фигуры

¹ Пропуск слова иногда в речи заменяется жестом.

переосмысления, тропы, образные выражения – самое эффективное средство выразительности. Всего четыре варианта: добавить лишнее слово, пропустить какое-то слово, переставить слова или придать какому-то слову иной смысл – вот то небольшое, что человек может сделать в речи. Все это мы находим, естественно, и в речи персонажей.

Автор пьесы или киносценария часто через речь других персонажей подсказывает актеру (и зрителю) наглядный образ, который нужно сыграть (конечно, внося в него индивидуальные особенности актера, исполняющего роль). Часто это известный литературный герой, типаж, при том что «типаж можно охарактеризовать как характер, имеющий два обязательных признака – устойчивость и узнаваемость» [11, с. 105]. Например, типаж Дон Жуана известен всем, даже не читавшим первоисточник возникновения этого персонажа, построенный в свою очередь на средневековых легендах о великом любовнике. Имя его стало нарицательным, образ красавца-испанца понятен мгновенно. Он может быть вариативным, но как тип всегда узнаваем. Важно, что «типическое служит опорой для анализа или создания индивидуального характера персонажа в фильме, игровом контенте, сценическом произведении, а также способствуют нахождению нового варианта старого типажа...» [11, с. 114].

М.А. Чехов, репетируя в воображении разговор с Дон Кихотом как со своей будущей ролью, представлял для контраста и образ Дон Кихота Ф.И. Шаляпина. М.А. Чехов искал черты своего Дон Кихота: «Дон Кихот многогранен, как бриллиант. Он – как радуга» [12, с. 83]. Этот пример показывает возможность сочетания типического и индивидуального в образе-персонаже.

Такие типажы становятся *метафорой*, легко воссоздаются в воображении, схватываются целостно в чувственном процессе и передают комплекс небывальных нюансов, которые сразу делают понятным образ, могут быть *зерном* роли.

К.С. Станиславский подчеркивал важность поиска *зерна* и рекомендовал не называть его, а образно формулировать: «Вы знаете зерно, от которого исходит актер. Часто это не выражается словами, а выражается намеками» [13, с. 522]. Полагаем, что он был против рациональных характеристик, а не слов вообще. Метафора словесна, но это способ *намек*. Метафора может стать зерном роли в системе Станиславского, она может определить образно «“Зерно” характеров» [14, с. 334]. По воспоминаниям В.О. Топоркова, который играл слугу в постановке «Пиквикского клуба» (Ч. Диккенса), К.С. Станиславский давал такие рекомендации: «...У вас еще не созрело “зерно” внутреннего образа, которое бы объединяло все ваши побуждения и поступки... Может быть, это нянька Пиквика? ...Это по внутренней линии. А внешнее “зерно” может быть, раз он у вас такой ловкий, прыткий, ну, может быть и акробат, и обезьяна или что-нибудь в этом роде, что вас больше греет...»¹. В первом случае зерно *нянька* – это образ социальной роли. А во втором случае – это образ животного, который служит метафорой, на характер роли переносится свойства обезьяны. То же самое можно объяснить словами, перечисляя свойства ловкости, подвижности и прочего, но живой образ обезьяны схватывается воображением сразу, он конкретен, проникает в тело актера, дает целостность персонажу, служит образным *намек*ом.

Метафора как зерно роли может выражаться по-разному. Известный прием анализа роли – поиск в речи других персонажей выразительных характеристик своего и других героев. Апробация такого подхода в своем актерском опыте в роли Софьи в спектакле «Платонов» по пьесе А.П. Чехова в театре «Чеховская студия» в 2025 г.² и проведенный интроспектив-

¹ Топорков В.О. К.С. Станиславский на репетиции: Воспоминания / отв. ред. Вл. Прокофьев. Москва: Искусство, 1950. С. 175.

² Бушук А. Театральный фестиваль «Мелиховская весна»–2025 // ДрамТеатр: журн. о современной драматургии и театре. 2025. № 4 (22). С. 64.

ный анализ воздействия этого приема позволяет актрисе П. Елисеевой (автору данной статьи) утверждать, что и в своей роли, и в понимании образа партнера помогают метафоры. Про саму Софью говорит Платонов: «...прекрасная, мраморная женщина с чудными волосами»¹. И хотя он говорит это о ее белоснежной коже (потому что дальше про красивые волосы), исполнительница роли Софьи (по совету режиссера Р. Фесака) может это воспринять как метафору, передающую качества неодушевленного объекта на характер и душевное состояние своей героини. Дальше – индивидуальное актерское освоение этой метафоры. Образ мраморности можно прочувствовать как что-то неживое, как маску, сжимающую лицо и тело, это образ сжатости Софьи, отсутствия жизни в ней, она, как статуя, до новой встречи с Платоновым. Холодный мрамор, тяжесть, неподвижность тела и мимики Софьи – все это рождается от метафоры *мрамор*.

А.П. Чехов в пьесе «Вишневый сад» несколько раз дает описание Пищика как лошади. Более того, Пищик сам упоминает коня Калигулы: «Древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади»². Но надо знать, что это конь, которого Калигула отвел в Сенат, дал римское гражданство и должность, и конь исполнял обязанности на заседаниях Сената. Через этот образ задается гротескность роли Пищика: и тем, что его род от коня произошел, и тем – от какого именно. Пищик выпивает пилюли все разом, что навевает известное метафорическое выражение *лошадиная доза*. Его пластика определяется бесконечным бегом: чтобы занять или отдать деньги, необходимо «скакать дальше...»³; глагол «скакать» – это опять метафора лошади. Лопухин, когда Пищик вбегает после очередного *скакания* весь взмокший, называет его «Чудо природы!..»⁴, что тоже соотносится с

образом лошади. Трофимов видит в его фигуре «что-то лошадиное»⁵. Пищик и сам говорит, что здоровье у него «лошадиное»⁶ и даже просит после его смерти вспомнить «вот эту самую... лошадь»⁷.

Мера гротеска, думается, может быть выбрана актером в соответствии с общим жанром спектакля. Но если актер не обратит внимания на авторскую метафору, он упустит возможность найти зерно роли.

В пьесе «Платонов» встречается способ характеризовать персонаж через другой типовой персонаж, известный всем, ставший метафорой. Например, про Платонова говорит Анна (сама Софья этого не слышит): «Дон Жуан и жалкий трус, в одном теле»⁸.

В стенограмме репетиций К.С. Станиславского множество примеров образных средств в речи. Объясняя комический прием, Станиславский, используя Отелло как типического персонажа понятного всем, говорит актерам: «Актер, на темпераменте Отелло, снимает с себя панталоны и начинает ими лупить другого»⁹.

В.Э. Мейерхольд, репетируя с актером роль Несчастливцева в пьесе А.Н. Островского «Лес» и объясняя момент роли, приводит тип-персонаж Чацкого: «Он начинает быть Чацким, он искренен. Он становится трибуном»¹⁰. Еще: «Ты прямо с пафосом Чацкого жарись»¹¹. Но в этих репликах Мейерхольд подразумевает клишированное видение Чацкого как пафосной

⁵ Там же. С. 638.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 657.

⁸ Там же. С. 130.

⁹ Станиславский репетирует: записи и стеногр. репетиций / Моск. Худож. акад. театр им. А.П. Чехова, Науч.-исслед. сектор шк.-студии (вуз) им. Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А.П. Чехова; [сост., ред., авт. предисл. и вступ. ст. И.Н. Виноградская]. Москва: МХАТ, 2000. С. 296.

¹⁰ Мейерхольд репетирует: в 2 т. Т. 1: Спектакли 20-х годов / сост. и коммент. М.М. Ситковецкой; вступ. тексты М.М. Ситковецкой, О.М. Фельдмана. Москва: Артист. Режиссер. Театр: Проф. фонд «Рус. театр», 1993. С. 19.

¹¹ Там же. С. 85.

¹ Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 9: Пьесы: 1880–1904. Москва: Гос. изд.-во худож. лит., 1963. С. 115.

² Там же. С. 638.

³ Там же. С. 657.

⁴ Там же. С. 656.

фигуры, трибуна. А в репетициях с реальной ролью Чацкого в своей постановке «Горе уму» по пьесе А.С. Грибоедова «Горе от ума» говорил о Чацком: «...лохматый, больше студент, чем человек во фраке и бабочке»¹, и написал в известной записке Х.А. Локшиной: «Гарин будет нашим Чацким: задорный мальчишка, а не "трибун"»².

Но метафора сохраняет именно обобщенный образ какого-то персонажа.

Образы в тексте реплик не случайно упомянуты автором пьесы, для автора это тоже, полагаем, зерно образа, из которого произрастал характер персонажа. Такой подход, думается, соответствует позиции К.С. Станиславского по поиску видения автора пьесы: найти «творческую идею, которая явилась зерном его произведения и из которой, как из зерна, оно органически выросло...» [13, с. 275]; остается добавить – и те детали, которые формируют образы пьесы.

В постановке этого же театра «Дядя Ваня» по мотивам произведения А.П. Чехова, актриса П. Елисеева (автор данной статьи), играющая Елену Андреевну, успешно использовала в качестве ориентира образ русалки, упомянутый в репликах другого действующего лица³.

Режиссер спектакля К. Лоскутов упоминал об этом на репетиции, и актрисе необходимо было раскрыть для себя чувственно эту метафору, понять этот *намек*. Русалка – мифологический персонаж, использованный в данном контексте как сфера-источник метафоры. Работая с метафорой в процессе поиска живого зерна роли важно ее конкретизировать, найти образ русалки, раскрыть метафору точнее, например, как двигается русалка – рыбы замирают на месте, потом резко уплывают. Изгибается – у нее хвост. Распущены волосы. Живет в озере в имении. Может утanutь на дно – опасная. Хтонический персонаж, ведьма. Уходя, целует Астрова как русалка, чтоб

погубить, чтоб все-таки ей достался, этот поцелуй и есть «бултых с головой в омут»⁴. Углубленная работа с воображением, поиск нюансов разных сенсорных модальностей, особенности поведения подскажут живые детали, значимые именно для данного актера.

Пьеса А.П. Чехова «Чайка» в самом названии содержит метафору, которая разворачивается по сюжету. Нина – чайка, она и в письмах «подписывалась Чайкой»⁵. Здесь метафора так очевидна, что актрисе легко ее воспринять. В спектакле «Чеховской студии» «Чайка. Open-air» (режиссер В. Байчер) для роли Нины образ чайки воспринимался актрисой П. Елисеевой (автором данной статьи) как стремление к вольности, тактильному ощущению ветра на «крыльях»-плечах. Это помогло проявить характер персонажа даже в неожиданных сценических обстоятельствах, когда в спектакле шел небольшой дождь, то актерам, дабы не промокнуть, необходимо было во время действия укрыться в дождевую пленку. Но вдруг дождь усилился во время объяснения Нины и Тригорина, и для слиянного существования актрисы и персонажа Нины было естественно сорвать и бросить пленку-дождевик как жест освобождения, отказа от условностей, сковывающих ее любовь, будто пленка сковывала «крылья» Нины.

В понятии «зерно роли» важен и физический аспект. Г.А. Товстоногов через образ движения персонажа, пластику подсказывает актеру зерно роли: «Вы потеряли физическое зерно роли. <...> Пропала вальяжность, которую нельзя терять нигде и которая составляет его особенность» [15, с. 342].

Образность важна и в тецком искусстве. В стенограмме репетиций рассказа А.П. Чехова «Несчастье» в 2008 г. (с автором статьи в качестве исполнителя) зафиксировано, что С.П. Серова (в то время педагог кафедры сценической речи ГИТИСа), репетируя в каче-

¹ Мейерхольд репетирует: в 2 т. Т. 1: Спектакли 20-х годов. С. 160-161.

² Там же. С. 156.

³ Чехов А.П. Указ. соч. С. 508.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 471.

стве режиссера, комментировала образы природы в рассказе как отражение чувств героев, ситуации между ними. Их чувства напряжены, они сдерживают желание сойтись в любовном порыве, переломить свои *соседские* отношения, стать любовниками. Их отношения «сгустились» [16, с. 65], как облака. С.П. Серова предлагала и зерно образа главного героя: «Он охотник. Он держит куропатку в руках» [16, с. 68]. В чтецком искусстве необходимо и зерно образа персонажей. Метафора помогает в этом. В пояснениях действий С.П. Серова использует метафору: «Софья... пьет свою победу». *Пить* победу – метафора, она помогает чувственно воссоздать этот образ через вкусовую сенсорную модальность, через моторный образ – *пить*. Или, говоря о попытках героини интонационно притянуть героя: «Это магнит, пластырь, клей» [16, с. 70], режиссер здесь не только подсказывает общий архетипический жест (по технологии М.А. Чехова) – *притянуть*, но и дает его конкретное чувственное наполнение, даже образно дополняет: магнит – *притянуть*, клей – *удерживать*. Подобные «жесты призваны оформить душевный порыв, воспламенить воображение, развернуть мышление к нестандартному поиску выразительности жеста» [17, с. 112].

М.А. Чехов в теоретических трудах обращал особое внимание на метафору, его собственная работа над ролью хранит факты использования пластической метафоры, например обобщенный жест *отталкивать*. Е.Б. Вахтангов показал

М.А. Чехову движение *отталкивания* как зерно роли.

Как отмечал В.О. Топорков на основе репетиций с К.С. Станиславским: «Хорошо найденное внутреннее “зерно” образа непременно подскажет внешнее его зерно»¹.

Таким образом, теоретические и эмпирические подходы, мнения корифеев театра и личный опыт актрисы позволили сделать вывод о том, что метафора может служить опорой для поиска зерна роли на основе соединения психологических и лингвистических подходов. Подтверждена эффективность применения образных средств в театральном процессе при условии рассмотрения характера и поведения персонажа как сферы-мишени (цели) и подбора действенной сферы-источника. Образные средства языка – это мощные инструменты для раскрытия жизненного пути персонажа, проявляющегося как в его репликах, так и в пластике. Это позволяет более целенаправленно использовать их в ходе театрального творчества. В рамках обучения сценической речи эти выразительные средства могут быть задействованы для оптимизации процесса формирования высказываний, в дополнение к традиционным фонетическим и артикуляционным техникам. Опора на образные характеристики не только помогает глубже проникнуть в суть драматургии, но и служит ценным подспорьем в работе актера над ролью, а также в диалоге между режиссером и исполнителем.

¹ Топорков В.О. Указ. соч. С. 175.

Список литературы

1. Умарова Д.З. Роль русской речи как средства передачи мыслей и общения // Бюллетень науки и практики. 2025. Т. 11, № 1. С. 318-322.
2. Трубочкин Д.В. О статусе искусства актера в современности: опыт «Сатирикона» // Вопросы театра. 2019. № 3-4. С. 94-105.
3. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. А.Н. Баранова и А.В. Морозовой. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
4. Рикер П. Живая метафора / пер. с фр. А.А. Зализняк // Теория метафоры: сборник / под общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной; вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой. Москва: Прогресс, 1990. С. 435-455.

5. McNeill D. Speech-gesture mimicry in performance: an actor → audience, author → actor, audience → actor triangle [Электронный ресурс]. URL: <https://www.researchgate.net/publication/263653341> (дата обращения: 21.01.2026).
6. Kappelhoff H., Müller C. Embodied meaning construction: Multimodal metaphor and expressive movement in speech, gesture, and in feature film [Электронный ресурс]. URL: <https://www.researchgate.net/publication/233576434> (дата обращения: 21.01.2026).
7. Exploring Theater Neuroscience: Using Wearable Functional Near-infrared Spectroscopy to Measure the Sense of Self and Interpersonal Coordination in Professional Actors [Электронный ресурс] / D. Greaves, P. Pinti, S. Din, R. Hickson, M. Diao & etc. URL: <https://www.researchgate.net/publication/363681090> (дата обращения: 21.01.2026).
8. Mittelberg I. The embodied mind: cognitive-semiotic principles as motivating forces in gesture [Электронный ресурс]. URL: https://www.researchgate.net/publication/382210412_47 (дата обращения: 21.01.2026).
9. Шуб М.Л. Мемориальная метафора: сущность, генезис, типологическое разнообразие // Сфера культуры. 2025. № 3 (21). С. 27-32.
10. Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 3 т. Т. 1: О поэтах. Москва: Языки рус. культуры, 1997. 664 с. (Язык. Семиотика. Культура).
11. Губанова Г.И. Типическое и неповторимое в целостном образе персонажа // Карнавальный код в искусстве и на телевидении: сб. материалов науч. конф. (г. Москва, 18 апр. 2023 г.) / сост. и науч. ред. Н.Г. Кривуля; МГУ им. М.В. Ломоносова, Вышш. шк. (факультет) телевидения. Москва: ВШ(Ф)Т МГУ, 2024. С. 103-115.
12. Чехов М.А. Об искусстве актера. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2 / сост. И.И. Аброскина; вступ. ст. М.О. Кнебель; Рос. гос. арх. лит. и искусства, Музей МХАТ. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Искусство, 1995. 588 с.: ил.
13. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6, ч. 1: Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917–1938 / [сост., ред., авт. вступ. ст. и коммент. И.Н. Виноградская]; Моск. худож. акад. театр СССР им. М. Горького, Науч.-исслед. сектор Шк.-студии им. Вл.И. Немировича-Данченко. Москва: Искусство, 1994. 638 с.
14. Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. Москва: Изд-во ГИТИС, 2023. 576 с.
15. Товстоногов Г.А. Беседы с коллегами (Попытка осмысления режиссерского опыта). Москва: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. 527 с., [16] л. ил.
16. Елисеева П.Е. Из опыта работы с педагогом-режиссером Сюзанной Павловной Серовой // Сценическая речь: история, теория, практика: сб. науч. ст. Москва: Рос. ин-т театр. искусства – ГИТИС, 2022. С. 60-74.
17. Елисеева П.Е. Речевой жест в актерской психотехнике М.А. Чехова: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Рос. ин-т театр. искусства – ГИТИС. Москва, 2024. 186 с.

Сведения об авторе:

Елисеева Полина Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры сценической речи Российского института театрального искусства (ГИТИС) пер. Малый Кисловский, 6, 125009
krinit@mail.ru

Дата поступления статьи: 27.11.2025

Одобрено: 26.02.2026

Дата публикации: 31.03.2026

Для цитирования:

Елисеева П.Е. Образные средства языка в работе режиссера с актером // Сфера культуры. 2026. № 1 (23). С. 62-70.
DOI:10.48164/2713-301X_2026_23_62

УДК 792.028.3+808.5

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_62

© P.E. Eliseeva

Moscow

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

krintin@mail.ru

LANGUAGE FIGURATIVE MEANS IN THE WORK OF A DIRECTOR WITH AN ACTOR

The problem of impoverishment of speech in the era of visuality affects the activity in the theatrical sphere. The article justifies the possibility of using language figurative means in the preparation of performances and creative training. The author considers metaphor as a tool of creative theatrical process, using the method of an integrated approach (data from neurosciences,

theoretical materials, opinions of theatre luminaries and the personal experience of the author of the article as an actress). The conclusion is made that metaphor as a way to verbally evoke sensual images can be more consciously used in the work of the actor and director.

Keywords: metaphor, seed of role, sensory modality, gesture, speech, image, literary character type.

References

1. Umarova, D.Z. (2025) Rol` russkoj rechi kak sredstva peredachi my` slej i obshheniya [The role of Russian Speech as a Means of Transmitting Thoughts and Communication]. *Bulleten` nauki i praktiki* [Bulletin of Science and Practice], Vol. 11, No. 1, 318-322. (In Russian).
2. Trubochkin, D.V. (2019) O statuse iskusstva aktera v sovremennosti: opy` t «Satirikona» [On the Status of the Actor's Art in Our Time: the Experience of the *Satyricon*]. *Voprosy` teatra* [Theatre Issues], No. 3-4, 94-105. (In Russian).
3. Lakoff, G., Johnson, M. (2004) *Metafory`, kotory` mi my` zhivem* [Metaphors We Live by]. Transl. from English by A.N. Baranov and A.V. Morozova. Moscow: Editorial URSS. (In Russian).
4. Ricoeur, P. (1990) *Zhivaya metafora* [Living Metaphor]. Transl. from French by A.A. Zaliznyak. *Teoriya metafory` : sbornik* [Theory of Metaphor: a Collection]. Introduction. Article and Compl. N.D. Arutyunova. Moscow: Progress, 435-455. (In Russian).
5. McNeill, D. (2014) Speech-gesture mimicry in performance: an actor → audience, author → actor, audience → actor triangle. URL: <https://www.researchgate.net/publication/263653341> (Accessed 21.01.2026). (In English).
6. Kappelhoff, H., Müller, C. (2011) Embodied meaning construction: Multimodal metaphor and expressive movement in speech, gesture, and in feature film URL: <https://www.researchgate.net/publication/233576434> (Accessed 21.01.2026). (In English).

7. Exploring Theatre Neuroscience: Using Wearable Functional Near-infrared Spectroscopy to Measure the Sense of Self and Interpersonal Coordination in Professional Actors (2022) / D. Greaves, P. Pinti, S. Din, R. Hickson, M. Diao & etc. URL: <https://www.researchgate.net/publication/363681090> (Accessed 21.01.2026). (In English).
8. Mittelberg, I. (2013) The embodied mind: cognitive-semiotic principles as motivating forces in gesture. URL: https://www.researchgate.net/publication/382210412_47 (Accessed 21.01.2026). (In English).
9. Shub, M.L. (2025) Memorial`naya metafora: sushhnost`, genezis, tipologicheskoe raznoobrazie [A Memorial Metaphor: Essence, Genesis, Typological Diversity]. *Sfera kul`tury`* [Sphere of Culture], No. 3 (21), 27-32. (In Russian).
10. Gasparov, M.L. (1997) *Izbranny`e trudy` : v 3 tomax. Tom 1: 0 poe`tax* [Selected Works: in 3 volumes. Vol. 1: On poets]. Moscow: Yazy`ki russkoj kul`tury`. (In Russian).
11. Gubanova, G.I. (2024) Tipicheskoe i nepovtorimoe v celostnom obraze personazha [Typical and Unique in the Holistic Image of the Character]. *Karnaval`ny`j kod v iskusstve i na televidenii: sbornik materialov nauchnoj konferencii (gorod Moskva, 18 aprel` 2023 god)* [Carnival Code in Art and on Television: a Collection of Materials from a Scientific Conference [Moscow, April 18, 2023]]. Compl. and Sci. Ed. N.G. Krivulya. Moscow: the Higher School [Faculty] of Television, the Lomonosov Moscow State University, 103-115. (In Russian).
12. Chexov, M.A. (1995) *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledie: v 2 tomax. Tom 2* [On the Art of an Actor. Literary Heritage: in 2 volumes. Vol. 2]. Compl. I.I. Abroskina. The 2nd Ed. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
13. Stanislavskij, K.S. (1994) *Sobranie sochinenij: v 9 tomax. Tom. 6, chast` 1: Stat`i. Rechi. Otkliki. Zametki. Vospominaniya: 1917 – 1938* [Collected Works: in 9 vols. Vol. 6, Part 1: Articles. Speeches. Responses. Notes. Memoirs: 1917-1938]. Compl., Ed., Introduct. Article and Comment. by I.N. Vinogradskaya. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
14. Gorchakov, N.M. (2023) *Rezhisserskie uroki K.S. Stanislavskogo. Besedy` i zapisi repetitsij* [K.S. Stanislavsky's Director's Lessons. Conversations and Rehearsal Recordings]. Moscow: the State Institute of Theatre Arts Publishing House. (In Russian).
15. Tovstonogov, G.A. (1988) *Besedy` s kollegami. (Popy`tka osmy`sleniya rezhisserskogo opy`ta)* [Conversations with Colleagues (An Attempt to Comprehend Directing Experience)]. Moscow: the Union of Theatre Workers of the RSFSR. (In Russian).
16. Eliseeva, P.E. (2022) *Iz opy`ta raboty` s pedagogom-rezhisserom Syuzannoj Pavlovnoj Serovoj* [From the Experience of Working with the Teacher-Director Suzanna Pavlovna Serova]. *Scenicheskaya rech`: istoriya, teoriya, praktika: sbornik nauchny`x statej* [Stage Speech: History, Theory, Practice: a Collection of Scientific Articles]. Moscow: the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, 60-74. (In Russian).
17. Eliseeva, P.E. (2024) *Rechevoj zhest v akterskoj psixotexnike M.A. Chexova: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya 5.10.3* [Speech Gesture in M.A. Chekhov's Acting Psychotechnics: PhD thesis in art history: 5.10.3]. Moscow. (In Russian).

About the author:

Polina E. Eliseeva, PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Stage Speech of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

6 Maly Kislovsky Lane, Moscow, 125009
krinit@mail.ru

УДК 745/749-033.62(091)
DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_71

© Ю.Г. Воинова

Санкт-Петербург
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная
академия имени А.Л. Штигица
julia.artup@gmail.com

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ (НА ПРИМЕРЕ ИЗДЕЛИЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА им. М.В. ЛОМОНОСОВА 1920–30-х гг.)

В исследовании раскрывается специфика формирования и репрезентации новых женских образов на примере росписей и мелкой фарфоровой пластики, созданных на Государственном фарфоровом заводе (ГФЗ) в 1920–30-е годы. Прослеживается влияние господствующей идеологии на изделия данной тематики. Автор разрабатывает типологию женских образов, представленных в советском агитационном фарфоре, выявляет устойчивые признаки, которые легли в основу иконографии «советской женщины». Изучение наследия художников ГФЗ особенно актуально сейчас, спустя 280 лет со дня основания первой русской фарфоровой мануфактуры (1744), преемником которой стал ГФЗ.

Ключевые слова: Государственный фарфоровый завод, декоративно-прикладное искусство, советское искусство, советский агитационный фарфор, гендерные исследования, женские образы.

Визуальному языку политического искусства и процессу формирования устойчивых образов «нового советского человека» посвящены труды многих российских и зарубежных исследователей. В качестве примера можно привести монографии В. Боннелл [1], К. Кларк [2], Т. Вуйшевич [3], Н. Плунгян [4] и др. Визуальные источники указанных исследований в большинстве случаев определялись рамками журнальной иллюстрации, плаката, графики и живописи. Среди изданий, посвященных послереволюционному фарфору и творчеству художников Государственного фарфорового завода (ГФЗ), хочется отдельно отметить монументальную монографию Л.В. Андреевой «Советский фарфор 1920–1930 годы», исследующую формирование культурной традиции советского фарфора [5], а также книгу Т.Н. Носович и И.П. Поповой «Государственный фарфоровый завод. 1904–1944», содержащую хорошо про-

иллюстрированную историю завода, биографические данные художников и выписки из архивных материалов [6]. Однако тема создания новых женских образов и процесс формирования иконографии советской женщины в работах художников-фарфористов оставались вне поля зрения предыдущих изысканий. Ученые, как правило, уделяли основное внимание исследованию героических персонажей и мужских архетипов, считая их более репрезентативными, тогда как многогранности женских типажей отводилось значительно меньше значения. Новизна настоящей работы заключается в стремлении включить в современный научный дискурс малоизученный материал – женские образы и типажи, представленные в творчестве художников Государственного фарфорового завода 1920–30-х годов.

Выбор такого материала не случаен. Фарфоровые изделия, выполненные на ГФЗ (позднее – ЛФЗ) в первые

десятилетия советской власти, были частью тотального проекта, заданного ленинским планом монументальной пропаганды в 1918 году. Среди различных видов агитационного искусства, демонстрирующих и продвигающих «пролетарский стиль», изделия, выполненные специалистами данного предприятия, занимали особое положение. Бывший Императорский фарфоровый завод был национализирован и передан в распоряжение Народного комиссариата просвещения, утверждающего идеи коммунистического общества. Сервизы и скульптурные миниатюры должны были стать частью «нового быта» и реализовывать программу по идеологическому воспитанию советских граждан. Пролетарскую идеологию молодое правительство хотело выражать «через новую социально-действенную тематику, через новые образы» в области керамического искусства [7, с. 8]. Эта малотиражная, сохраняющая статус элитарности продукция была рассчитана на продолжительное и внимательное восприятие, а также непосредственный, очень личный контакт. Так как изделия ГФЗ участвовали в международных выставках и аукционах, они выполняли дополнительную идеологическую задачу, играя «роль полпреда молодого государства Советов за рубежом» и делали зримой идеализированную картину общества будущего [8, с. 11].

В силу ряда причин именно женская тема представлена в фарфоре наиболее полно и разнообразно. Среди занятых в фарфоровой промышленности художников в тот период почти половину составляли женщины. Поднятые советским правительством темы равноправия, женского образования, труда, нового образа жизни и роли женщины в коммунистическом обществе находили живой отклик в их работах. Свойства материала позволяли представить широкий спектр женских образов от типических до индивидуальных, и от лирических до сатирических.

Художники ГФЗ начинают активно работать над женской темой в 1921–1925 гг., в период восстановления страны после Гражданской войны, когда «общие лозунги агитационного характера сменились конкретным смыслом пропагандистских бесед, усиливалась работа воспитательная, прибегающая к разъяснению, а не призыву» [5, с. 58]. В соответствии с государственным заказом художники-фарфористы стремились изобразить женщину-общественницу, трудящуюся в коллективе и ведущую социально активный образ жизни. Важной задачей было показать положительные изменения в жизни советских крестьянок и преимущества вступления в колхоз. Эта социалистическая реконструкция быта проходила под девизом «полного раскрепощения женщины от забот о домашнем хозяйстве» [9, с. 29]. В помещениях Новодевичьего монастыря правительство открыло Музей раскрепощения женщины, который занимался популяризацией идеи вовлечения женщин в производственные и общественные процессы. Полпред СССР А.М. Коллонтай, автор концепции «новой женщины», в 1921 г. писала: «В интересах коммунизма было завоевывать доверие работниц, выковать из них защитниц Советской власти. <...> Надо было найти особый подход к работнице и беднейшей крестьянке...» [10, с. 324]. Советское колхозное крестьянство вряд ли видело агитационный фарфор, но образ крестьянской женщины, олицетворявший аграрную страну, и всевозможные изменения ее облика на пути к прогрессу стали популярной и благодатной темой для многих художников этого периода [11, с. 96–104].

Н.Я. Данько, работавшая на фарфоровом заводе с 1914 г. (с 1919 по 1940 г. – заведующей скульптурной мастерской на ГФЗ), создала целую скульптурную галерею женских образов и портретов своих современниц. В 1922 г. художница разработала модель шахмат «Красные и белые», в которых Красная королева представлена в образе крестьянки в

красном платье с серпом и снопом из колосьев и цветов в руках. В отличие от своей соперницы, Черной королевы, жест и взгляд которой направлены вниз, крестьянка поднимает левую руку с серпом к груди, а ее взгляд устремлен вверх. Фигура в сарафане и стилизованном под кокошник головном уборе отсылает к традиции изображать Россию в виде женщины в народном costume. Такая трактовка образа крестьянки близка к более ранним работам художницы – чернильнице «Жница» (1918) и настольному украшению «Жатва» (1914). Вместе с Красным королем, представленным в виде опирающегося на молот рабочего-молотобойца, она олицетворяет Новую Россию, построенную на союзе города и деревни, возвещает о начале НЭПа. Из таких образов в миниатюре начала складываться каноническая пара, впоследствии ставшая символом свободного труда в советской стране.

Во второй половине 1920-х гг. сформировался новый узнаваемый образ труженицы сельского хозяйства, отличительной чертой которого стала алая косынка, повязанная на затылке. Художники зачастую запечатлевали этих женщин во время уборочной страды или сбора плодов. Одеждой им служили юбки и рубахи с закатанными рукавами, а головы покрывали либо косынки или платки. Не было редкостью увидеть колхозницу, подобно колхознику, босиком (например, в росписях Л.К. Блак вазы «Сбор урожая» (1935) и чайного сервиза на тему отдыха и труда середины (1930-х гг.)). Если крестьянка 1920-х гг. изображалась на фоне природы (например, сервиз «Снопы. Жатва» С.В. Чехонина и В.П. Фрезе, 1926 г.), то колхозница 1930-х гг. предстает на фоне колхозной техники и символов технического прогресса. На чайнике с росписью М.В. Лебедевой молодая женщина с модной короткой стрижкой правой рукой прижимает к себе гирлянду из цветов и колосьев, а левой обнимает огромный маховик с шестерней (1934). В росписи Л.К. Блак вазы

«Сбор урожая» колхозница, приостановив работу, с восхищением смотрит на пролетающие в небе самолеты. Через их эмоции и жесты зрителю передается гордость за технический прогресс и военную мощь страны.

Героинями сюжетов на тему женского труда в колхозе часто становились коровницы или доярки. В скульптурной группе «Колхозный молодняк» (Н.Я. Данько, В.Ф. Рукавишникова, 1936 г.) изображена босая молодая девушка с короткой стрижкой в окружении трех телят. В названии миниатюры можно увидеть намек на возраст самой девушки, которая олицетворяет новое поколение, вступившее в колхоз. Скульптурная группа «Молочное хозяйство» (А.И. Жирадков, 1932 г.) состоит из двух доярок и двух коров. На сливочнике из сервиза «Наркомпрос» (С.В. Чехонин, М.В. Лебедева, 1934 г.) улыбающаяся и устремленная всем корпусом вперед доярка в белом халате и косынке держит в руке доильный аппарат. За ее спиной художница изобразила современный чистый технически оснащенный коровник с красными коровами и процесс механической дойки¹. Известно, что в период коллективизации, в начале 1930-х гг., в деревнях проходили протестные выступления женщин против обобществления скота и передачи коров в колхоз. Как отметила В. Боннелл, в эти годы правительство массово издавало агитационные плакаты, критикующие «темных баб» и рассказывающие об успехах колхозной жизни [1, с. 107]. Роспись Лебедевой могла служить своеобразной иллюстрацией на тему завершающейся коллективизации и представляла идеальную картину радостного колхозного труда.

Если изображение крестьянок в начале 1920-х гг. было достаточно традиционным, то появление революционно настроенных женщин-работниц

¹ Чехонин С.В., Лебедева М.В. Сливочник из сервиза с изображением жанровых сцен. 1934 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19616700> (дата обращения: 02.02.2026).

требовало более новаторских решений. В 1921 г. М.М. Адамович создал роспись для тарелки с изображением работницы со знаменем в руках. Работница – это уверенно шагающая гигантская красная фигура на фоне кумача «Вся власть Советам». Декорацией для этой мистерики служил стилизованный футуристический индустриальный пейзаж, сквозь который проходит монументальная женская фигура. Указательный палец левой руки направлен в сторону фабричной постройки, где трудятся другие работницы. Это изображение является комплементарным к росписи для тарелки с изображением красного рабочего со знаменем и винтовкой на фоне шестеренок.

В 1923 г. Н.Я. Данько создала скульптуру «Работница» («Агитатор»). Это изображение молодой женщины в красной косынке с журналом «Работница» в правой руке. Кисть согнутой левой руки поднята к груди, взгляд устремлен вперед и вверх. В сравнении с мужскими фигурами того же автора (например, пресс-папье «Клич с Востока» [1920] и «Матрос со знаменем» [1921]) работница-агитатор изображена в более статичной и скованной позе, а ее сдержанный жест направлен на себя. Скульптура Данько «Ударница» (начала 1930-х гг.)¹ практически является ее двойником. Художница изобразила передовую работницу социалистического производства, которая добилась наивысших результатов в труде. Голову ударницы покрывает узнаваемая красная косынка, в ее руках – документ о стопроцентном выполнении плана. Из основания скульптуры вырастают стрелы диаграмм, которые указывают на стремительный рост промышленного производства. Цветовое решение скульптуры построено на контрастном сочетании красного, черного и естественной белизны фарфора, что характерно для агитационной «чехонинской школы». Положение

тела и характер жеста этих работниц повторяют позу Красной королевы из шахматного набора «Красные и белые», что позволяет говорить о начале формирования художественного канона изображения новой женщины советской страны.

В скульптурной группе «Активисты» (Н.Я. Данько, М.А. Брянцева, 1930 г.) мы видим двух слушателей рабочего факультета, что-то обсуждающих на ходу. Женщина и мужчина изображены как товарищи – они одинакового роста, их движения синхронны, у обоих в руках черные портфели. Учрежденная система народного образования была призвана ликвидировать безграмотность и предоставляла карьерные возможности будущим представителям рабочей интеллигенции. Открытый в 1919 г. рабфак позволял молодежи из рабочей и крестьянской среды на равных правах посещать вечерние курсы по срочной подготовке в высшую школу. Скульптурная группа передает основные принципы новой системы образования – равноправие и товарищеская дисциплина. Новый тип активистки, созданный Данько, пропагандирует грамотность и указывает на активную гражданскую позицию новых женщин. Теме политической грамотности советских женщин также посвящена работа Данько чернильница с крышкой «Учеба» [1933]. Художница изобразила сидящую на ступенчатом основании молодую работницу в красной косынке, склонившуюся над раскрытой книгой с цитатой Сталина.

Эпическая история преобразования беспомощной и пассивной женщины в активного члена общества представлена в росписи М.В. Лебедевой к пятнадцатилетию Октября «Из тьмы невежества и рабства – под руководством В.К.П.Б. – к свету знания и свободы» [1932]². В центр композиции помещена уверенно шагающая крепкая работница

¹ Данько Н.Я. «Ударница». Начало 1930-х гг. [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13738228> (дата обращения: 02.02.2026).

² Лебедева М.В. Блюдо «XV лет Октября». 1932 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19616337> (дата обращения: 02.02.2026).

в красной косынке. В поднятой вверх правой руке женщина держит красную развевающуюся ленту с девизом, левая рука размашистым движением отведена назад. За ней идут еще три женщины и молодой мужчина, отдаляясь от безрадостной черно-белой картины прошлого. Присутствующие в лозунге слова «тьма» и «рабство» переданы с помощью символических знаков – темного цвета и скованных цепями силуэтов на заднем плане. По борту тарелки в «клеямах» изображены различные этапы из жизни советской работницы и ее новые роли: военная, пилот, спортсменка, трактористка, учащаяся, мать, передающая ребенка в ясли, агитатор и активистка, участвующая в строительстве нового общества. В этом произведении, созданном через 10 лет после «Работницы» М.М. Адамовича, можно обнаружить определенное сходство в трактовке женского образа – это уверенный широкий шаг, поднятая вверх правая рука, держащая красную ленту с девизом, выразительная жестикация левой руки, красная косынка и свободное платье-рубаша. Существенная разница заключается в том, что работница начала 1920-х гг. оглядывается назад, будто призывая к себе присоединиться, а работница 1930-х гг. уверенно смотрит вперед и ведет за собой других.

В отдельную группу можно выделить произведения, в которых представлен образ женщины-защитницы или женщины-бойца. В 1919 г. Н.Я. Данько создает скульптуру «Милицонерка», которая стала откликом на фоторепортаж Я.В. Штейнберга о первом выпуске женской милиции в Петроградском Рабоче-крестьянском университете¹. Выпускницы курсов в милицейской форме с оружием в руках должны были патрулировать город и обеспечивать безопасность его жителей, пока мужчины сражались на фронтах Гражданской войны. Данько представ-

ляет образ уверенной женщины в черной милицейской куртке, юбке и берете с винтовкой за плечами, одновременно кокетливый и строгий. Скульптурная группа Данько «Готовы к труду и обороне» (1932) посвящена теме первой пятилетки, в задачи которой входило развитие социалистической экономики и укрепление обороноспособности страны. Работница в красной косынке наравне с вооруженными рабочим и красноармейцем делает уверенный шаг вперед, закрывая собой страну от врага. В этом же году по заказу Сил гражданской обороны в издательстве «Молодая гвардия» вышла книга А.И. Введенского с иллюстрациями Т.Н. Глебовой «К обороне будь готов!». Рассчитанная на подрастающую смену книга должна была обучить правильным действиям в ситуации военной угрозы. От женщин и детей требовалось в случае тревоги выступить единым фронтом, чтобы оказать сопротивление врагу. «В этой войне не будет тыла, все население станет бойцами», – сообщает текст этого учебного пособия, иллюстрациями к которому могут служить работы Данько [12, с. 5].

В колхозах женщины привлекались к защите колхозного имущества и урожая. Так, две женщины на страже колхозного добра представлены в скульптурной композиции Н.Я. Данько «Женский дозор» (1937). Одна из них сидит, обхватив ружье руками, вторая стоит, опираясь правой рукой на ружье, а левую поднимает ладонью к бровям и всматривается в даль. На женщинах типичная для колхозниц одежда – платок, рубаша с закатанными рукавами, длинная юбка и передник с декорированным подолом. Эти две женские фигуры являются комплементарными фигурам разведчиков-красноармейцев скульптурной композиции «Конный дозор» Данько того же года.

Темы труда и защиты от внешних и внутренних врагов были тесно связаны с темой физической подготовки советских граждан. Лозунг «Готов к труду и обороне СССР» появился с введением в 1931 г. норм физкультурного

¹ Данько Н.Я. Скульптура «Милицонерка». 1920 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/porta/#/collections?id=25336600> (дата обращения: 02.02.2026).

комплекса ГТО. Популяризация таких качеств, как смелость, сила и выносливость, привела к появлению в 1920–30-е гг. произведений искусства, героинями которых становились молодые физкультурницы. В фарфоре нашли воплощение многочисленные баскетбольные, волейбольные, лыжные, пловчихи, теннисистки. Если мужчины-спортсмены обычно изображались в момент тренировок или участия в состязаниях, то женщины чаще представляли как физкультурницы, для которых занятия спортом являлись лишь частью активного досуга. Созданные основоположницей спортивной темы в фарфоре Н.Я. Данько женщины-физкультурницы (скульптура «Комсомолка с мячом» [1925], чернильница «Физкультурницы» [1933], «Баскетболистка-динамовка» [1934] и др.) достаточно статичны и лишены того духа соперничества, который характерен для мужских образов.

Разнообразные сюжеты на тему физкультуры и спорта были разработаны художницей ГФЗ Л.К. Блак. Например, в росписи для сервиза «Отдых» [1932] мы видим женщин, идущих в поход, играющих в волейбол, теннис и шахматы. Чайный сервиз «Физкультурницы» [1935-1936] этого же автора украшают изображенные в медальонах позирующие загорелые теннисистки и женщины, играющие в мяч (существует два варианта сервиза 1934 г. и 1935 г. с формой Н.М. Суетина). Любопытно решена роспись Блак для тарелки из чайного сервиза с сюжетами на тему труда и отдыха середины 1930-х годов. В них женщинам отводится достаточно пассивная и второстепенная роль: в то время как мужчины активно занимаются бегом, греблей или велоспортом, женщины предпочитают плавать, загорать или читать в тени деревьев. При изображении советских физкультурниц нередко маркирующим становится красный цвет. Для героинь сервиза «Физкультурница» [1934] Блак это красный галстук и красная косынка. В росписи Блак для вазы «Лыжники» [1939] изображенная на

первом плане лыжница одета в красный лыжный костюм и спортивную шапочку. После революции лыжи стали одним из самых популярных видов спорта, и массовые пробеги и походы нередко становились агитационной площадкой для работы с населением.

Закономерно, что сюжеты, связанные с личной жизнью советской женщины, ее бытом и повседневными заботами, были не столь разнообразны, как сюжеты общественной жизни. В соответствии с тенденциями времени постепенно меняется образ матери. Традиционный лирический образ женщины с ребенком, близкий к народному искусству, представлен в росписях А.В. Щекотихиной-Потоцкой «Материнство» [1920]¹, «Автопортрет с сыном» [1921], «Татарин и татарка» [1922]. В жанровых статуэтках этот образ выражен работами Н.М. Миклашевской «Кормилица» [1930], Н.Я. Данько «Женщина с ребенком» [1930-х] и Т.С. Кучкиной «Кормящая мать» [1939]. В 1930-е гг. образ матери чаще выглядит уже не как обобщенный архетип, его воплощает современная женщина в скромном фабричном платье с цветочным или геометрическим орнаментом и грудным ребенком на руках или в коляске. Детей более старшего возраста в 1930-е гг. изображают уже без родителей – они либо находятся в яслях под присмотром няни, либо самостоятельно играют в детском саду. Такие сцены можно увидеть, например, в росписи Л.К. Блак для чайного сервиза с сюжетами на тему труда и отдыха середины 1930-х гг. и росписи А.М. Ефимовой для сервиза «Ясли» [1934]. Подобная изобразительная программа соответствовала плану организации «социалистических поселений», где дети должны были выйти из-под опеки родителей и воспитываться в «детских городках» [9, с. 36-40].

¹ Щекотихина-Потоцкая А.В. Тарелка «Материнство». 1920 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8885017> (дата обращения: 02.02.2026).

Несколько произведений, созданных на ГФЗ в начале 1920-х гг., посвящены домашним сценам из будничной жизни. Интересным примером служит роспись тарелки «Завтрак работницы» (1923), выполненная по эскизу А.Н. Самохвалова. Художник изобразил сцену утреннего чаепития, где аскетичный интерьер кухни контрастирует с образом молодой девушки в расстегнутой блузке, на плечи которой взобрался игривый кот. Полуобнаженная грудь женщины, как символ эмансипации и равноправия, отсылает к фигуре Марианны – символу Свободы времен Великой французской революции. Как заметила Н. Плунгян, в Советской России неоклассический образ женщины с обнаженной грудью стал аллегорией революционной свободы и был изображен, например, на знамени железнодорожного цеха Путиловского завода 1917 г. и на панно «Слава» для оформления Петрограда к 7 ноября 1918 г. [4, с. 14]. «Завтрак работницы» (1923) А.Н. Самохвалова является своеобразной инверсией «Купчихи за чаем» Б.М. Кустодиева, которая была широко растражирована в связи с Первой берлинской выставкой русского искусства в 1922 году. Если героиня полотна Кустодиева – женщина «ушедшей России», то работница Самохвалова – это пришедшая ей на смену женщина «новой России». Вместо роскоши и богатства показана предельная сдержанность и простота, вместо лубочной провинциальной усадьбы с церковными куполами на заднем плане – заводские трубы индустриального пейзажа. Неизменен лишь второй участник этой сцены – довольный ласкающийся кот, который как будто переместился из одного произведения в другое.

Среди образцов советского агитационного фарфора достаточно сложно найти произведения, посвященные развлечениям, «безыдейному» времяпрепровождению и досугу. В свободное время советским женщинам предписывалось заниматься чем-то

полезным – спортом, учебой, общественной работой. После объявления войны «маркизам» и «убоному сентиментализму» постепенно исчезают ранее популярные в фарфоре галантные и романтические сцены. Сцены совместного отдыха и любовных свиданий также не лишены агитационного настроения. Например, в росписи для блюда А.В. Щекотихиной-Потоцкой «Прогулка матроса» (1921) свидание проходит на фоне Первомайского праздника в Петрограде. Художница изобразила прогуливающегося по набережной Невы матроса Балтийского флота с татуировкой из серпа и молота на груди, который держит под руку свою спутницу – модно одетую молодую девушку в красной косынке, прижимающую к сердцу подаренный ей алый бутон. В росписи для вазы А.М. Ефимовой «Колхозный сад» (1936) влюбленная пара гуляет под звуки гармони на фоне усыпанных спелыми плодами колхозных деревьев.

Иной образ современной горожанки представлен в слегка ироничных работах Н.Я. Данько «Гадалка» (1922), «Женщина-НЭП» (1923), «Трусиха» (1927) и наборе пробок с изображением городских типов (1926). Это хорошо одетая, ухоженная, слегка жеманная молодая женщина, представляющая собой эволюцию образа утонченных красавиц 1910-х годов. Любопытный цикл составляет скульптурная серия жанровых ню, выполненных А.Т. Матвеевым для ГФЗ в 1920-е гг.: «Надевающая чулок» (1922), «Купальщица с тазом» (1923), «Надевающая туфлю» (1923), «Идущая с чашкой» (1925) и др. Скульптор, следуя традиции популярных во II половине XIX в. гжельских «голышек», изобразил женщин за такими повседневными и интимными занятиями, как причесывание, купание, одевание. В этих бесхитростных, на первый взгляд, работах, близких по стилю скульптурному лубку народных мастеров, художнику удалось запечатлеть красоту и величие обыденных моментов и передать особую грацию простых и слегка неловких движений. Сужение

сцены действий до камерного пространства позволяло отступать от официальных канонов и создавать альтернативные образы, в которых прослеживается связь с искусством предшествующих эпох.

Изделия художников, работавших с фарфором, являются уникальным и многогранным источником информации, позволяющим изучить процесс формирования изображения женщин и типичных женских ролей в советском агитационном искусстве. Приведенные в статье примеры служат основой для классификации женских типажей, воплощенных в творчестве мастеров ГФЗ в период с 1920-х по 1930-е годы. Прежде всего, это тип общественницы, женщины, шагнувшей из дома в рабочий коллектив, получающей образование и готовой встать на защиту своей страны. Он представлен образами Крестьянки (Колхозницы), Работницы, Активистки, Защитницы (Борца) и Физкультурницы. Выявленные закономерности в изображении женских образов и типажей в послереволюционный период позволяют говорить о создании определенного изобразительного канона советской женщины и его дальнейшей эволюции в последующие десятилетия. «Новая» советская женщина 1920-х гг. – это молодая работница со стройной спортивной фигурой в красной косынке и простой удобной одежде. Ее поза устойчива и достаточно статична, жестикуляция сдержана, а взгляд устремлен вверх. Часто одна рука женщины поднята к груди или бедру, вторая держит какой-либо атрибут (сноп, журнал, документ, портфель, ружье). К 1930-м гг. складывается другой иконографический тип – статная сильная и уверенная женщина, делающая широкий

шаг вперед, свободно жестикулирующая или поднявшая руку вверх. В 1930-е гг. женщины-общественницы начинают изображаться в паре или группе с мужчинами, подчеркивая их равное положение.

В годы НЭПа проявляется еще одна характерная для той эпохи разработка женской темы – поиск новой женственности и стремление отобразить частную жизнь советских женщин. Женщина в быту и личной жизни чаще представлена через образы Материи и Горожанки (Нэпманши). Молодые матери представлены обычно с маленьким грудным ребенком. Изображения семейной пары или родителей вместе со старшими детьми в этот период практически не встречаются. Ближе к 1930-м гг. обобщенный архетип женщины-матери вытесняется типажом современной матери-горожанки с короткой стрижкой в простом удобном платье.

Репрезентация женских образов в послереволюционный период и изменения в образной системе были напрямую связаны с основными идеологическими и социальными программами: организацией рабфаков, ликвидацией безграмотности, вовлечением женщин в производственный и общественный труд, укреплением обороноспособности страны, принятием норм ГТО, популяризацией детских дошкольных учреждений и т. д. На рубеже 1920–30-х гг. в ходе коллективизации и реализации программы по общественному обслуживанию совершается глобальный переход женщин из частного пространства в общественное, что приводит к постепенному исчезновению сюжетов, отражающих специфический «женский мир».

Список литературы

1. Bonnell V.E. Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin. Berkeley; Los Angeles: Univers. of California press, [cop. 1997]. XXII, 363 p.: ил. (Studies on the history of society and culture; 27).
2. Clark K. Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1995. XII, 377 p.

3. Vujošević T. *Modernism and the Making of the Soviet New Man*. Manchester: Manchester University Press, 2019. 208 p.
4. Плунгян Н. Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917-1939 годов. Москва: Музей современ. искусства «Гараж», 2022. 288 с.
5. Андреева Л. Советский фарфор 1920-1930 годы. Москва: Совет. художник, 1975. 340 с.
6. Носович Т., Попова И. Государственный фарфоровый завод. 1904-1944. Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2005. 751 с.
7. Соколова Н. Пути художественного оформления массовой посуды в реконструктивный период // Художественное оформление массовой посуды: сборник / под ред. А. Филиппова. Москва: Изогиз, 1932. С. 7-28.
8. Самецкая Э. Советский агитационный фарфор: справ.-определитель. Москва: Любимая книга, 2004. 480 с.
9. Сабсович Л. Города будущего и организация социалистического быта. Москва: Гос. техн. изд-во, 1929. 66 с.
10. Коллонтай А. Работница и крестьянка в Советской России // Коллонтай А. Избранные статьи и речи. Москва: Политиздат, 1972. С. 320-341.
11. Плунгян Н. Женские образы в массовой агитации времен революции и гражданской войны: от символа к маске // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017. № 6 (116). С. 88-104.
12. Введенский А. К обороне будь готов! Москва: ОГИЗ; Ленинград: Молодая гвардия, 1932. 24 с.

Сведения об авторе:

Воинова Юлия Геннадиевна, аспирантка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица

Соляной переулок, 13, Санкт-Петербург, 191028
julia.artup@gmail.com

Дата поступления статьи: 26.01.2024

Одобрено: 26.02.2026

Дата публикации: 31.03.2026

Для цитирования:

Воинова Ю.Г. Женские образы в советском фарфоре (на примере изделий Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова 1920-30-х гг.) // Сфера культуры. 2026. № 1 [23]. С. 71-81. DOI:10.48164/2713-301X_2026_23_71

УДК 745/749-033.62(091)

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_71

© Yu.G. Voinova

Saint Petersburg

Saint Petersburg State Art and Industry Academy Named after A.L. Stieglitz

julia.artup@gmail.com

FEMALE IMAGES IN SOVIET PORCELAIN (EXEMPLIFIED BY PRODUCTS OF THE STATE PORCELAIN FACTORY NAMED AFTER M.V. LOMONOSOV 1920^S-30^S)

The study reveals the specifics of the formation and representation of new female images by means of the example of paintings and small porcelain plastics created at the State Porcelain Factory in the 1920s and 30s. The influence of the prevailing ideology on products made in this theme is traced. The author develops a typology of female images presented in Soviet propaganda porcelain, reveals stable signs that formed the basis of the

“Soviet woman” iconography. The study of the heritage of the factory artists is especially important nowadays, 280 years after the foundation the first Russian porcelain manufactory (1744), which was succeeded by the State Porcelain Factory.

Keywords: State porcelain factory, decorative arts and crafts, Soviet art, Soviet propaganda porcelain, gender studies, female images.

References

1. Bonnell, V.E. (1997) *Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin*. Berkeley; Los Angeles: Univers. of California press. (Studies on the history of society and culture; 27). (In English).
2. Clark, K. (1995) *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press. (In English).
3. Vujošević, T. (2019) *Modernism and the Making of the Soviet New Man*. Manchester: Manchester University Press. (In English).
4. Plungyan, N. (2022) *Rozhdenie sovetskoj zhenshhiny` . Rabotnicza, krest`yanka, letchicza, «by`vshaya» i drugie v iskusstve 1917-1939 godov* [Birth of a Soviet Woman. A Woman Worker, a Peasant Woman, a Pilot, an “Ex” and Others in the Art of 1917-1939]. Moscow: The Modern Art Museum “Garage”. (In Russian).
5. Andreeva, L. (1975) *Sovetskij farfor 1920-1930 gody`* [Soviet Porcelain 1920-1930]. Moscow: Sovetskij xudozhnik. (In Russian).
6. Nosovich, T., Popova, I. (2005) *Gosudarstvenny`j farforovy`j zavod. 1904–1944*. [The State Porcelain Factory. 1904–1944]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburg-Orkestr. (In Russian).
7. Sokolova, N. (1932) *Puti xudozhestvennogo oformleniya massovoj posudy` v rekonstruktivny`j period* [Ways of Decoration of Mass Dishes in the Reconstructive Period]. *Xudozhestvennoe oformlenie massovoj posudy` : sbornik* [Decoration of Mass Dishes: a Collection]. Edited by A. Filippov. Moscow: Izgiz, 7-28. (In Russian).
8. Sameczkaya, E`. (2004) *Sovetskij agitacionny`j farfor: spravochnik-opredelitel`* [Soviet Propaganda Porcelain: a Reference Book]. Moscow: Lyubimaya kniga. (In Russian).

9. Sabsovich, L. (1929) *Goroda budushhego i organizaciya socialisticheskogo by'ta* [Cities of the Future and Organization of Socialist Everyday Life]. Moscow: Gosudarstvennoe tekhnicheskoe izdatel'stvo. (In Russian).
10. Kollontaj, A. (1972) *Rabotnicza i krest'yanka v Sovetskoj Rossii* [A Woman Worker and a Peasant Woman in Soviet Russia]. *Kollontaj A. Izbranny'e stat'i i rechi* [Kollontaj A. Selected Articles and Speeches]. Moscow: Politizdat, 320-341. (In Russian).
11. Plungyan, N. (2017) *Zhenskie obrazy` v massovoj agitacii vremen revolyucii i grazhdanskoj vojny` : ot simvola k maske* [Female Images in Mass Propaganda during the Revolution and Civil War: from Symbol to Mask]. *Neprikosnovenny`j zapas. Debaty` o politike i kul'ture* [Emergency Reserves. Debates about Politics and Culture], No. 6 (116), 88-104. (In Russian).
12. Vvedenskij, A. (1932) *K oborone bud` gotov!* [Be Ready for Defense!]. Moscow: Ob`edinenie gosudarstvenny`x knizhno-zhurnal`ny`x izdatel'st; Leningrad: Molodaya gvardiya. (In Russian).

About the author:

Yulia G. Voinova, graduate student of the Saint Petersburg State Art and Industry Academy named after A.L. Stieglitz

13 Solyanoy Lane, Saint Petersburg, 191028
julia.artup@gmail.com

УДК 741.5

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_82

© В.А. Спиридонова

Санкт-Петербург

Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина

vas.spir@yandex.ru

КАРИКАТУРНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД ФОРМИРОВАНИЯ ИКОНОГРАФИИ ВОЖДЯ

Фигура лидера большевиков довольно часто становилась объектом художественной сатиры и юмора. В настоящем исследовании рассматриваются ранние художественные образы В.И. Ульянова-Ленина, возникшие в жанре карикатуры на страницах петроградских либеральных изданий («Бич», «Стрекоза» и др.). Показана их роль в становлении иконографии вождя. Набор характерных «ленинских черт», разработанный в карикатурах данного периода, оказал влияние на официальную ленинскую периферию первых лет советской власти (большевистские плакаты, литературные тексты М. Горького и др.). Автор доказывает, что «карикатурность» ранних ленинских образов заложила особенности художественного метода, легшего в основу официальной иконографии В.И. Ленина.

Ключевые слова: карикатура, В.И. Ленин, ленинщина, раннесоветское искусство, карикатурность, художественный метод.

Отечественная карикатура претерпела существенные изменения после революции 1905 г., когда фокус ее внимания сместился от литературного сюжета к выразительному художественному образу, создаваемому художником. Как отмечает С. Мельников: «Карикатура стала точечной и конкретной, и не в последнюю очередь благодаря тому, что российская публика обрела привычку наблюдать политическую карикатуру в прессе» [1, с. 97]. Февральская революция 1917 г. закрепила этот эффект: общий подъем демократического духа вкупе со снятием цензурных запретов привели к тому, что только газет и журналов разных политических партий в марте-октябре 1917 г. выходило около 600 [2, с. 65]. Наибольшее влияние на формирование общественного мнения оказывали популярные петроградские издания: «Стрекоза», «Будильник», «Пугач», «Новый Сатирикон», «Бич» и др., в которых работали такие видные художники, как М. Дени, Д. Моор, И. Симаков и др. Их карикатуры апеллировали, прежде всего, к эмоциональ-

ной сфере читателя и предоставляли ему вполне определенную модель мира, в где были четко распределены роли «врагов» и «героев».

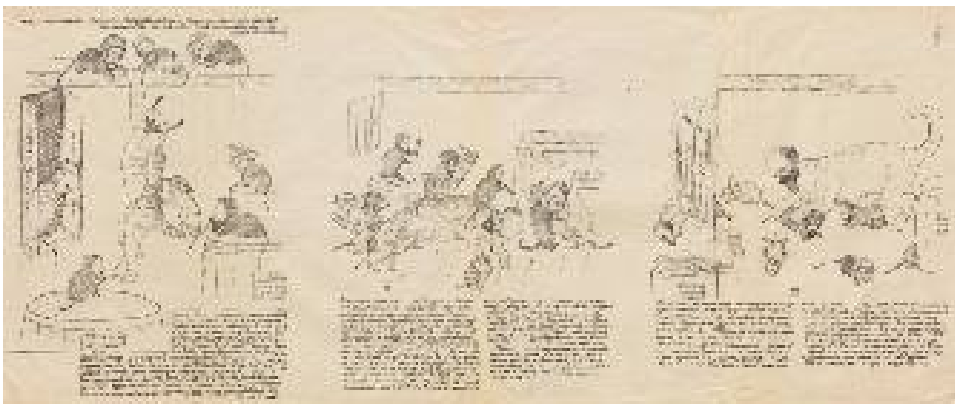
На отечественной почве толчком к развитию визуального образа В.И. Ленина стала пропаганда первых лет революции. Устное слово агитации вкупе с широким коммуникативным набором (плакаты, стяги, листовки и т. д.) послужили основой формируемого большевиками образа своего вождя. Но в период 1917–1918-х гг. большевистская пресса практически не уделяла внимания В.И. Ленину. Более того, на протяжении 1917–1920-х гг. агитационные действия ВКП(б) находились в постоянной конфронтации с пропагандой «антисоветского» лагеря, транслировавшего свои идеи через либеральную прессу и, позже, белогвардейскую печать. В этом контексте ленинский образ формировался в жанре, наиболее ярко отражавшем противоречия революционной эпохи, – в карикатуре.

На сегодняшний день отечественная карикатура (особенно периода

двух революций) изучена достаточно разносторонне: с точки зрения истории развития самой карикатуры [3-5] и отражения в ней различных исторических процессов [6-8]; в ракурсе изобразительного искусства и его форм [9; 10]; в русле различных междисциплинарных связей [1; 11; 12]. Однако отечественная политическая карикатура начала XX в., равно как и ее герои, чаще становятся предметом исследования историков, нежели искусствоведов. Образ В.И. Ленина в этом контексте фигурирует особенно часто [13-15]. Но за скобками подобных (хотя и безусловно значимых) работ остаются немаловажные для изобразительного искусства аспекты темы, в частности – вопросы сложения художественного образа и иконографии. В отношении ленинианы – значительного феномена советской культуры, период персонификации и формирования образа В.И. Ленина в искусстве является наиболее существенным. Карикатурность, понимаемая в данном исследовании как художественный метод, была характерна не только для собственно карикатурных изображений вождя, но также и для первых официальных большевистских плакатов и текстов, посвященных Ленину (в частности, написанных М. Горьким [16]).

Именно сложносочиненный язык карикатуры породил дуализм творческого подхода к будущей «официальной» лениниане: «документально-реалистическое» и «символическое» изображение вождя станет главной проблемой ленинского образа в 1920-х гг. [17]. А потому есть все основания рассматривать карикатурность в качестве иконографического ядра раннесоветской ленинианы.

Первая «ленинская» карикатура появилась задолго до 1917 г.¹. Ее автором являлся не «журнальный» художник, а однопартиец Ленина П. Лепешинский, в 1904 г. отобразивший раскол членов партии на большевиков и меньшевиков в известном сюжете «Как мыши kota хоронили» (ил. 1). Лепешинский представляет Ленина в роли будто бы мертвого kota Мурлыки, вокруг которого пляшут торжествующие мыши – Мартов, Троцкий, Дан и другие меньшевики, а также «премудрая крыса Онуфрий» – Плеханов. В следующих рисунках, согласно канонической народной истории, Ленин расправится с «меньшевистскими мышами». Карикатура, ставшая оригинальным ответом на статью Ю. Мартова о «политических похоронах Ленина»², была растиражирована и имела большой ход в партийной среде.



Ил. 1. Лепешинский П. Как мыши kota хоронили [1904]. РГАСПИ. Ф. 139. Оп. 1. Д. 76. Л. 8

¹ Карикатурные рисунки еще в период зарубежной эмиграции Ленина, также создавал Э. Эссен.

² Статья, которая называлась «Вперед и назад», вышла с подзаголовком «Вместо надгробного слова».

Рисунок Лепешинского примечателен не только в качестве одного из первых изображений Ленина (причем, несмотря на всю условность жанра, достаточно портретного)¹. Любопытно само обращение автора к известному лубочному сюжету, возникшему в народной среде еще в петровскую эпоху. Впоследствии уже советские мастера (вроде М. Черемных или В. Маяковского) будут неоднократно прибегать к этому виду графики в своем творчестве.

Для большинства соотечественников Ленин оставался малоизвестной фигурой вплоть до весны 1917 года. Однако его загадочное возвращение в Россию после долгой эмиграции через Германию в «пломбированном вагоне» и яркое выступление с «Апрельскими тезисами» в Таврическом дворце в Петербурге привлекли к нему значительное внимание. Столичная пресса начала «раскручивать» «ленинскую тему»: «внимание журналистов, наделяние ими большевистского вождя негативными, но исключительными качествами, демонизация и одновременно окарикатуривание его личности – все это превращало Ленина в “персону дня”» [15, с. 15].

К началу лета 1917 г. Ленин стал постоянным героем карикатур. Узнаваемость его образа во многом коррелировалась с действиями большевиков, которые были реальными или же приписывались им прессой. Так, Ленин в образе шпиона учит солдат-запасников, как правильно дезертировать с фронта (ил. 2) или же выступает в качестве агитатора и «разжигателя революции» на улицах города. В различных изданиях активно высмеивалось прибытие Ленина в Петроград в «пломбированном вагоне» или же захват большевиками особняка Кшесинской².

¹ П. Лепешинский, будучи отличным графиком, создал целую галерею большевистских портретов и шаржей, а также оставил воспоминания о многих однопартийцах [Лепешинский П.Н. На повороте. Москва: Госполитиздат, 1955. 232 с.].

² Стоит отметить, что впоследствии композиции с произнесением Лениным речей с балкона особняка балерины Кшесинской станут одними из самых распространенных в официальной лениниане.



Ил. 2. Моор Д. Университет дезертирства // Будильник. 1917. Июль (№ 26). С. 9

После июльских беспорядков центральной темой в карикатурной лениниане становятся полученные Лениным «немецкие деньги»³. Октябрьский же переворот не стал главным сюжетом карикатур осенью 1917 г., поскольку большевики еще с летних событий года прочно ассоциировались у населения с анархией и разрухой [18, с. 12].

Несмотря на активную деятельность однопартийцев, отображаемую в прессе, сам образ Ленина был еще мало узнаваем. Его легко можно было спутать с собирательным образом «большевика» или «ленинца» (представляемого в качестве обывателя средних лет, небольшого роста, в полосатом или клетчатом костюме, в шляпе или с лысоватой округлой головой) или же с образами анархистов⁴.

³ В одном из августовских номеров журнал «Стрекоза» подробно проиллюстрировал эту историю на развороте двух страниц, представив ее в виде своеобразного комикса с заголовком «Ленин, время и деньги» [Стрекоза. 1917. Авг. (№ 32). С. 8-9].

⁴ Определенности в отношении этих образов не было. Так, В. Аксенов отмечает, что слово «ленинцы» часто имело негативную окраску, но в то же самое время «некоторые крестьяне считали,



Ил. 3. Дмитрий Моор. На двух полюсах.
Два казака – пара // Будильник. 1917. Ноябрь.
(№ 37–38). Обложка

В этом отношении показательна знаменитая карикатура Д. Моора «На двух полюсах. Два казака – пара» (ил. 3), в которой художник уравнивает Ленина и атамана Каледина, выступавшего против большевиков и в 1917 г. объявившего, что принимает на себя всю полноту власти в Донской области. Как верно подмечает Т. Качкина: «“что Каледин на Дону, что Ленин в Петрограде” – в понимании населения суть была одна» [15, с. 16]. Иногда большевистский лидер и вовсе сопоставлялся с образами Николая II или Распутина¹.

что “ленинцы” – это жители ленинской губернии» [14, с. 458]. Некоторые современные исследователи отмечают иконографическое расхождение образов «большевика» и «ленинца»: последний часто относился к радикально настроенным обывателям, включая и анархистов [19, с. 81].

¹ Под ленинским псевдонимом «Н. Ленин» Владимир Ильич иногда изображался царем и именовался Николаем III. Когда Исполнительный комитет С.Р. и С.Д. предложил воздерживаться от распространения подобных образов, «позорящих Ленина и его соратников», в журнале «Барабан» вышел памфлет В. Севского «Об одном лице» [Севский В. Об одном лице // Барабан. 1917. № 17]. По замечанию Севского, он уже привык к недомолвкам в газетах, и раз нельзя называть Ленина Лениным, он будет писать о нем, как о Распутине: «одно лицо».



Ил. 4. Неизвестный художник. «С гордостью
могу сказать...» // Стрекоза. 1917.
Сент. (№ 34). С. 2

Чтобы все же быть понятыми своими читателями, художники и редакторы сатирических изданий сопровождали ленинские карикатуры поясняющим текстом или же прибегали к непосредственной подписи – «Ленин» (ил. 4).

Тем не менее именно в карикатурных журналах появился язык обозначения видных государственных деятелей², в связи с чем постепенно сложился и свой, персонифицированный, образ Ленина. Создавая «портрет» Владимира Ильича, художники часто акцентировали внимание на его внешних качествах, гиперболизируя облысение, маленькие глубоко посаженные и прищуренные глаза, редкую растительность на лице; традиционно подчеркивалась карликовость вождя.

² Л. Евстигнеева указывает на появление этого «особого языка» в отношении некоторых политиков: «маленький уродец с шившой на темени означал Николая II, стадо ослов – царское семейство, усы кольцо – Столыпина, усы торчком,верху – Головина [председатель Государственной Думы Российской империи второго созыва]» [20, с. 12].



Ил. 5. Неизвестный художник.
Заслуженная награда // Барабан.
1917. Июль (№13). С. 16

Карикатурный портрет Ленина обычно варьировался, приобретая то монголоидные, то семитские черты¹, то и вовсе «обезьяньи» (ил. 5). Как правило, Ленин был одет в темный костюм (клетчатый или же с брюками в полосочку), с кепкой (что реже) или котелком на голове². Наиболее устойчивый образ Ленина сложился в журнале «Стрекоза». Несмотря на всю условность изображения (небольшой рост, лысая круглая голова, жиденькая борода, маленькие глаза) и даже некоторую «мультипликационность», из карикатуры в карикатуру внешний вид Владимира Ильича практически не менялся³.

¹ Т. Филиппова обращает внимание на выраженные семитские черты Ленина, присутствующие уже в карикатурах 1917 г. [23]; В. Аксенов связывает монголоидную внешность Ленина (и большевиков вообще) с образом «гуннов-варваров» и фобией «китайской угрозы» [16].

² Именно в котелке Владимир Ильич выступал 3 апреля 1917 г., стоя на броневике на Финляндском вокзале. «Пролетарская» кепка стала неотъемлемой частью ленинского образа уже после революции.

³ Вероятно, автором большинства «ленинских» карикатур в «Стрекозе» был один художник, печатавшийся под псевдонимом «А. Лебедев».



Ил. 6. Лебедев А. Запоздали // Стрекоза.
1917. Авг. (№ 31). С. 4

Это приводило к тому, что образ вождя был узнаваем читателями «Стрекозы» даже тогда, когда Ленин представлялся в виде фантастического существа (ил. 6). Так, на одном из рисунков художника, работавшего под псевдонимом А. Лебедев, Ленин изображен кентавром, которого за удила пытаются удержать руки Временного правительства⁴. Такие «анаморфозы» ленинского образа были редкостью⁵; распознать лидера большевиков в подобных «фантастических» карикатурах можно было либо по надписи или сопровождающему тексту, либо по особым «ленинским» атрибутам, вроде газеты «Правда» или «германских символов» (мешочки с деньгами, герб с орлом и пр.).

⁴ Стрекоза. 1917. Авг. (№ 31). С. 4.

⁵ «Животные» метафоры при описании внешности Ленина использует А. Куприн, говоря о походке Владимира Ильича (в которой «есть что-то крабье») или о его «наружной неуклюжести», схожей с «неуклюжестью медведей или слонов» [Куприн А.И. Моментальная фотография // Куприн А.И. Голос оттуда. 1919–1934 / сост. О.С. Фигурнова. Москва: Согласие, 1999. С. 308, 310].



Ил 7. Дени М. Верная служба – честный счет // Бич. 1917. № 28. С. 12

Лебедевский «Ленин-кентавр» достаточно узнаваем, но для пущей верности художник также снабжает его традиционным «клеймом» – поясом с германским орлом.

В карикатурах формировался не только «портретный», но и символический образ вождя, который отличался большим разнообразием: «Негативные образы Ленина были созданы практически на любой вкус: для патриотической общественности – образ немецкого агента, для демократической – отступник от социалистических принципов, для религиозной – злой демон, для обывателей – разбойник с большой дороги» [14, с. 457]. Типаж «Ленина – немецкого шпиона» был особенно популярен. Как отмечает В. Аксенов, его можно было разделить на две концепции: «“патриотическую”, при которой Ленин оказывался немцем, искренне преданным Вильгельму II (или его воплощением), и “меркантильную”, рисующую образ предателя, отработывающего полученный гонорар» [14, с. 461]. Для российского читателя сама связь Ленина

с Германией наделяла его качеством «иудушки» (ил. 7). Эта «ленинская роль» была особенно популярной во многом благодаря тому, что образ предавшего Христа ученика «совпал с пропитанными христианскими и антисемитскими стереотипными представлениями крестьянского населения» [22, с. 75]. Изображения Ленина и других вождей большевиков в виде святых или православных священников в принципе были достаточно частыми в карикатурах, поскольку именно религиозные образы наиболее успешно воздействовали на неграмотное население¹.

Наблюдая рост популярности Ульянова и его партии, некоторые газеты и журналы превращали образ Ленина в нечто более пугающее и менее комичное. Так, в одном из выпусков «Петроградского листка» Ленин предстает уже не забавной «марионеткой в руках кайзера», а хитрым и коварным пироманом, разжигающим огонь народной ненависти к действующей власти. В то же время июньский номер журнала «Барабан» представил особенно злобный образ вождя на своей обложке: в карикатуре под названием «Враг народа» лидер большевиков изображен летящим над городом демоном; одной рукой он сбрасывает бомбы, в другой держит мешок с немецкими «серебряниками» (ил. 8). Карикатура сопровождается перефразированным двустишием из лермонтовского «Ангела»: «По небу полуночи Ленин летел / И песню анархии пел...»². Демонизация Ленина совпадала с усиливающейся угрозой гражданской войны: Корниловский мятеж, который

¹ По мнению Н. Тумаркина, большинство населения было готово воспринимать новую власть в рамках традиционного персонализированного мышления. Этому способствовала архетипическая черта, присущая сознанию представителей традиционной культуры, – «наивный монархизм» и традиции почитания святых и их нетленных мощей, народная вера в доброго царя-батюшку, а также интеллигентское поклонение революционерам-мученикам [23].

² Примечательно, что этот же образ Ленина-демона (художника И. Симакова) в сопровождении стихотворения Лермонтова был помещен на обложку «Петроградского листка» от 17 июня 1917 года.



Ил. 8. Неизвестный художник. Враг народа // Барабан. 1917. Июнь (№ 9). Обложка

ослабил авторитет А. Керенского, породил слухи о предстоящем «втором пришествии» скрывающегося Ульянова, который, по слухам, должен был вернуться с немецкой армией (что также нашло отражение в ряде карикатур). Так, образ Ленина стал воплощением тревожных предчувствий современников, и, как отмечает В. Аксенов, обращение в этом контексте к библейским сюжетам или inferнальным образам «добавляло лениниане эсхатологическую коннотацию» [14, с. 462]. В агитационных и пропагандистских материалах Гражданской войны Ленин уже стабильно предстает опасным диктатором и тираном, «сеятелем смерти» и угрозой России и всему миру; «невинной» карикатурности в его образе почти не остается (ил. 9).

Единого иконографического типа Ульянова-Ленина в 1917 г. не сложилось. Художники интерпретировали внешний вид вождя по-разному, порой игнорируя портретное сходство в пользу создания изображений с явной политической окраской.



Ил. 9. Неизвестный художник. Владимир – «Красное солнышко» // Раннее утро. 1918. 25 дек.

В связи с этим именно в карикатурах впервые (правда, пока негласно, неосознанно) возникла проблема «двух образов» Ленина: собственно портретного (узнаваемого, условно «реалистического») и символического, прежде всего направленного на выражение той или иной авторской идеи. Синтез обоих подходов станет характерным для ранних «ленинских» плакатов; но его можно обнаружить уже в некоторых карикатурах 1918–1919 годов. Ярким примером «синтетического» образа Ленина является шарж И. Симакова 1918 г. (ил. 10). Рисунок был частью серии «Революционных шаржей», созданных художником для «Синего журнала» и сопровождавшихся текстом автора под псевдонимом Ур а¹. Симаков изображает видных политиков своего времени (Троцкого, Каменева, Мартова, Коллонтай и др.) схожим образом: каждый показан в полуфигуре, как правило, эмоциональным и активно жестикулирующим.

¹ «Революционные шаржи» И. Симакова печатались в разных номерах «Синего журнала» на протяжении 1918 года.



Ил. 10. Симаков И. Революционные шаржи. Ленин // Синий журнал. 1918. № 7-8. С. 7

И только образ Ленина в этой серии исключительно портретен. Большая ленинская голова, представленная в фас, занимает все отведенное ей версткой пространство. Художник, следуя карикатурной иконографии, акцентирует «портретные» черты Ленина: его лысоватость, большой лоб, редкую растительность на лице; узкие монголоидные глаза грозно глядят на зрителя из-под нахмуренных бровей¹. Однако Симаков создает не просто «портрет» большевистского лидера, но «икону»: композиция рисунка, равно как и грозный взгляд Ленина,

отсылают к каноническим образам Христа, а именно к «Спасу Нерукотворному» и «Ярому оку»². «Сакральное» впечатление усиливает и сопровождающий изображение текст, в котором Ленин представляется чем-то «внеземным», «божественным»: «Ленин – все. Это альфа и омега большевизма. Что-то бестелесное, невесомое и неделимое, как ураган, как стихия, как вечность. Быть может, это даже не человек, а символ. Может быть, он только временно принял форму человеческую, а его нет, как такового. Есть же только лишь представление о нем людей, одержимых галлюцинацией слуха и зрения»³. Шарж Симакова является не просто персонифицированным образом Ленина (с набором узнаваемых и разработанных в более ранних карикатурах элементов); что важнее,

¹ Июнем 1917 г. датируется и вполне реалистичный симаковский рисунок Ленина. Художник запечатлел Владимира Ильича на улице, когда будущий вождь революции поджидал трамвай. В моментальном наброске Ленин изображен в несколько непривычном виде: с большой черной папкой под мышкой и в шляпе-федора на голове. Однако общий силуэт, поза и, конечно, портрет с типичным «ленинским прищуром» выдают характерные черты Ульянова-Ленина, остро подмеченные карикатуристом. Зарисовка Симакова была опубликована за подписью Linus в журнале «Лукоморье» (№ 24–25, 6 авг. 1917) под названием «Ленин ждет трамвая». В начале 1950-х гг. рисунок был уничтожен; его удалось воссоздать в 1989 г. по сохранившемуся негативу.

² Стоит напомнить, что образы «Спаса Нерукотворного» и «Ярого ока» традиционно бытовали на Руси в качестве военных образов: их часто изображали на стягах, щитах или же помещали над городскими воротами, придавая им статус палладиума.

³ Синий журнал. 1918. № 7-8. С. 7.

он закрепляет один из самых распространенных символических образов вождя – «религиозный», «сакральный», который в дальнейшем разовьется уже в официальной лениниане.

После революции многие либеральные сатирические издания были закрыты¹. С окончанием Гражданской войны и установлением советской власти на территории большей части Российской империи карикатуры на Ленина постепенно исчезают со страниц газет и журналов. Но при этом элементы внешности вождя, заостренные карикатуристами, с небольшими изменениями перекечевали в официальное плакатное искусство. Ярким примером взаимосвязи карикатуры и плаката является знаменитая работа 1920 г. В. Дени и М. Черемных «Тов. Ленин очищает Землю от нечисти». Художники создают шаржированный и при этом официальный, пропагандистский образ вождя, который, взгромоздившись на земной шар, выметает метлой буржуев и коронованных особ. В других своих плакатах периода Гражданской войны Черемных также использует язык карикатуры при изображении Владимира Ильича. Непосредственно включая его забавную, но привлекательную для зрителя фигуру в пропагандистский нарратив своих «лубочных» композиций, художник добивается максимального приближения образа Ленина к народу (ил. 11). Примечательно, что Черемных не называет Владимира Ильича по имени – в текстах, сопровождающих рисунки, вождь, как и во многих карикатурах, фигурирует как «большевик». В плакате Д. Моора того же 1919 г. Ленин, изображенный с факелом в руке, также напоминает образ из карикатур (ил. 12). Однако рожденный в либеральных изданиях негативный образ «большевика» или «Ленина – разжигателя революции» в обоих плакатах меняет свою идейную направленность

¹ В 1917 г. были закрыты журналы «Пугач», «Будильник», «Барабан» и др.; в 1918 – «Бич», «Стрекоза», «Новый Сатирикон», «Петроградский листок» и др.

на противоположную: «большевик-Ленин», открывший солдату глаза, теперь выступает его спасителем, а разрушительное пламя революции оказывается в руках вождя «пламенем свободы». Так, уже успевшие стать устойчивыми карикатурные нарративы советская пропаганда пытается наделять новыми смыслами.

Карикатурный Ленин проникает и в официальную советскую печать². В 1922 г. Д. Моор изобразил Ленина на международной конференции в Генуе (ил. 13). Карикатура вышла в первом советском сатирическом издании «Крокодил» под заголовком «Ильич выздоровел»³. Несмотря на то, что Ленин, именно по причине плохого здоровья⁴, не принял участие в Генуэзской конференции, Моор создал «мифический», гиперболизированный образ вождя, чья фигура возвышается над столом переговоров и отпугивает европейских противников⁵. Работа Моора, равно как и сама творческая судьба художника, сменившего свои политические взгляды после 1917 г., демонстрирует, насколько важен был язык карикатуры уже для официальной советской пропаганды.

² В.И. Ленин считал карикатуру одним из наиболее действенных агитационных инструментов. Еще в 1912 г. он указывал издателям «Правды»: «Среди иллюстрационных материалов обязательно давать карикатуру», а основной задачей карикатуры считал «иллюстрирование идей коммунистической партии и критику противников этих идей» [5, с. 142].

³ Крокодил. 1922. 8 окт. [№ 7]. С. 3. «Крокодил» был основан в том же 1922 г. сначала как приложение к «Рабочей газете», а после – как самостоятельное издание, ставшее в результате главным сатирическим журналом СССР.

⁴ В этот период многие ленинские соратники начинают создавать миф об «абсолютно здоровом Ильиче», способном легко преодолеть свою болезнь [См.: напр.: Ко дню пятидесятилетия со дня рождения Владимира Ильича Ульянова (Ленина) 23-го апреля 1870 – 1920 г. Москва, [б. г.]. 43 с.]. В этом контексте карикатура Моора может рассматриваться и как визуальная репрезентация этого официального «ленинского мифа».

⁵ Примечательно, что В. Дени в своем рисунке «Волнь наблевшей "души"», посвященной той же теме, изобразил Ленина вполне реалистично. Это говорит о том, что карикатура на советских лидеров постепенно начнет уходить даже из одобренных властью изданий.



Ил. 11. Черемных М. «Кричат капиталисты...» (1919). Литография. 78x54.
Из фондов Российской государственной библиотеки



Ил. 13. Моор Д. Ильич выздоровел. Появление Ленина на Всемирной конференции // Крокодил. 1922. 8 окт. (№ 7). С. 3



Ил. 12. Моор Д. Ленин держит факел мировой революции. 1919. Цветная литография



Ил. 14. Антоновский Б. Точный анализ // Бич. 1918. № 4. С. 11

Подобные мооровскому прецеденты перехода талантливых художников-оппозиционеров в лагерь большевистской печати также способствовали дальнейшему развитию и распространению карикатурных приемов в агитационном искусстве. Впоследствии эти приемы все глубже проникали в официальную лениниану, становясь ее неотъемлемой частью.

Определенной долей карикатурности и «плакатности» пронизана и первая «официальная» литературная лениниана, главным автором которой был М. Горький. В течение 1917–1918 гг. Ленин и большевики столкнулись с жесткой критикой со стороны писателя. В это время Горький описывает Ленина и его политику эпитетами «безумный», «бешеный»; он сравнивает Владимира Ильича с «химиком в лаборатории», чьи «опыты» приведут Россию к гибели: «Он работает как химик в лаборатории, с тою разницей, что химик пользуется мертвой материей, но его работа дает ценный для жизни результат, а Ленин работает над живым материалом и ведет к гибели революцию»¹. Примечательно, что данный Горьким образ находит свое визуальное воплощение в белогвардейской печати, в которой плакатные образы Ленина в роли «безумного фанатика» или «врача больной России» были особенно распространены² (ил. 14).

Однако уже в 1920 г. Горький произнес речь в честь юбилея Владимира Ильича, где он впервые описывает его как «Человека с большой буквы». Писатель, снова изменивший свои политические взгляды, представляет достаточно противоречивый образ вождя. С одной стороны, Горький говорит о Ленине как об «интеллигентном, простом человеке», с другой – как о «пугающем своей мощью гениальном политике»: «Такой он простой, такой

милый, такой душевный, обычный простой русский человек, как каждый из вас. И вдруг мы видим такую фигуру, глядя на которую, уверяю вас, хотя я и не трусливого десятка, но мне становится жутко. Делается страшно от вида этого великого человека, который на нашей планете вертит рычагом истории так, как этого ему хочется. И этот переход от простого, милого, душевного, смеющегося великолепным смехом, к этой громадной фигуре, значение которой трудно объять, – прямо-таки чудесен»³. Образ Ленина, созданный Горьким, колеблется между «первым и самым безумным» и «современным святым». Публицист А. Амфитеатров (редактор сатирического журнала «Бич») отмечал пародийные и карикатурные черты такого изображения Ленина: «“Гениальный”, “честнейший”, “добрейший”, “святой” Ленин, в напыщенных хвалах Горького, неожиданно карикатурно оказывается таким круглым дураком, таким круглым невеждою, таким бессердечным лицемером и негодяем, что, право же, даже мы, его противники, гораздо лучшего о нем мнения»⁴. Однако именно парадоксальным и «карикатурным» горьковским образом Владимира Ильича суждено будет стать каноническими для последующей визуальной ленинианы.

В 1924 г. Горький откликнулся на смерть Ленина еще одним текстом, в котором будет дан более полный и «портретный» образ вождя. В знаменитом очерке «Владимир Ленин» Горький, коррелируясь с поисками изобразительной ленинианы тех лет, обрисовал каноничный облик Владимира Ильича как «лысого, картавого, плотного, крепкого человека» с «сократовским лбом», «живыми глазами» и «хитрой улыбкой»⁵. Именно Горький в разнообразных

¹ Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре / вступ. ст., публ., подгот. текста и коммент. И. Вайнберга. Москва: Совет. писатель, 1990. С. 151.

² Целью антисоветской критики был, прежде всего, Троцкий, по этой причине в материалах «белой» пропаганды Ленин практически всегда изображается вместе с ним.

³ Горький М. О В.И. Ленине // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Москва: Гослитиздат, 1953. Т. 24: Статьи, речи, приветствия (1907–1928). С. 205.

⁴ Амфитеатров А. Горестные заметы. Очерки красного Петрограда. Берлин: Грани, 1922. С. 102.

⁵ Н. Примочкина отмечает три черты Ленина, особо выделяемые писателем в этом очерке: «жестокость», «стремление к простоте», «русскость» [16].

и ярких эпитетах (вроде «заразительного ленинского смеха» или «победоносно-петушиной позы» заложенных за жилет кистей рук) преподнесет читателям ленинские манеры, мимику и привычки. Горький представит Ленина «насквозь русским человеком», в котором внешне «не чувствуется ничего от вождя», но тем не менее это «герой легенды», «Человек с большой буквы»¹. Как отмечает С. Фирсов, Горький «пытался нарисовать портрет Ленина “без грима”, не замечая, как сам этот портрет ретуширует» [24, с. 73].

Большевистская критика приняла очерк Горького весьма прохладно. Несмотря на «ценность подмеченных писателем черт», многие большевики назвали горьковского Ленина «фальшивым»². В 1930-е гг. Горький в очередном тексте о Ленине избавит вождя от «ненужных» (с точки зрения партии) черт³. Однако бытование ярких и гротескных, карикатурных по своей сути горьковских эпитетов надолго закрепится в репрезентации ленинского облика. Отдельные его черты проявятся в визуальной (и особенно кинематографической) лениниане; в статьях большевиков неоднократно встретятся

упоминания о «гениальных глазах Ленина» (Бухарин), о «сократовском лбе» (Луначарский), о «ленинской простоте» (Осинский, Сталин). Подобные эпитеты использует и В. Маяковский в своей поэме «Владимир Ильич Ленин», вышедшей в печати в 1925 году. Цитаты и Маяковского, и Горького на протяжении всего советского времени будут сопровождать многочисленные «ленинские» плакаты. Несмотря на неоднозначность горьковского портрета Ленина, многие определения писателя перерастут в официальные словесные конструкции и составят идейный комплекс советского вождизма.

Гротескная, эмоциональная интерпретация ленинского образа, представленная в карикатурах 1917–1920-х гг., не создав собственно «ленинского портрета», тем не менее заложила его канонические основы. Сами того не осознавая, карикатуристы обозначили пути развития официальной ленинианы: вопрос о «портретном (=документальном)» и «символическом» образах Ленина станет центральным в дискуссиях второй половины 1920-х годов. Помимо прочего, именно в карикатурах начал складываться язык, рассчитанный на восприятие образа власти народными массами: «религиозностью» и особой «народной» мифопоэтикой будет пронизана вся дальнейшая лениниана. Таким образом, в 1917–1920-е гг. карикатура переросла рамки жанра и стала определенным художественным методом. Перекочевавшие из карикатуры в плакат, а из плаката в другие виды искусства художественные приемы и образы к 1930-м гг. превратятся в устойчивые «ленинские штампы». В лучших плакатных образцах (М. Дени, М. Черемных, Д. Моора и др.) такие авангардные «средства», как динамизм и лаконичность формы, образный и цветовой символизм, органично соединятся с появившимися в карикатуре паттернами жестов и поз вождя. Плакатный образ Ленина, пришедший из карикатуры и традиции

¹ На протяжении всего небольшого по объему очерка Горький пять раз называет Ленина «Человеком с большой буквы». Как отмечают исследователи творчества писателя, именно в фигуре Ленина Горький пытался увидеть образ своего «идеала настоящего человека», образ, который Горький так или иначе разрабатывал во всех своих произведениях. Примечательно, что текст с рукописью очерка о Владимире Ленине первоначально носил название «Человек».

² Среди них А. Лежнев, Г. Лелевич и др. Особенно критически против горьковского эссе выступал Л. Троцкий. Воспоминания Горького под заглавием «Владимир Ленин» были впервые напечатаны в мае 1924 г. в первом номере частного, непартийного ленинградского журнала «Русский современник». Возможно, именно с этим, а также с непростым отношением к самому писателю, в большей степени была связана и критика горьковского эссе со стороны большевиков.

³ Еще в 1928 г. партийное руководство Госиздата, выпускавшее юбилейное собрание сочинений Горького, потребовало от автора «существенно подкорректировать созданный им литературный портрет вождя, по возможности избавить его от живых человеческих черт, которые разрушали сложившийся в массовом сознании цельный монолитный образ» [16, с. 286].

русской сатирической графики с искаженными чертами лица, деформированной фигурой, в гиперболизированной динамике действия и уже непременно с «фирменным» указующим жестом, зачастую будет наделен гораздо большими

чертами «живого человека», чем его ранние живописные или скульптурные варианты. Как отмечает Н. Тумаркин, «вместо объекта простого портретирования, Ленин [в плакате] стал предметом иконографии» [23, с. 102].

Список литературы

1. Мельников С.С. Политический юмор как форма рефлексии в российском обществе (на примере карикатур XX–XXI вв.): дис. ... канд. соц. наук: 22.00.05 / Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) М-ва иностр. дел РФ. Москва, 2017. 218 с.
2. Голиков А.Г., Рыбачёнок И.С. Смех – дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX–XX веков в политической карикатуре. Москва: Ин-т рос. истории РАН, 2010. 328 с.
3. Стернин Г.Ю. Очерки русской сатирической графики. Москва: Искусство, 1964. 336 с.
4. Москин Д.Н. Краткая энциклопедия карикатуры. Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2000. 208 с.
5. Казаневский В.А. Искусство современной карикатуры. Киев: Альтерпрес, 2004. 152 с.
6. Меринов В.Ю. «Сквозь магический кристалл»: карикатура и карикатуризация реальности в советской центральной прессе 1920-х годов (на примере газеты «Правда») // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2016. Т. 2, № 4. С. 27-39.
7. Бубенцова А.В. Сатирические журналы Петрограда за 1917 г. как источники информации о революционных событиях (по материалам фондов Библиотеки Российской академии наук) // Общество. Среда. Развитие. 2017. № 3 (44). С. 8-14.
8. Филиппова Т.А. Образы Великой российской революции в сатире эпохи // Труды Института российской истории РАН. 2017. № 14. С. 10-26.
9. Ефимов Б.Е. Основы понимания карикатуры. Москва: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 71 с.
10. Чепуров И.В. Изобразительные средства отечественной карикатуры XVII–XX веков // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 5. С. 142-148.
11. Феноменология смеха. Карикатура, пародия, гротеск в современной культуре: сб. ст. / М-во культуры РФ, Рос. ин-т культурологии; [отв. ред. и сост. В.П. Шестаков]. Москва: Рос. ин-т культурологии, 2002. 269 с.
12. Кривенькая Е.С. Карикатура как полисемантический феномен // Проблемы человека в современном социально-гуманитарном знании: материалы Междунар. науч.-практ. семинара, Витебск, 14 мая 2010 г. в 2 ч. / Витебск. гос. технол. ун-т. Витебск, 2010. Ч. 2. С. 153-156.
13. Дубровский А.М., Карпухин А.А. Идеология большевизма и образ вождя в советском искусстве // Вестник Брянского государственного университета. 2022. № 4 (54). С. 22-39.
14. Аксенов В.Б. Образы Ленина в визуальной сатире и причины краха антибольшевистской пропаганды // Quaestio Rossica. 2020. Т. 8, № 2. С. 455-472.
15. Качкина Т. Ленин: от карикатуры к сакрализации, от сакрализации к деканонизации // Мономах. 2020. № 2. С. 14-19.

16. Примочкина Н.Н. «Человек с большой буквы»? (Образ В.И. Ленина и его «метаморфозы» в творчестве М. Горького) // *Studia Litterarum*. 2019. Т. 4, № 3. С. 268-289.
17. Спиридонова В.А. Скульптурная лениниана: первые памятники и проблема формирования «образа-символа» // Советское искусство и мировое художественное пространство: роль женщины в искусстве XX века: материалы науч.-практ. конф., посвящ. выдающемуся скульптору-монументалисту Вере Игнатьевне Мухиной (1889–1953) (16 сент. 2021 г.): сб. науч. ст. / С.-Петерб. гос. худож.-промыш. акад. им. А.Л. Штиглица; науч. ред. и сост. А.В. Карпов, Н.Н. Мутья. Санкт-Петербург: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021. С. 258-269.
18. Аксенов В.Б. Журнальная карикатура как зеркало общественных настроений в 1917 году // Вестник Тверского государственного университета. Серия: История. 2017. № 1. С. 4-16.
19. Гражданская война в образах визуальной пропаганды: слов.-справ. / отв. ред. Е.А. Орех. Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2018. 208 с.
20. Евстигнеева Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. Москва: Наука, 1968. 454 с.
21. Филиппова Т.А. «Враг внутренний» – «враг внешний»: Образы революции 1917 г. в русской сатирической журналистике // Российская история. 2015. № 6. С. 90-98.
22. Брянцев М.В. Власть и антисемитские настроения в крестьянской среде в период гражданской войны (1918–1920 гг.) // Проблемы славяноведения: сб. науч. ст. и материалов / Брянск. гос. пед. ун-т им. академика И.Г. Петровского. Брянск, 2007. Вып. 9. С. 74-85.
23. Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. Москва: Акад. проект, 1997. 642 с.
24. Фирсов С.Л. Ленин: Сотворение мифа. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2019. 544 с.

Сведения об авторе:

Спиридонова Василина Андреевна, аспирант Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

Университетская наб., 17, Санкт-Петербург, 199034
vas.spir@yandex.ru

Дата поступления статьи: 31.08.2024

Одобрено: 26.02.2026

Дата публикации: 31.03.2026

Для цитирования:

Спиридонова В.А. Карикатурность как художественный метод формирования иконографии вождя // *Сфера культуры*. 2026. № 1 (23). С. 82-98.
DOI:10.48164/2713-301X_2026_23_82

УДК 741.5

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_82

© V.A. Spiridonova

Saint Petersburg
Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin
vas.spirid@yandex.ru

GROTESQUENESS AS AN ARTISTIC METHOD OF THE FORMATION OF THE LEADER'S ICONOGRAPHY

The figure of the Bolshevik leader quite often became the object of artistic satire and humor. This study examines the early artistic images of V.I. Ulyanov-Lenin that appeared in the genre of caricature on the pages of Petrograd liberal publications (*Bich*, *Strekoza*, etc.). Their role in the formation of the leader's iconography is shown. A set of characteristic *Lenin's features*, developed in the caricature of this period, had an impact on the official

Leniniana of the first years of the Soviet power (Bolshevik posters, M. Gorky's literary texts, etc.). The author proves that the *grotesqueness* of the early Lenin's images laid the peculiarities of the artistic method that formed the basis of the official V. I. Lenin's iconography.

Keywords: caricature, V.I. Lenin, Leniniana, early Soviet art, grotesqueness, artistic method.

References

1. Mel'nikov, S.S. (2017) *Politicheskij yumor kak forma refleksii v rossijskom obshhestve (na primere karikatur XX-XXI vv.): dissertaciya ... kandidata socialogicheskix nauk: 22.00.05* [Political Humor as a Form of Reflection in Russian Society (Exemplified by Cartoons of the XXth-XXIst Centuries): PhD thesis in social sciences]. Moscow. (In Russian).
2. Golikov, A.G., Rybachyonok, I.S. (2010) *Smex – delo ser'eznoe. Rossiya i mir na rubezhe XIX-XX vekov v politicheskoy karikature* [Laughter is a Serious Matter. Russia and the World at the Turn of the XIXth-XXth Centuries in Political Caricature]. Moscow: The Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences. (In Russian).
3. Sternin, G.Yu. (1964) *Oчерki russkoj satiricheskoy grafiki* [Essays on Russian Satirical Graphics]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
4. Moskin, D.N. (2000) *Kratkaya e'nciklopediya karikatury`* [Brief Encyclopedia of Caricature]. Petrozavodsk: Publishing House *PetroPress*. (In Russian).
5. Kazanekskij, V.A. (2004) *Iskusstvo sovremennoj karikatury`* [The Art of Modern Caricature]. Kiev: Al'terpres, (In Russian).
6. Merinov, V.Yu. (2016) «Skvoz` magicheskij kristall»: karikatura i karikaturizaciya real`nosti v sovetskoj central`noj presse 1920-x godov (na primere gazety` «Pravda») [Through the Magic Crystal: Caricature and Caricaturization of Reality in the Soviet Central Press of the 1920s (on the Example of the Newspaper *Pravda*)]. *Nauchny`j rezul`tat. Social`ny`e i gumanitarny`e issledovaniya* [Scientific Result. Social and Humanitarian Studies], Vol. 2, No. 4, 27-39. (In Russian).
7. Bubenczova, A.V. (2017) Satiricheskie zhurnaly` Petrograda za 1917 god kak istochniki informacii o revolyucionny`x soby`tiyax (po materialam fondov Biblioteki Rossijskoj akademii nauk) [Satirical Journals of Petrograd for 1917 as Sources of Information about Revolutionary Events (Based on Materials from the Collections of the Library of the Russian Academy of Sciences)]. *Obshhestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], No. 3 (44), 8-14. (In Russian).

8. Filippova, T.A. (2017) Obrazy` Velikoj rossijskoj revolyucii v satire e`poxi [Images of the Great Russian Revolution in the Satire of the Era]. *Trudy` Instituta rossijskoj istorii Rossijskoj akademii nauk* [Proceedings of the Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences], No. 14, 10-26. (In Russian).
9. Efimov, B.E. (1961) *Osnovy` ponimaniya karikatury`* [Basics of Understanding of Caricature]. Moscow: Publishing House of the Academy of Arts of the USSR. (In Russian).
10. Chepurov, I.V. (2014) Izobrazitel`ny`e sredstva otechestvennoj karikatury` XVII-XX vekov [Visual Means of Russian Caricature of the XVIIth-XXth Centuries]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Orenburg State University], No. 5, 142-148. (In Russian).
11. Fenomenologiya smexa. Karikatura, parodiya, grotesk v sovremennoj kul`ture: sbornik statej (2002) [Phenomenology of Laughter. Caricature, Parody, Grotesque in Modern Culture: a Collection of Articles]. Execut. Ed. and Compl. V.P. Shestakov. Moscow: the Russian Institute of Cultural Studies. (In Russian).
12. Kriven`kaya, E.S. (2010) Karikatura kak polisemantichny`j fenomen [Caricature as a Polysemantic Phenomenon]. *Problemy` cheloveka v sovremennom social`no-gumanitarnom znanii: materialy` Mezhdunarodnogo nauchno-prakticheskogo seminara, Vitebsk, 14 maya 2010 goda: v 2 chastyax* [Human Problems in Modern Social and Humanitarian Knowledge: Materials of the International Scientific and Practical Seminar, Vitebsk, May 14, 2010: in 2 pts.], Pt. 2. Vitebsk, 153-156. (In Russian).
13. Dubrovskij, A.M., Karpuxin, A.A. (2022) Ideologiya bol`shevizma i obraz vozhdya v sovetskom iskusstve [Ideology of Bolshevism and the Image of the Leader in Soviet Art]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Bryansk State University], No. 4 (54), 22-39. (In Russian).
14. Aksenov, V.B. (2020) Obrazy` Lenina v vizual`noj satire i prichiny` kraxa antibol`shevistskoj propagandy` [Images of Lenin in Visual Satire and the Reasons for the Collapse of Anti-Bolshevik Propaganda]. *Quaestio Rossica* [Quaestio Rossica], Vol. 8, No. 2, 455-472. (In Russian).
15. Kachkina, T. (2020) Lenin: ot karikatury` k sakralizacii, ot sakralizacii k dekanonizacii [Lenin: from Caricature to Sacralization, from Sacralization to Decanonization]. *Monomax* [Monomakh], No. 2, 14-19. (In Russian).
16. Primochkina, N.N. (2019) «Chelovek s bol`shoj bukvy`»? (Obraz V. I. Lenina i ego «metamorfozy`» v tvorchestve M. Gor`kogo) [Man with a Capital letter? (The Image of V.I. Lenin and his Metamorphosis in M. Gorky's Works)]. *Studia Litterarum* [Studia Litterarum], Vol. 4, No. 3, 268-289. (In Russian).
17. Spiridonova, V.A. (2021) Skul`pturnaya leniniana: pervy`e pamyatniki i problema formirovaniya «obraza-simvola» [Sculptural Leninian: the First Monuments and the Problem of Forming an Image-Symbol]. *Sovetskoe iskusstvo i mirovoe xudozhestvennoe prostranstvo: rol` zhenshhiny` v iskusstve XX veka: materialy` nauchno-prakticheskoy konferencii, posvyashhennoj vy`dayushhemusya skul`ptoru-monumentalistu Vere Ignat`evne Muxinoj (1889-1953) (16 sentyabrya 2021 goda): sbornik nauchny`x statej* [Soviet Art and the World Art Space: the Role of Women in the Art of the Twentieth Century: Materials of a Scientific and Practical Conference Dedicated to the Outstanding Sculptor Monumentalist Vera Ignatievna Mukhina (1889-1953) (September 16, 2021): a Collection of Scientific Articles]. Saint Petersburg: The Shtieglitz Saint Petersburg State Art Industrial Academy, 258-269. (In Russian).

18. Aksenov, V.B. (2017) Zhurnal`naya karikatura kak zerkalo obshhestvenny`x nastroyenij v 1917 godu [Magazine Caricature as a Mirror of Public Sentiment in 1917]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya* [Bulletin of the Tver State University. Series: History], No. 1, 4-16. (In Russian).
19. *Grazhdanskaya vojna v obrazax vizual`noj propagandy` : slovar`-spravochnik* (2018) [The Civil War in the Images of Visual Propaganda: a Reference Dictionary]. Execut. Ed. E.A. Orekh. Saint Petersburg: Skifiya-print. (In Russian).
20. Evstigneeva, L.A. (1968) *Zhurnal «Satirikon» i poe`ty`-satirikoncy* [The Satyricon Magazine and Poets-Satiricons]. Moscow: Nauka. (In Russian).
21. Filippova, T.A. [2015] «Vrag vnutrennij» – «vrag vneshnij»: Obrazy` revolyucii 1917 goda v russoj satiricheskoj zhurnalistike [*Internal Enemy – External Enemy: Images of the 1917 Revolution in Russian Satirical Journalism*]. *Rossijskaya istoriya* [Russian History], No. 6, 90-98. (In Russian).
22. Bryancev, M.V. (2007) Vlast` i antisemitskie nastroyeniya v krest`yanskoj srede v period grazhdanskoj vojny` (1918–1920 gody) [Power and Anti-Semitic Sentiments in the Peasant Environment during the Civil War (1918–1920)]. *Problemy` slavyanovedeniya: sbornik nauchny`x statej i materialov* [Problems of Slavic Studies: a Collection of Scientific Articles and Materials], Issue 9, Bryansk, 74-85. (In Russian).
23. Tumarkin, N. (1997) *Lenin zhiv! Kul`t Lenina v Sovetskoj Rossii* [Lenin is Alive! Cult of Lenin in Soviet Russia]. Moscow: Akademicheskij proekt. (In Russian).
24. Firsov, S.L. (2019) *Lenin: Sotvorenije mifa* [Lenin: Creation of the Myth]. Saint Petersburg: Vita Nova. (In Russian).

About the author:

Vasilina A. Spiridonova, postgraduate student of the Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin

17 Universitetskaya Embankment, Saint Petersburg, 199034
vas.spir@yandex.ru

УДК 73/76(=512.31)

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_99

© С.Б.-О. Цыренова

Улан-Удэ

Восточно-Сибирский государственный институт культуры
intercatt@yandex.ru

ОБРАЗ ПРИРОДЫ В ТРАДИЦИОННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ БУРЯТ

Образ природы в традиционной культуре бурят формировался на протяжении столетий и обрел самобытные черты в глубокой древности, в добуддийскую эпоху. Автор статьи доказывает, что истоки сакрального миропонимания этого периода коренятся в шаманских представлениях и ритуалах – анимистических, зооморфных и космологических. Многообразие окружающего мира воплотилось в художественных образах, получивших отражение как в реалистичных, так и в стилизованных формах. Элементы бурятского орнамента, основанные на природных мотивах, широко использовались в декоре предметов культа, быта, одежды, утвари и жилища. Искусство более позднего, буддийского периода, который начался в конце XVII в., носило канонизированный культовый характер.

Ключевые слова: образ природы, традиционное искусство, художественные традиции, обряд, культ, анимизм, орнамент, природный мотив.

Традиционное искусство бурят принято делить на два периода – добуддийский и буддийский. К добуддийскому относят такие виды творчества прикладного характера, как художественная обработка дерева, металла и войлока, строительство, шитье традиционной национальной одежды и использование бытовых хозяйственных материалов. Человек создавал предметы не только утилитарного, но и сакрального назначения для отправления культовых ритуалов и эстетического удовольствия. Образ природы в традиционном искусстве был главным объектом и представлялся и в реалистичном изображении, и в стилизованном орнаментальном прочтении.

Вместе с приходом буддизма на территорию Бурятии (в конце XVII в.) получило свое развитие и буддийское искусство, имевшее к тому времени длительную историю. В изображении религиозных персонажей, символов и знаков сложились строгие каноны. Кроме того, буддийское искусство принесло с собой техники и технологии изготовления предметов культа в мелкой скульптур-

ной пластике из различных материалов (дерево, металл, камень). Особое место по своей художественной ценности и оригинальности технологий занимает буддийская живопись – *тханка*.

Буддийские монастыри являлись центрами традиционного искусства и художественного творчества, где обучали основам живописного и каллиграфического письма, архитектуре, скульптуре, а также изготовлению ксилографических досок для печати буддийских манускриптов [1, с. 10]. В буддийском искусстве были широко представлены природные объекты, но все они создавались по канону, опирающемуся на значение религиозной символики. Поэтому для понимания особенностей формирования художественного образа природы в бурятском искусстве, его самобытности необходимо сосредоточиться на добуддийском периоде.

Национальный образ природы, традиционное её восприятие и понимание восходит к глубокой древности и связано с процессом становления мировоззрения и культуры этноса. Взаимодействуя

с окружающим миром, человек начал задумываться об устройстве мира и своем месте в нём. Его жизненный уклад был выстроен в соответствии с архаичными представлениями о существовании более могущественных явлений природы, не имеющих объяснения. Для понимания первопричин происшедшего складывались легенды о мифических существах, когда-то населявших землю и ушедших на небеса, ставших небожителями. Им приписывались сверхъестественные силы управления природными стихиями. В основе анахронического сознания кочевника были натурмифологические представления о природе, где наиболее почитаемыми объектами поклонения считались такие природные явления, как гром, молния, огонь и небесные светила. В них он видел силу, которую следовало умиловать [2, с. 44]. Бурятский этнограф и фольклорист М.Н. Хангалов в своих трудах описал традиционные представления о хозяевах природных явлений. Например, Хоходой-мэргэн – хозяин грома, Хобошихатун – его жена, Эсэгэ-Малан-тэнгэри – властитель неба, 9 сыновей Западного Хата и др. Для задабривания Хозяев местностей, гор, рек и тайги у предков бурят появились обрядовые действия [3, т. 1, с. 23]. Кроме М.Н. Хангалова, данную тематику разрабатывали С.П. Балдаев [4], К.М. Герасимов [5], Л.Н. Жуковская [6], Г.Р. Галданова [5; 7] и др.

Таким образом, образ природы в традиционной культуре бурят сложился из совокупности верований, обрядов и обычаев. Со временем они оформились в специальные культы: астральный культ, культ Земли, культ животных и др. Через степень сохранности и трансляции подобных культов в длительном временном отрезке можно составить представление о ценностных приоритетах по отношению к природе, об особенностях формирования в прошлом экологических принципов. Древние традиции были направлены на создание системы выживания не за счет преобразования и эксплуатации природы, а за счет при-

способления к ней согласно принципу непричинения вреда живому (в буддизме его называют принципом *ахимсы*).

Анимизм, как свойственное всем древним народам донаучное представление о существовании духа, души у каждого природного объекта, также описан в культуре древних бурят. Он зарождался в таких хозяйственных практиках, как рыболовство и звероловство, служивших основными источниками питания. Отсюда обряды поклонения животным и рыбам. Как пишет М.Н. Хангалов, главным покровителем вод у бурят считался *Ухан-хат*, а различные состояния воды, от спокойного до бурного, зависели от деятельности разных божеств. Также существовало почитание духов (*эжинов*) – хозяев рек, озер, глубоких мест, ключей, которым буряты поклонялись и верили, что, умиловив их, можно получить богатый улов, а также исцелиться от разных недугов на лечебных ключах (*аршан*). Этот обряд задабривания проводят и в наши дни [3, т. 1, с. 113].

На древних шаманских предметах культового назначения духов-хозяев воды часто изображали в виде рыбы: «Рыба являлась одним из главных видов пищи и предметом поклонения. В старинных священных изображениях *хурэг* и в новых *зураг*, в числе других животных, встречается и рыба, например: *хурэг Ухан-хата*, *зурагтана*. Кроме того, прежние бурятские шаманы посвящали обряды *Ухан-хату* и другим *заянам* рыб, наравне с другими животными» [3, т. 1, с. 114]¹.

Жизненный уклад бурят стал оседлым с появлением домашних животных, скотоводство сделало главным занятием, производившим пищевые продукты – молоко и мясо. Появились обряды, которые предполагали подношение молочной пищи или сопровождались жертвоприношениями домашних животных, которые часто встречаются в старинных священных изображениях, в декоре мебели, мелкой скульптурной пластике.

¹ Курсив М.Н. Хангалова.

Животных нередко изображали не только в виде рисунков на различных предметах культа, домашней утвари и украшениях. Их образы введены в обряды жизненного цикла, такие как рождение ребенка, свадьба, похороны. По описанию М.Н. Хангалова, во время свадебного пиршества развлекались, подражая животным и птицам: *хор надан* – глухарина пляска, в которой два человека подражали глухарям – самцу и самке; *бабаган надан* – медвежья пляска; *мори хургаши надан* – лошадиная (подражание коню); *шоно надан* – волчья; *тэхэ надан* – козлиная [3, с. 23]. В праздничных действиях четко прослеживается связь традиционной культуры бурят с природой.

Особого внимания заслуживают традиционные космологические представления древних бурят. Н.Б. Дашиева в работе «Календарные праздники бурят (конец XIX – начало XX в.)» [4] дает описание спортивным праздникам с общим названием *сур-харбан*. Она отмечает, что «название праздника произошло от слов *хабан* – стрельба и *сур* – название мишени определенной формы, суры представляли собой вертикально втыкаемые в землю, ровные по всей окружности колышки, которые по периметру верхнего края увеличивались. При виде сверху они ассоциировались с графическим изображением Солнца как круга, сходящими от него лучами. Конструктивно такая форма мишеней символизировала мировую вертикаль, на вершине которой находилось Солнце» [8, с. 97].

Итак, многообразные культы природных объектов сводятся к анимизму – одушевлению объектов природы, к культу таких явлений природы, как небо (*тэн-гэри*), земля (*дэлхэй*), солнце (*наран*), луна (*һара*). Архаическое сознание кочевника воспринимало природу (макрокосм) и человека (микрокосмос) как одно неделимое целое. Образы, созданные таким способом, объективированы в художественном творчестве и широко представлены в произведениях традиционного искусства бурят.

В данном контексте нельзя обойти вниманием орнамент. Орнамент по-бурятски – *угалза*, в буквальном переводе – узор. С древних времен он является формой стилизации художественного образа. В традиционном искусстве бурят добуддийского периода основой орнамента служили природные или космогонические группы объектов.

Искусствоведами разработано пять групп бурятского народного орнамента: геометрический, растительный, космологический, зооморфный, буддийский. Первые четыре группы можно отнести к добуддийскому периоду. Но при этом необходимо обращать внимание на тот факт, что с приходом буддизма именно в орнаментике происходит слияние и смешивание добуддийских и буддийских мотивов. Поэтому, классифицируя орнамент в буддийском искусстве, очень трудно провести четкие разграничения, определить, где один вид переходит в другой. В частности, в геометрических орнаментах использовали такие формы, как зигзаг, крест, спираль, круг, плетенка (*улзы*), меандр (*алхан хээ*), парный ромб, парное кольцо. При этом они представлены и в буддийском орнаменте [10, с. 33], что говорит об общих корнях и древнем происхождении, например, меандр встречался и прежде, в произведениях античного искусства [11, с. 35].

Зооморфные мотивы, относящиеся к значительной группе орнаментов, характерны для добуддийского периода: бараньи рога (*эбэр угалза*), в основном изображавшиеся вместе с солнцем и луной, символизировали плодородие, богатство, изобилие и процветание. На предметах интерьера у бурят часто присутствовали пять ключевых животных (*табан хушуу мал*) – верблюд, корова, коза, баран и лошадь. Орнамент летящей птицы (*Ехэ шубуун* – буквально означает «Большая птица») выступает в роли тотема среди ольхонских бурят. Этот символ ассоциируется с солнцем и огнем, олицетворяя защитную энергию человеческой души [12, с. 23]. Рыба (*загаһан*) символизирует внимательность. Бабочка

(эrbээхэй) часто встречается в украшении предметов быта и костюмов, включая аксессуары, обувь, головные уборы и кисеты – на повседневном уровне она воспринимается как символ непостоянства и мимолетности бытия.

Буддийская культура обогатила бурятское орнаментальное искусство изображением четырех могущественных существ: лев (*арсалан*), дракон (*луу*), тигр (*эреэн гүрөөхэн*) и мифическая птица Гаруда. Эти символы воспринимаются как покровители, помогающие людям преодолевать зло, достигать мудрости, храбрости, славы, физической мощи, здоровья, привлекательности, уверенности и самостоятельности в повседневной жизни [13, с. 7].

Растительные мотивы добуддийского периода встречаются в основном в изделиях кузнечного искусства. Орнаменты такого вида украшали колчаны, налучники, конские упряжки, пояса, огниву, женскую бижутерию. В основе растительного орнамента лежали стилизованные деревья (*модон*), цветы (*сэсэл*), бутоны, растительные побеги, S-образные, сердцевидные мотивы. В буддийском искусстве растительные орнаменты также составляют большую группу, их особенность в том, что они наделены сакральной символикой и оригинальной стилистикой. На сегодняшний день затруднительно провести четкие границы между изображением растительного орнамента добуддийского и буддийского периодов. То же самое можно сказать и про космологические мотивы: солнце, луна, облако (*уулэн*), горы (*уула*) различной конфигурации, огненные, волнообразные мотивы.

Исключительно буддийские мотивы: «восемь благих символов» (зонт, рыба, раковина, лотос, сосуд, узел счастья, знамя и колесо), толи, лotosовый фриз, четки (*эрхи*). Эти мотивы широко используются и в современном художественном стиле – *буряад зураг*.

Семантика цвета в искусстве добуддийского периода имела традиционную символику, например, белый

цвет – чистота, святость, благополучие; голубой – символ Вечно Синего Неба; желтый – вечность, величие, сияние, власть; красный – символ огня, силы, энергии; зеленый – цвет плодородия.

Все вышеописанные орнаментальные мотивы представлены в декоративно-прикладном искусстве бурят в различных материалах: дерево, металл, текстиль. Искусство художественной обработки древесины передавалась по наследству. В художественной обработке дерева сформировались три направления: мелкая пластика, предметы интерьера, геометрическая и ажурная резьба [14, с. 13]. Из дерева в основном изготавливали седла, предметы интерьера, посуду, детские игрушки, а также фигурки пяти домашних животных. Последние относились к группе *ганзая* – жертвоприношений. Фигурки домашних животных были выполнены реалистично, предназначались для пожелания крепкого, богатого и здорового скота. Также деревянная малая пластика встречается в шахматных фигурках, которая была популярна как настольная игра у бурят. Наибольшее развитие деревянная скульптура получила в буддийский период, где происходил синтез традиционного искусства бурят с древней традицией народов Центральной Азии, монголов.

Следует заметить, что анализ стилистики и орнаментальных мотивов народов Центральной Азии несет информацию о межкультурных взаимодействиях и обменах, что является актуальным материалом в этнографических и искусствоведческих исследованиях. По мнению Е.А. Баторовой, «художественные традиции многих племен, проживавших в древности на территории Байкальского региона, явились тем коллективным, историческим опытом, который связан узами преемственности с народной культурой бурятских племен. Процесс историко-культурных связей бурят с буддийской культурой народов Центральной Азии обусловил дальнейшее взаимообогащение орнаментальных мотивов. Сохранение архаических веро-

ваний в мировоззренческой основе бурят способствовало устойчивости древней орнаментальной структуры» [12].

Широко представлена в традиционном искусстве бурят художественная обработка войлока, которая была тесно связана с кочевым образом жизни. Для него брали овечью шерсть, редко верблюжью и козью [15]. На многих войлочных изделиях был орнаментальный декор, например западные буряты использовали космологические мотивы: звезды, свастики, ромбы, зигзаги [12, с. 45]. Восточные буряты практиковали криволинейные узоры – узел счастья, свастика (*хас тамга*), различные вариации меандров.

Художественная обработка металла датируется приблизительно XVII веком. Кузнецы (*дарханы*), так же, как и шаманы, могли лечить больных и давали мудрые советы. Разделение на белых и черных кузнецов имело в бытовой жизни бурят большое значение. К белым кузнецам (*сагаан дархан*) обращались за ювелирными украшениями, к черным (*хара дархан*) – за оружием, орудиями труда; они создавали изделия из чугуна, цветных металлов и сплавов, предметы бытового назначения (огнива, ножи, пряжки для поясов, фигурные стремянки и т. д.), кроме того, черные кузнецы ковали различные атрибуты к шаманскому костюму [16, с. 17].

По мифологическим добуддийским представлениям бурят, главой кузнецов являются небесные божества – западные *тенгрии*, искусство кузнечного ремесла передается по наследству, и только от белого кузнечного *тенгрия* возникают кузнечные роды – *дархан утха*. Обладая тонким художественным вкусом, кузнецы могли уловить образ природы и стилизовать его в виде орнамента, передавая ритмическую и композиционную архитектуру предмета. «Буряты полагали, что металлу, раскаленному в огне горна и затем обработанному на наковальне молотом, самым непосредственным образом передавались защитные свойства огня» [17, с. 69].

Орнамент бурятских украшений, выполненный в технике чеканки по металлу, в основном был представлен в форме парных кругов, ромба, кругов, увенчанных завитками «бараньих рогов», спиралей и шестигранников. Необходимо указать на влияние китайской орнаментики, где появились контуры рыбок, чешуйчатый мотив, инь-янь, драконы, а также буддийские символы: лотос, зонтик, рыбки.

Итак, образ природы, представленный в бурятском традиционном искусстве, имеет длительную историю. На его формирование поочередно оказали влияние языческие верования и буддийская культура. Буддийское искусство пришло в культуру бурят уже в сформированном виде, тогда как уже в добуддийский период традиционное искусство включало космологические, зооморфные и растительные природные образы, которые практикуются в бурятском искусстве и сейчас. В искусстве буддийского периода они также встречаются и почти не подверглись трансформации, сохранив за собой весь спектр сакральных, ритуальных и концептуальных значений, принятых в буддизме как мировой религии. Зарождение аутентичного изображения природы в бурятском искусстве обусловлено древними мифами, почерпнутыми из народного эпоса, добуддийскими верованиями, ритуалами шаманов и общим восприятием окружающего мира. Со временем эти мифологические мотивы подверглись художественной трансформации, что привело к появлению орнаментальных вариаций в художественных образах.

Современный художественный стиль *буряад зураг* представляет собой синтез тесно переплетенных образов добуддийского и буддийского происхождения, как и в целом мировоззрение этноса на современном этапе. Поэтому, несмотря на предпринятую нами попытку, четкую границу между добуддийским и буддийским компонентами в стилистике образа природы провести не получается, поскольку они восходят прямо или опосредованно к одним и тем же истокам.

Список литературы

1. Алексеева Т.Е. Традиционные мотивы в народном искусстве бурят // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 1. С. 8-17.
2. Абаева Л.Л. Культ гор и буддизм в Бурятии: [Эволюция верований и культов селенгин. бурят] / АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. ин-т обществ. наук. Москва: Наука, 1992. 142 с.
3. Хангалов М.Н. Собрание сочинений: [в 3 т.]. Т. 1 / [под ред. и с предисл. Г.Н. Румянцева]. Улан-Удэ: Респ. тип., 2004. 508 с.
4. Балдаев С.П. Родословные предания и легенды бурят. Ч. 1: Булагаты и эхириты. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1970. 362 с.
5. Герасимова К.М., Галданова Г.Р., Очирова Г.Н. Традиционная культура бурят: учеб. пособие. Улан-Удэ: Бэлиг, 2000. 144 с.: ил.
6. Жуковская Н.Л. Ламаизм и ранние формы религии / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Москва: Наука, 1977. 200 с.
7. Галданова Г.Р. Доламаистские верования бурят. Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1987. 116 с.
8. Дашиева Н.Б. Календарные праздники бурят: (конец XIX – начало XX в.) // В мире традиционной культуры бурят: сб. ст. / отв. ред. Т.Д. Скрынникова. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2007. Вып. 2. С. 96-151.
9. Дандарон М.Б., Цыренова С.Б.-О. Природный узор и орнамент в традиционной культуре бурят // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2022. № 4 (24). С. 38-44.
10. Бир Р. Тибетские буддийские символы: справочник / [пер. с англ. Л. Бубенковой; под общ. ред. А.А. Нариньяни]. Москва: Ориенталия, 2013. 334 с.: ил. (Самадхи).
11. Сухарева Н.В. Орнаменты всех времен и стилей, а также мода и мундиры, геральдика, лица людей, образцы художественных изделий, предметы народного творчества, книжная миниатюра. Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2014. 445, [2] с.: цв. ил.
12. Батарова Е.А. Бурятский орнамент XVIII – XX веков. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2007. 164 с.
13. Балдаев Ф.И. Бурятский народный орнамент = Буряад арадай угалза хээ: альбом / сост. Ф.И. Балдаев. Улан-Удэ: Принтлето, 2016. 80 с.: цв. ил.
14. Жамбаева Т.И. Искусство Бурятии (с древности до конца XIX в.): учеб. пособие для обучающихся по направлению подготовки 50.03.04 «Теория и история искусства»; Вост.-Сиб. гос. ин-т культуры. Улан-Удэ: ВСГИК, 2018. 57 с.: ил.
15. Бадмаев А.А. Технология обработки шерсти и изготовления войлока у бурят // Проблемы истории, филологии, культуры. 2005. № 15. С. 465-473.
16. Дашиева Н.Б. Кузнечный культ бурят: историко-культурное исследование (конец XIX – начало XX в.): [монография] / Рос. акад. наук, Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, Вост.-Сиб. гос. ин-т культуры. Москва; Улан-Удэ: ВСГИК, 2019. 262 с. (Сибирь: этносы и культуры; Вып. 13).
17. Михайлов В.А. Религиозная мифология / М-во культуры Респ. Бурятия, Науч.-исслед. центр. Улан-Удэ: Соиел, 1996. 111 с.

Сведения об авторе:

Цыренова Саяна Бато-Очировна, старший преподаватель Восточно-Сибирского государственного института культуры, член Бурятского республиканского отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», аспирант Восточно-Сибирского государственного института культуры

ул. Терешковой, 1, Улан-Удэ, Республика Бурятия, 670031
intercatt@yandex.ru

Дата поступления статьи: 07.06.2024

Одобрено: 26.02.2026

Дата публикации: 31.03.2026

Для цитирования:

Цыренова С.Б.-О. Образ природы в традиционном художественном искусстве бурят // Сфера культуры. 2026. № 1 (23). С. 99-106. DOI:10.48164/2713-301X_2026_23_99

УДК 73/76(=512.31)

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_99

© S.B.-O. Tsyrenova

Ulan-Ude

East Siberian State Institute of Culture

intercatt@yandex.ru

THE IMAGE OF NATURE IN TRADITIONAL ARTS OF THE BURYAT

The image of nature in the Buryats' traditional culture was formed over the centuries and acquired its original features in ancient times, in the pre-Buddhist era. The author of the article proves that the origins of the sacred worldview of this period are rooted in shamanic ideas and rituals – animistic, zoomorphic and cosmological ones. The diversity of the surrounding world found its embodiment in artistic images, reflected in both

realistic and stylized forms. Elements of the Buryat ornament, based on natural motifs, were widely used in the decor of objects of worship, everyday life, clothing, utensils and dwellings. The art of the later Buddhist period, which began in the late XVIIth century, was of a canonized cult character.

Keywords: image of nature, traditional art, artistic traditions, rite, cult, animism, ornament, natural motif.

References

1. Alekseeva, T.E. (2022) Tradicionny`e motivy` v narodnom iskusstve buryat [Traditional Motifs in Buryat Folk Art]. *Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka* [Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East], No. 1, 8-17. (In Russian).
2. Abaeva, L.L. (1992) *Kul't gor i buddizm v Buryatii: (E`volyciya verovanij i kul`tov selenginskix buryat)* [The Mountain Cult and Buddhism in Buryatia: (Evolution of Beliefs and Cults of Selengin Buryats)]. Moscow: Nauka. (In Russian).
3. Xangalov, M.N. (2004) *Sobranie sochinenij: v 3 tomah. Tom 1* [Collected Works: in 3 vols. Vol. 1]. Ed. and Preface by G.N. Rummyantsev. Ulan-Ude: Republican Printing House. (In Russian).
4. Baldaev, S.P. (1970) *Rodoslovnny`e predaniya i legendy` buryat. Chast` 1: Bulagaty` i e`xirity`* [Genealogical Folktales and Legends of the Buryats. Pt. 1: Bulagates and Echirites]. Ulan-Ude: Buryat Book Publishing House. (In Russian).
5. Gerasimova, K.M., Galdanova, G.R., Ochirova, G.N. (2000) *Tradicionnaya kul`tura buryat: uchebnoe posobie* [Traditional Culture of the Buryats: a Tutorial]. Ulan-Ude: Be`lig. (In Russian).
6. Zhukovskaya, N.L. (1977) *Lamaizm i rannie formy` religii* [Lamaism and Early Forms of Religion]. Moscow: Nauka. (In Russian).
7. Galdanova, G.R. (1987) *Dolamaistskie verovaniya buryat* [The Buryats' Dolamaist Beliefs]. Novosibirsk: Nauka, Sibirskoe otdelenie. (In Russian).

8. Dashieva, N.B. (2007) *Kalendarny`e prazdniki buryat: (konecz XIX – nachalo XX veka)* [Calendar Holidays of the Buryats: (Late XIXth – Early XXth Centuries)]. *V mire tradiconnoj kul` tury` buryat: sbornik statej* [In the World of Traditional Culture of the Buryats: a Collection of Articles], Issue 2. Ulan-Ude: Publishing House of the Buryat Scientific Center of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 96-151. (In Russian).
9. Dandaron, M.B., Cyrenova, S.B.-O. (2022) *Prirodny`j uzor i ornament v tradiconnoj kul` ture buryat* [Natural Pattern and Ornament in Buryats' Traditional Culture]. *Vestnik Vostochno-Sibirskogo gosudarstvennogo instituta kul` tury`* [Bulletin of the East Siberian State Institute of Culture], No. 4 [24], 38-44. (In Russian).
10. Beer, R. (2013) *Tibetskie buddijskie simvol`y` : spravocnik* [The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols]. Transl. from English by L. Bubenkova; General Ed. A.A. Narinyani]. Moscow: Orientaliya. (In Russian).
11. Suxareva, N.V. (2014) *Ornamenty` vsej vremen i stilej, a takzhe moda i mundiry` , gerald` dika, licza lyudej, obrazy xudozhestvenny` x izdelij, predmety` narodnogo tvorcestva, knizhnaya miniatyura* [Ornaments of All Times and Styles, as well as Fashion and Uniforms, Heraldry, People's Faces, Samples of Art Products, Folk Art Objects, Book Miniature]. Moscow: OLMA Media Grupp. (In Russian).
12. Batarova, E.A. (2007) *Buryatskij ornament XVIII – XX vekov* [Buryat Ornament of the XVIIIth – XXth Centuries]. Ulan-Ude: Publishing House of the Buryat State University. (In Russian).
13. Baldaev, F.I. (2016) *Buryatskij narodny`j ornament=Buryaad aradaj ugalza xe` e` : al` bom* [Buryat Folk Ornament = Buryaad Aradai Ugalza Hee: an Album]. Compl. F.I. Baldaev. Ulan-Ude` : Printleto. (In Russian).
14. Zhambaeva, T.I. (2018) *Iskusstvo Buryatii (s drevnosti do koncza XIX veka): uczebnoe posobie dlya obuchayushhixsya po napravleniyu podgotovki 50.03.04 «Teoriya i istoriya iskusstva»* [Art of Buryatia (from Antiquity to the Late XIXth Century): a Tutorial for Students in the Direction of Training 50.03.04 *Theory and History of Art*]. Ulan-Ude` : the East Siberian State Institute of Culture. (In Russian).
15. Badmaev, A.A. (2005) *Texnologiya obrabotki shersti i izgotovleniya vojloka u buryat* [Technology of Buryats' Wool Processing and Felt Making]. *Problemy` istorii, filologii, kul` tury`* [Problems of History, Philology, Culture], No. 15, 465-473. (In Russian).
16. Dashieva, N.B. (2019) *Kuznechny`j kul`t buryat: istoriko-kul` turnoje issledovanie (konecz XIX – nachalo XX vekov.): monografiya* [Blacksmith Cult of the Buryats: Historical and Cultural Research (Late XIXth – Early XXth Centuries): a Monograph]. Moscow; Ulan-Ude: the East Siberian State Institute of Culture. (In Russian).
17. Mixajlov, V.A. (1996) *Religioznaya mifologiya* [Religious Mythology]. Ulan-Ude` : Soiel. (In Russian).

About the author:

Sayana B.-O. Tsyrenova, senior lecturer at the East Siberian State Institute of Culture, member of the Buryat Republican Branch of the All-Russian Creative Public Organization *Union of Artists of Russia*, postgraduate student of the East Siberian State Institute of Culture

1 Tereshkova Str., Ulan-Ude, Republic of Buryatia, 670031
intercatt@yandex.ru

CULTURE & EDUCATION



4

КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

УДК 378:008+005.342

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_109

© А.П. Хромов

Самара

Самарский государственный институт культуры
khromovap@samgik.ru

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОМПЕТЕНТНОСТНО-МОДУЛЬНОЙ ТЕХНОЛОГИИ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ГОТОВНОСТИ ПЕДАГОГА К РАБОТЕ С ИННОВАЦИЯМИ В ТВОРЧЕСКОМ ВУЗЕ

На основе теоретических исследований и эмпирической базы отечественной и зарубежной педагогической науки разработана авторская модульная программа «Инновационное проектирование в творческом вузе в условиях цифровизации», предназначенная для курсов повышения квалификации педагогов высших учебных заведений. Апробация учебного модуля «Теоретико-методологические аспекты формирования готовности преподавателя творческого вуза к проектированию и использованию инновационных образовательных технологий в обучении студентов» подтвердила эффективность и целесообразность применения компетентностно-модульного подхода при реализации образовательной программы в системе дополнительного образования.

Ключевые слова: компетентностно-модульная технология, формирование готовности, инновационные образовательные технологии, инновационное проектирование, творческий вуз.

Актуальность компетентностно-модульной технологии подтверждает устойчивый интерес к ней со стороны научно-педагогического сообщества и ее применение как на разных уровнях образования (высшее, дополнительное, профессиональное и пр.), так и в аспектах реализации (проблемы внедрения, структура программ, оценка компетенций и др.). В частности, данная технология используется для проектирования моделей формирования компетенций [1]; оценочных средств [2]; при разработке дополнительных профессиональных программ [3].

Зарождение технологии модульного обучения приходится на 1960-е гг. в образовательных учреждениях США, при этом 1980-е считаются периодом становления данной технологии в отечественном высшем профессиональном образовании. Литовский исследователь П.Я. Юцявичене был одним из первых, кто обосновал сущность и заложил научно-методические основы модуль-

ной технологии, разработав принципы построения модульной программы [4]. Ученый Дж. Рассел подразумевал под модулем «учебный процесс, охватывающий единицу учебного материала» [5, с. 58], а исследователи Б. и М. Гольдшмидт – «замкнутую самостоятельную единицу запланированной серии учебной деятельности, созданную в помощь студенту для достижения им конкретных задач» [6, с. 17].

Модульное обучение как технология в ее различных интерпретациях уже давно успешно используется на всех уровнях образования и в системе повышения квалификации. В настоящее время существует большое количество различных модификаций технологии модульного обучения. В зависимости от сферы применения и области знаний разрабатываются обновленные и более совершенные формы. Востребованность модульных технологий и использование компетентностного подхода в российской высшей школе, в том числе в твор-

ческом вузе, усиливается возрастающим интересом к применению инновационных образовательных технологий в преподавательской практике.

В педагогической науке понятие модуля А.П. Лобанов и Н.В. Дроздова предлагают рассматривать в системе следующих характеристик:

- информационный блок, включающий в себя логически структурированное содержание учебного материала одной учебной дисциплины;
- модульная программа, разработанная для обучения той или иной профессии;
- некий комплекс учебных дисциплин с использованием модульного обучения, применяемый для подготовки специалистов в любой профессиональной сфере;
- некоторое количество учебного материала одной локальной учебной единицы [7].

О кардинальном отличии модульной педагогической технологии обучения от традиционной говорит в своей работе Л.П. Овчинникова, акцентируя внимание на том, что «содержание обучения в модульной технологии представлено в логически законченных и самостоятельных информационных блоках в соответствии с поставленной дидактической целью» [8, с. 72], и поскольку «модульная технология основывается на деятельностном подходе к определению содержания образования, поэтому дидактическая цель предусматривает не только объем изучаемого материала и уровень его усвоения, но и формирование умений его практического использования» [8, с. 73]. Также среди отличий можно выделить следующие:

- при модульном обучении педагог учится целеполаганию, самопланированию и самоорганизации, самоконтролю и самооценке (педагог может самостоятельно решать задачи для достижения поставленных целей в учебно-познавательной деятельности, самостоятельно определять уровень изученного мате-

риала, знаний и умений и находить в них недостатки);

- при подаче материала в модульном обучении его содержание представляется в логически завершенных блоках, имеющих свою дидактическую цель, направленную на освоение содержания в каждом блоке материала [8].

Главными достоинствами модульной технологии в педагогической науке считается ее доступность, разнообразие и возможность комплексного решения проблемы индивидуализации процесса обучения на основе адаптации содержания образования к глобальным (цивилизационным) и локальным изменениям, социальному заказу, требованиям личности и активизации процесса усвоения знаний. Также среди достоинств данной технологии отмечается инициативное участие обучаемых в педагогическом процессе, поскольку модули создают условия для познавательной деятельности.

Переход в высшей школе от знаниево-предметной (квалификационной) парадигмы к компетентностной отразился на федеральных государственных образовательных стандартах высшего профессионального образования, которые начиная с 2009 г. в качестве цели и результата образовательного процесса стали определять в соответствии со стандартом «сформированную совокупность универсальных и профессиональных компетенций, распределяющихся по дисциплинам и модулям учебного плана подготовки специалистов» [9, с. 30-36]. Установленный перечень универсальных и профессиональных компетенций у обучающихся предусматривает их распределение по конкретным модулям и их учебным элементам.

Системная методология модульного подхода базируется «на принципах целостности, структурности, иерархичности, инвариантности, взаимодействия системы со средой» [10, с. 146]. Теоретико-методологической базой технологии модульного обуче-

ния, по мнению Л.П. Овчинниковой, «являются:

- теория поэтапного формирования умственных действий, разработанная П.Я. Гальпериним и другими отечественными учеными-психологами, одним из ведущих понятий которой является ориентировочная основа деятельности;
- теория программированного обучения, отдельные положения которой определяют четкий алгоритм и логику действий обучающегося, его активность и подкрепление своих действий на основе самоконтроля, индивидуализированный темп учебно-познавательной деятельности;
- системный подход к модульному обучению отражен в гибком управлении деятельностью обучающихся, переходящей в режим самоуправления;
- рефлексивный подход к процессу модульного обучения основан на идее рефлексивного управления учебно-познавательным процессом, при котором обучающийся – студент, осознает смысл своей деятельности;
- теоретические основы дифференциации, оптимизации и проблемности, отраженные в принципах и правилах модульного обучения, в отборе методов и форм его реализации» [8, с. 103-104].

Очевидно, что содержание, структура и применение на практике модульной технологии обучения основываются на общенаучных методологических принципах личностного, деятельностного, компетентностного и системного подходов. Создание индивидуализированных программ обучения с учетом особенностей личности каждого студента базируется на принципах личностного подхода к проектированию и реализации модульной технологии обучения. Деятельностный подход к ее проектированию и реализации предполагает, что студент качественно усваивает учебный материал только в деятельности, поэтому именно при такой организации обучения будет эффективно. Данные

технологии способствуют развитию мотивации обучающегося, организации его самостоятельности и самоуправления учебной деятельностью.

В ракурсе компетентностного подхода при модульном обучении происходит изменение систем ценностей и взаимосвязи субъектов образовательного процесса. С позиций системного подхода данная образовательная технология представляет собой целенаправленную социально-педагогическую систему, у которой еще на стадии проектирования, а затем и функционирования определены конкретные цели. Организацию образовательного процесса с помощью модульной технологии П.И. Третьяков и И.Б. Сенновский предлагают рассматривать как «целенаправленную деятельность субъектов, обеспечивающих оптимальное функционирование и развитие системы, перевод ее на новый, качественно более высокий уровень по фактическому достижению цели с помощью соответствующих необходимых оптимальных педагогических условий, способов, средств и воздействий» [11, с. 43].

В педагогике традиционно выделяют три уровня проектирования и реализации модулей: образовательный стандарт, учебный план и программы учебных дисциплин (макроуровень); программа конкретной учебной дисциплины и ее учебно-методическое обеспечение (мезоуровень) и модульное содержание по одной конкретной учебной дисциплине (мини-уровень) [12, с. 84]. Модуль на мини-уровне во многом определяют локальные учебные элементы, которые представляют собой «конструкт самоуправляемой/самообучающейся системы, поскольку именно он обеспечивает обучающимся условия для самоуправления обучением, для самообучения, а также высокий синергетический потенциал модульной технологии» [12, с. 84]. Учебный модуль является способом организации технологии модульного обучения, в нем содержатся целевые установки обучения с инфор-

мационной базой данных и методическими рекомендациями по достижению дидактических целей, которые, в свою очередь, могут быть интегральными и частными. Содержание, методы и темп обучения, содержащиеся в модуле, преподаватель может индивидуализировать в процессе применения, поэтому модульную технологию обучения называют программой обучения [13].

Ранее опыт проектирования модульной учебной дисциплины с применением компетентностно-модульной технологии на базе технического вуза в своей статье представили ученые М.И. Дири и В.Н. Михелькевич, акцентируя внимание на том, что поскольку «инновационные образовательные технологии являются богатейшим ресурсом повышения качества общеобразовательной и профессиональной подготовки студентов технических вузов, то проблема повышения компетентности преподавателей в вопросах разработки и научно-обоснованного использования инновационных образовательных технологий является весьма актуальной и своевременной» [14, с. 17]. Впрочем, данное высказывание может быть акцентировано и для творческого вуза, тем более что на базе Самарского государственного института культуры не первый год ведется активная работа по проектированию и внедрению модульных программ учебных дисциплин различных творческих и гуманитарных направлений, в том числе в системе повышения квалификации. В частности, речь идет о программе повышения квалификации «Инновационное проектирование в творческом вузе в условиях цифровизации». При создании данной модульной программы учитывались такие этапы деятельности, как:

- уточнение научного ядра (генеральной идеи) дисциплины;
- упорядочивание учебного содержания вокруг этого научного ядра в соответствующие блоки;
- формулирование комплексной дидактической цели;

- определение интегральной дидактической цели и составление соответствующих модулей;
- разделение каждой интегральной дидактической цели на частные дидактические цели, поскольку все модули включают в себя блоки содержания учебного материала;
- выделение из учебного модуля соответствующего числа учебных элементов с сопутствующими им частными дидактическими целями (каждой из них соответствует один учебный элемент).

В структуре программы содержится пять модулей, однако особый интерес представляет 4-й модуль «Теоретико-методологические аспекты формирования готовности преподавателя творческого вуза к проектированию и использованию инновационных образовательных технологий в обучении студентов». В дискурсе компетентностно-модульного подхода рассматриваемый модуль представляется в виде четырех блоков: *целевого* (отражает интегральную дидактическую цель освоения модуля), *содержательного* (собственно содержание учебного модуля), *деятельностного* (набор задач и заданий для практической выработки умений и навыков по научно обоснованному выбору типа инновации; реализуется в форме лекционных занятий) и *оценочного* (перечень вопросов для контроля и самоконтроля за динамикой и результатами сформированности готовности слушателей к проектированию и использованию инновационных образовательных технологий; реализуется на практических занятиях). Из перечисленных блоков, на наш взгляд, наиболее сложным является деятельностный блок, заключающий в себе два этапа учебной работы обучающихся, а именно:

- 1) освоение теоретико-методологических аспектов проектирования и применения инновационных образовательных технологий на лекционных занятиях и при самостоятельной работе с библиографическими источниками;

2) освоение умений, навыков и компетенций, соответствующих учебным элементам модуля, на практических занятиях и при самостоятельной работе с заданиями по научному обоснованию выбора конкретных инновационных образовательных технологий.

При формировании готовности вузовского педагога к работе с инновациями обнаруживается весьма ценное для него личностное профессионально-значимое качество – способность к перманентному творческому поиску и научно-исследовательской деятельности. Сегодня преподаватель должен выполнять функции не только педагога, наставника, воспитателя, но и исследователя, экспериментатора, работающего с новыми принципами, способами обучения и воспитания студентов. В своей деятельности он старается соединять традиционные подходы с нововведениями, строгие алгоритмы – с творческим поиском, цифровые и ИИ-технологии – с традиционными скрепами отечественной и мировой истории и культуры. Очевидно, что эффективно выполнять такую работу способен тот, кто владеет методикой научного исследования и умеет применять ее на практике.

На формирование готовности преподавателя к работе с инновациями работает вся вышеупомянутая модульная образовательная программа «Инновационное проектирование в творческом вузе в условиях цифровизации», тогда как в ее модуле «Теоретико-методологические аспекты формирования готовности преподавателя творческого вуза к проектированию и использованию инновационных образовательных технологий в обучении студентов» сосредоточено концептуальное ядро формирования готовности. Апробация показала, что объем аудиторных занятий данного модуля в количестве 24-х часов является достаточным для подготовки преподавателя к работе с инновационными образовательными технологиями. В данном модуле содер-

жатся тесты с контрольными вопросами, позволяющие проводить промежуточный поэтапный контроль. Прочие модули данной программы, а также предусмотренный программой зачет в форме круглого стола, по сути, дополняют его.

Формирование готовности педагога к проектированию и использованию инновационных образовательных технологий обеспечивается не только информационно-дидактической системой содержательных компонентов учебных элементов данного модуля, но и другими факторами, среди которых можно отметить организованные структурно-логические связи между содержательными компонентами учебных элементов модулей и собственно опытом педагогов, обучающихся по данной программе.

При разработке 4-го модуля использовались методы многокритериальной оптимизации, которые по своей природе и сущности аналогичны содержательным компонентам готовности преподавателя к работе с инновациями и представлены учебными элементами модуля. При этом стоит отметить, что ассоциативная трансформация творческо-креативных знаний и умений вносит заметный вклад в процесс формирования готовности преподавателя творческого вуза к проектированию и использованию инновационных образовательных технологий в своей работе.

В целом же модуль формирует общую компетентность – готовность преподавателя к проектированию и использованию инновационных образовательных технологий. Важно, что при проведении аудиторных занятий учитывались особенности обучения взрослых людей, обладающих опытом педагогической работы со студентами, людей с высшим образованием, большинство из которых имеют ученые степени кандидатов и докторов наук, ученые звания доцентов и профессоров, звания заслуженных деятелей, работников и др. Стоит отметить, что принципы обучения, учи-

тывающие доминантные свойства и характеристики обучающихся взрослых слушателей, имеющих возрастные физиологические и психологические особенности, обладающих определенным жизненным опытом и социальным статусом, нравственной зрелостью и уровнем самосознания, достаточного для ответственного самоуправляемого поведения, были разработаны ученым М.Ш. Ноулзом [15]. На основе этих разработок исследователь Л.П. Овчинникова сформулировала личностные психодидактические факторы, присущие обучающимся взрослым людям, которые необходимо учитывать при их обучении:

1) прагматизм (вузовские преподаватели готовы учиться, только если видят в этом практически полезный результат);

2) опыт как ресурс (слушателями курсов повышения квалификации становятся те, кто уже имеет социальный и профессиональный опыт – источник и дидактический ресурс их самообучения);

3) самостоятельность (мотивация преподавателя высшей школы и его готовность развиваться дальше определяется желанием достигать поставленные цели в педагогической деятельности);

4) желание использовать на практике «плоды» своего обучения (формирование необходимых компетенций для решения определенных профессиональных ситуаций);

5) ограничения (учебная деятельность педагога преимущественно определяется и ограничивается профессиональными, личными, социально-бытовыми и др. условиями, которые должны быть учтены при выборе содержания программы, формата, времени и места его повышения квалификации);

6) минимальный контроль (ведущий преподаватель должен использовать взаимоприемлемые методы оценки,

выполняя функцию наставника, поддерживая и направляя учебный процесс, внося необходимые корректировки в программу) [8, с. 55-58].

Стоит отметить, что проблема обучения взрослых преподавателей в современной педагогике в основном рассматривается в системе дополнительного образования, а именно – на курсах повышения квалификации и профессиональной переподготовки специалистов [13; 16; 17].

Поскольку компетенции, сформированные в результате изучения и практического освоения преподавателями учебного модуля (их способность/готовность применять приобретенные знания, умения, навыки и личностные качества для успешного решения профессиональных задач), невозможно измерить, поэтому оценку уровня сформированности готовности преподавателей предлагается производить опосредованно, через измерение и оценивание ее трех содержательных компонентов (когнитивного, операционального, деятельностного).

В целом представленная 4-блочная структура учебного модуля дает возможность реализовать функцию управления процессом обучения и самообучения педагога, что немаловажно сегодня в условиях сокращения количества аудиторных занятий и увеличения времени для самостоятельной работы. Апробация в учебном процессе компетентностно-модульного подхода при формировании готовности преподавателя творческого вуза к проектированию и использованию инновационных образовательных технологий, а также проведенные констатирующий и формирующий эксперименты подтвердили эффективность и целесообразность его применения на курсах повышения квалификации преподавателей в системе дополнительного образования.

Список литературы

1. Серяпина Л.В. Формирование межкультурных коммуникативных компетенций у студентов строительных специальностей колледжа: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Самар. гос. техн. ун-т. Самара, 2024. 22 с.
2. Мурзина Н.П., Чердынцева Е.В. Проектирование средств оценки компетенций воспитательного модуля у будущих педагогов начального общего образования // Вестник практической психологии образования. 2023. Т. 20, № 1. С. 81-88.
3. Анамова Р.Р., Быков Л.В., Козорез Д.А. Модульный принцип формирования дополнительных профессиональных программ на основе компетентностного и процессного подходов // Alma mater (Вестник высшей школы). 2023. № 6. С. 28-35.
4. Юцявичене П.А. Теория и практика модульного обучения. Каунас: Швиеса, 1989. 272 с.: ил.
5. Борисова Н.В. От традиционного через модульное к дистанционному образованию. Москва: ВИПК МВД России, 1999. 174 с.
6. Чошанов М.А. Гибкая технология проблемно-модульного обучения. Москва: Народ. образование, 1996. 160 с.
7. Лобанов А.П., Дроздова Н.В. Модульный подход в системе высшего профессионального образования: основы структурализации и метапознания. Минск: Изд-во Республ. ин-та высш. шк., 2008. 84 с. (Инновационные образовательные системы).
8. Овчинникова Л.П. Инновационные педагогические технологии подготовки специалистов для железнодорожного транспорта по заочной форме обучения: монография. Самара: Изд-во Самар. науч. центра РАН: Изд-во СамГУПС, 2010. 210 с.
9. Матушкин Н.Н., Столбова Н.Н. Структурная модель образовательной программы при модульно-компетентностном подходе // Управление качеством инженерного образования и инновационные образовательные технологии: сб. докл. Междунар. науч.-метод. конф. (28–30 окт. 2008 г.). Ч. 1 / Моск. гос. техн. ун-т им. Н.Э. Баумана. Москва: Изд-во МГТУ им. Н.Э. Баумана, 2008. С. 30-36.
10. Овчинникова Л.П. Теория и практика управления самостоятельной работой студентов-заочников / Самар. гос. ун-т путей сообщения. Самара: Изд-во СамГУПС, 2012. 210 с.
11. Третьяков П.И., Сенновский И.Б. Технология модульного обучения в школе: практико-ориентир. монография. Москва: Новая шк., 2001. 352 с. (Нововведения в управлении школой).
12. Овчинникова Л.П., Михелькевич В.Н. Учебный модуль – конструкт самоуправляемой дидактической системы формирования предметных компетенций // Вестник Самарского технического университета. Серия: Психолого-педагогические науки. 2011. № 1 (15). С. 83-89.
13. Бобиенко О.М., Сафина З.Н. Компетентностно-ориентированный подход в образовании взрослых: учеб. пособие для преподавателей / Акад. упр. «ТИСБИ», Ин-т непрерыв. образования. Каф. андрологии. Казань: Акад. упр. «ТИСБИ», 2004. 104 с.: ил.
14. Дири М.И., Михелькевич В.Н. Компетентностно-модульная технология формирования готовности преподавателей технических вузов к разработке и использованию инновационных образовательных технологий // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2019. Т. 21, № 66. С. 17-23.

15. Knowles M.S. The Modern Practice of Adult Education: From Pedagogy to Andragogy. Englewood Cliffs: Prentice Hall/Cambridge, 1980. 400 p.
16. Громкова М.Г. Андрагогика: теория и практика образования взрослых: учеб. пособие для системы доп. проф. образования: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по пед. специальностям (030000). Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. 496 с.
17. Коваленко В.И. Непрерывная профессиональная подготовка педагогических кадров // Высшее образование в России. 2012. № 2. С. 70-77.

Сведения об авторе:

Хромов Алексей Павлович, преподаватель, и. о. заведующего кафедрой народных инструментов, соискатель кафедры экономики и управления социально-культурной деятельностью Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
khromovap@samgik.ru

Дата поступления статьи: 28.02.2026

Одобрено: 26.02.2026

Дата публикации: 31.03.2026

Для цитирования:

Хромов А.П. Использование компетентностно-модульной технологии при формировании готовности педагога к работе с инновациями в творческом вузе // Сфера культуры. 2026. № 1 (23). С. 109-118. DOI:10.48164/2713-301X_2026_23_109

УДК 378:008+005.342

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_109

© **A.P. Khromov**

Samara
Samara State Institute of Culture
khromovap@samgik.ru

USE OF COMPETENCE-MODULE TECHNOLOGY IN THE FORMATION OF THE TEACHER'S READINESS TO WORK WITH INNOVATIONS AT A CREATIVE UNIVERSITY

Based on theoretical research and the empirical basis of Russian and foreign pedagogical science, the author's module program "Innovative Designing in a Creative University in the Context of Digitalization" has been developed. It is intended for professional development courses for teachers of higher educational institutions. The approbation of the educational module "Theoretical and methodological aspects of the formation of teacher's readiness at a creative university

to design and use innovative educational technologies in the training of students" has confirmed the effectiveness and feasibility of using a competence-module approach in the implementation of an educational program in the system of additional education.

Keywords: competence-module technology, formation of readiness, innovative educational technologies, innovative designing, creative university.

References

1. Seryapina, L.V. (2024) *Formirovanie mezhhkul'turny'x kommunikativny'x kompetencij u studentov stroitel'ny'x special'nostej kolledzha: avtoreferat dissertacii ... kandidata pedagogicheskix nauk* [Formation of Intercultural Communicative Competencies among Students of Construction Specialties at the College: abstract of PhD thesis in pedagogies]. Samara. (In Russian).
2. Murzina, N.P., Cherdy'nceva, E.V. (2023) *Proektirovanie sredstv ocenki kompetencij vospitatel'nogo modulya u budushhix pedagogov nachal'nogo obshhego obrazovaniya* [Designing of Tools for Assessing the Competencies of the Educational Module among Future Teachers of Primary Comprehensive Education]. *Vestnik prakticheskoy psixologii obrazovaniya* [Bulletin of Practical Psychology of Education], Vol. 20, No. 1, 81-88. (In Russian).
3. Anamova, R.R., By'kov, L.V., Kozorez, D.A. (2023) *Modul'ny'j princip formirovaniya dopolnitel'ny'x professional'ny'x programm na osnove kompetentnostnogo i processnogo podxodov* [Module Principle of Formation of Additional Professional Programs Based on Competence and Process Approaches]. *Alma mater (Vestnik vy'sshej shkoly')* [Alma Mater (Bulletin of Higher Education)], No. 6, 28-35. (In Russian).
4. Yuczyavichene, P.A. (1989) *Teoriya i praktika modul'nogo obucheniya* [Theory and Practice of Module Learning]. Kaunas: Švieža. (In Russian).
5. Borisova, N.V. (1999) *Ot tradicionnogo cherez modul'noe k distancionnomu obrazovaniyu* [From Traditional Through Module to Distant Education]. Moscow: the All-Russian Institute for Advanced Training of Employees of the Ministry of Internal Affairs of Russia. (In Russian).
6. Choshanov, M.A. (1996) *Gibkaya texnologiya problemno-modul'nogo obucheniya* [Flexible Technology of Problem-Module Training]. Moscow: Narodnoe obrazovanie. (In Russian).
7. Lobanov, A.P., Drozdova, N.V. (2008) *Modul'ny'j podxod v sisteme vy'sshego professional'nogo obrazovaniya: osnovy' strukturalizacii i metapoznaniya* [Module Approach in the System of Higher Professional Education: the Basics of Structuring and Metacognition]. Minsk: Publishing House of the Republican Institute of Higher School. (In Russian).
8. Ovchinnikova, L.P. (2010) *Innovacionny'e pedagogicheskie texnologii podgotovki specialistov dlya zheleznodorozhnogo transporta po zaочноj forme obucheniya: monografiya* [Innovative Pedagogical Technologies for Training Specialists for Railway Transport in Correspondence Department: a Monograph]. Samara: Publishing House of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences: Publishing House of the Samara State Transport University. (In Russian).
9. Matushkin, N.N., Stolbova, N.N. (2008) *Strukturnaya model' obrazovatel'noj programmy' pri modul'no-kompetentnostnom podxode* [Structural Model of the Educational Program with a Module Competence Approach]. *Upravlenie kachestvom inzhenernogo obrazovaniya i innovacionny'e obrazovatel'ny'e texnologii: sbornik dokladov Mezhdunarodnoj nauchno-metodicheskoy konferencii. (28 – 30 oktyabrya 2008 goda). Chast' 1* [Quality Management of Engineering Education and Innovative Educational Technologies: a Collection of Reports of the International Scientific Methodological Conference (October 28-30, 2008). Pt. 1]. Moscow: Publishing House of the Bauman Moscow State Technical University, 30-36. (In Russian).
10. Ovchinnikova, L.P. (2012) *Teoriya i praktika upravleniya samostoyatel'noj rabotoj studentov-zaochnikov* [Theory and Practice of Managing Independent Work of Part-Time Students]. Samara: Publishing House of the Samara State Transport University. (In Russian).

11. Tret`yakov, P.I., Sennovskij, I.B. (2001) *Texnologiya modul`nogo obucheniya v shkole: praktiko-orientir. monografiya* [Technology of Module Education at School: a Practical Guideline Monograph]. Moscow: Novaya shkola. (In Russian).
12. Ovchinnikova, L.P., Mixel`kevich, V.N. (2011) Uchebny`j modul` – konstrukt samoupravlyaemoj didakticheskoj sistemy` formirovaniya predmetny`x kompetencij [The Training Module as a Construct of a Self-Governing Didactic System for the Formation of Subject Competencies]. *Vestnik Samarskogo texnicheskogo universiteta. Seriya: Psixologo-pedagogicheskie nauki* [Bulletin of Samara Technical University. Series: Psychological and Pedagogical Sciences], No. 1 (15), 83-89. (In Russian).
13. Bobienko, O.M., Safina, Z.N. (2004) *Kompetentnosno-orientirovanny`j podxod v obrazovanii vzrosly`x: uchebnoe posobie dlya prepodavatelej* [Competence-Oriented Approach in Adult Education: a Tutorial for Teachers]. Kazan: The TISBI Academy of Management. (In Russian).
14. Diri, M.I., Mixel`kevich, V.N. (2019) Kompetentnostno-modul`naya texnologiya formirovaniya gotovnosti prepodavatelej texnicheskix vuzov k razrabotke i ispol`zovaniyu innovacionny`x obrazovatel`ny`x tehnologij [Competence-Module Technology for the Formation of readiness of teachers of Technical Universities for the Development and Use of Innovative Educational Technologies]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Social`ny`e, gumanitarny`e, mediko-biologicheskie nauki* [Izvestia Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Biomedical Sciences], Vol. 21, No. 66, 17-23. (In Russian).
15. Knowles, M.S. (1980) *The Modern Practice of Adult Education: From Pedagogy to Andragogy*. Englewood Cliffs: Prentice Hall/Cambridge. (In English).
16. Gromkova, M.G. (2005) *Andragogika: teoriya i praktika obrazovaniya vzrosly`x: uchebnoe posobie dlya sistemy` dopolnitel`nogo professional`nogo obrazovaniya: uchebnoe posobie dlya studentov vuzov, obuchayushhixsya po pedagogicheskim special`nostyam (030000)* [Andragogy: Theory and Practice of Adult Education: A Tutorial for the System of Additional Professional Education: a Tutorial for University Students in Pedagogical Specialties (030000)]. Moscow: YuNITI-DANA. (In Russian).
17. Kovalenko, V.I. (2012) Neprery`vnaya professional`naya podgotovka pedagogicheskix kadrov [Continuous Professional Training of Teachers]. *Vy`sshee obrazovanie v Rossii* [Higher Education in Russia], No. 2, 70-77. (In Russian).

About the author:

Alexey P. Khromov, lecturer, Acting Head of the Department of Folk Instruments, applicant at the Department of Economics and Management of Socio-Cultural Activities of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
khromovap@samgik.ru



BOOK CULTURE

КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 020(091)(470)

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_121

© Я.М. Цыганова

Самара

Самарская областная универсальная научная библиотека
tym90@mail.ru

ОРГАНИЗАЦИЯ СЕТИ РАЙОННЫХ БИБЛИОТЕК В УЕЗДАХ САМАРСКОЙ ГУБЕРНИИ В 1914–1916 ГОДАХ

В 1914–1916 гг. на территории Самарской губернии произошла централизация сети учреждений внешкольного образования, главным образом библиотек, организованных губернским и уездными земствами. Данный проект, приуроченный к 50-летию земской реформы, предусматривал открытие 35 районных народных библиотек. В настоящей статье рассматривается подготовка плана развития внешкольного образования и его реализация в условиях военного времени; показаны особенности библиотечного строительства в уездах, востребованность народных библиотек у населения и характерные проблемы, которые сопровождали деятельность данных учреждений.

Ключевые слова: Самарская губерния, внешкольное образование, библиотечное дело, народные библиотеки, земские библиотеки, история библиотек.

После выхода в 1890 г. «Правил о бесплатных народных библиотеках и читальнях» данное направление культурной жизни стало одним из приоритетных в деятельности губернских и уездных земств. Учреждение этого вида рассматривалось как важный элемент системы внешкольного образования, позволяющий устранить рецидив неграмотности среди крестьянского населения и поддержать распространение учебных заведений на местах.

История народных библиотек и библиотек-читален получила объективное отражение в обобщающих трудах В.Ф. Абрамова [1] и М.Ю. Матвеева [2]. На примере Оренбургской губернии их становление и развитие изучала Т.А. Камскова [3]. Организацию библиотечной сети на территории Самарской губернии в конце XIX – начале XX в. в большей или меньшей степени исследовали М.В. Курмаев (в контексте истории книжной культуры региона) [4, с. 505–542] и И.Ю. Акифьева (в связи с деятельностью земства) [5]. Истоками формирования библиотечной сети в Самарской губернии занима-

лась Н.Я. Туманова [6]. О.В. Турганова рассматривала деятельность земств по развитию библиотечного дела в Самарском Поволжье в таких аспектах, как устройство библиотек, их финансирование, комплектование и т. д., кратко освещала процесс создания сети районных библиотек в 1914–1916 гг. [7; 8]. Состояние библиотечного дела в Поволжье, в том числе Самарской губернии, подробно исследовано в работах Е.Ю. Семеновой, в частности, раскрыты такие вопросы, как рост числа библиотек-читален, финансирование, количество подписчиков [9], обеспеченность библиотек в поволжских губерниях, их материальная база [10]. Библиотечные учреждения Самарской губернии в период Русско-японской войны изучал А.О. Буранок [11]. Социальный состав и литературные интересы читателей народных библиотек в конце XIX – начале XX в. проанализированы в статье А.И. Елисеева [12].

Вместе с тем необходимо признать, что подробного исследования библиотечного устройства в 1914–1916 гг., посвящённого реализации реше-

ний 49-го очередного Самарского губернского земского собрания, не предпринималось. Данный документ предусматривал открытие новых учреждений внешкольного образования, в том числе районных библиотек в уездах Самарской губернии. Ход данного процесса, его проблемы и достижения получили достаточно адекватное отражение в материалах губернского и уездных земств, прежде всего в журналах заседаний и постановлениях земских собраний, отчётах земских управ. Эти издания, напечатанные в ограниченном количестве экземпляров, сохранились в фондах Самарской областной универсальной научной библиотеки и научной библиотеке Центрального государственного архива Самарской области. Кроме того, достаточно информативны оказались материалы местной периодической печати. Самарские газеты в обозначенный период публиковали сведения о работе библиотек в сёлах, о трудностях, которые возникали при их устройстве, о потребностях населения в книгах и периодических изданиях, а также других вопросах, прямо или косвенно связанных с библиотечным делом.

Как мы уже отмечали, библиотеки относились к сфере внешкольного образования наряду с воскресными школами, народными домами, театрами и пунктами народных чтений (избам-читальнями). По преимуществу это были народные библиотеки, организованные земствами, комитетами попечительства о народной трезвости и другими структурами. Они предназначались для обслуживания низших слоёв населения, являлись общедоступными и бесплатными. Земские народные библиотеки располагались в основном при школах и училищах, однако пользоваться ими могли не только учащиеся, но и всё местное население [6, с. 41]. При наличии специального помещения для чтения учреждение называлось библиотекой-читальней [4, с. 505]. В начале XX в. народные библиотеки

действовали во всех уездах губернии, особенно много их открылось в Новоузенском и Самарском уездах. В целом же, как отмечалось губернской земской управой, организация внешкольного образования проходила в уездах неравномерно и была поставлена крайне разнообразно¹.

Вопрос о централизованной организации внешкольного образования, точнее о создании сети учреждений, охватывающих всё население губернии, ставился перед губернским земством ещё на рубеже XIX – XX вв. [8, с. 68]. Более 10 лет земские гласные занимались лишь планированием. Наиболее сложным вопросом в реализации этих планов стали взаимоотношения губернского и уездных земств, точнее распределение их обязанностей в части общей организации сети внешкольных учреждений, заведывания ими и финансирования. Например, земства Бузулукского и Ставропольского уездов рассчитывали развивать систему внешкольного образования самостоятельно и за свой счёт, тогда как Бугульминское предполагало оплату труда лекторов, приобретение книг и прочие расходы возложить на губернское земство².

В феврале 1914 г. губернская управа представила на 49-ю очередную сессию Самарского губернского земского собрания доклад, в котором говорилось, что «развитие дела внешкольного образования в губернии не терпит отлагательства», и во избежание потери времени предлагалось уже в текущем году открыть «35 крупных центральных библиотек»³. Для ускорения процесса развития внешкольного образования нашёлся подходящий повод – 50-летний юбилей земств. В итоге 49-е Самарское губернское земское собрание приняло предложение губернской

¹ Журналы Самарского губернского земского собрания 49 очередной сессии с приложением сметы доходов и расходов, сметы по дорожному и специальным капиталам и докладов управы. Самара, 1914. С. 480.

² Там же. С. 479-480.

³ Там же. С. 64-65, 482-483.

управы и постановило открыть 35 центральных библиотек, 35 воскресных школ и 35 пунктов народных чтений (по 5 учреждений каждого вида в каждом уезде)¹. Открытие библиотек предполагалось в крупных селениях и обязательно в отдельных помещениях, при них должны были действовать воскресные школы и пункты народных чтений.

Здесь стоит сразу определиться с терминологией, поскольку ещё в период подготовки данного вопроса подход к наименованию различных типов библиотек у губернского и уездного земств различался. Так, губернское земство выделяло три типа библиотечных учреждений: 1) крупные центральные, открываемые по одной на каждую волость; 2) районные, число которых должно было соответствовать количеству школ; 3) передвижные, располагавшиеся «в центральных поселениях по отношению населённых мест, находящиеся вне школьных районов»². Уездные земства, в частности Новоузенское и Бузулукское, пользовались иной терминологией: центральные библиотеки назывались районными, а районные – основными (Новоузенский уезд) или подсобными (Бузулукский уезд)³. Если в журналах заседаний 49-го губернского земского собрания речь шла о центральных библиотеках, то в дальнейшем (в том числе в журналах заседаний земских собраний) они именовались либо районными, либо юбилейными, иногда просто народными. Основные или подсобные, открываемые в более мелких селениях, также назывались библиотеками 2-го и 3-го разрядов, в зависимости от количества жителей в населённом пункте. Вероятно, терминология уездных земств оказалась более приемлемой. Её мы и будем использовать в данной статье, то есть речь пойдет об открытии *районных народных библиотек*. Стоит

отметить, что устройство такого небольшого их количества (по 5 на каждый уезд), как и других учреждений внешкольного образования, предполагалось только в начальный этап централизованной организации библиотечной сети в губернии. Губернской земской управе, в свою очередь, было поручено просчитать возможные финансовые издержки. Сетью учреждений внешкольного образования собирались покрыть всю губернию.

Установленная на первое время форма взаимоотношений между губернским и уездными земствами предусматривала: во-первых, помощь губернского земства в финансировании; во-вторых, нахождение внешкольных учреждений в полном ведении уездных земств; в-третьих, разработку губернским земством, по соглашению с уездными, общих планов, форм отчётности, а также составление рекомендательного каталога книг, плана чтений и занятий⁴. Предполагалось, что окончательное установление приемлемых и эффективных взаимоотношений будет происходить с учётом опыта взаимодействия губернского и уездного земств. На протяжении года оставался открытым вопрос о содержании внешкольных учреждений в дальнейшем. И на следующий год, на 50-й очередной сессии Самарского губернского земского собрания было решено, что все внешкольные учреждения будут финансироваться губернским земством⁵.

Устав народных библиотек-читален, подготовленный к 49-й сессии губернского земства, помимо всего прочего, предусматривал создание библиотечных советов, осуществляющих непосредственное заведывание деятельностью библиотек, их внутренним распорядком, имуществом и помещением. В состав советов должны были входить представители земств, а также сельских обществ и волостей, субсиди-

¹ Журналы Самарского губернского земского собрания 49 очередной сессии... С. 64-65, 482-483.

² Там же. С. 472.

³ Там же. С. 474, 476.

⁴ Там же. С. 481.

⁵ Журналы Самарского губернского земского собрания 51 очередной сессии. Самара, 1916. С. 217.

ровавших библиотеку. Состав советов утверждался на 3 года, включая избранных из его состава председателя, секретаря и казначея. В уставе также содержалась оговорка относительно отдельного помещения для библиотеки: в случае отсутствия такового она могла размещаться при учебном заведении, но при условии наличия отдельного выхода на улицу и отделения от других помещений капитальной стеной¹.

Отдел народного образования губернского земства разработал для планируемых к открытию районных библиотек примерный каталог книг, который предусматривал семь ступеней чтения соответственно возрасту и степени подготовленности читателей².

На открытие всех учреждений внешкольного образования губернским земством было ассигновано 89 250 руб., из которых 56 000 руб. отводилось на организацию библиотек³. Средства передавались уездным земствам частями. Так, 8 июля 1914 г. губернская управа направила в распоряжение уездных земств 8 400 руб. (по 1 200 руб. на каждый уезд); ещё 10 800 руб. были предоставлены уже после объявления войны⁴.

С началом военных действий значительные силы и средства земств перераспределили на помощь раненым. Рассмотрение губернским земским собранием плана и сети внешкольных учреждений, разработанных губернской управой, решили отложить до конца войны, ограничившись открытием 35 внешкольных учреждений каждого вида. Однако война и в данный план внесла свои коррективы – его реализация происходила медленнее, чем изначально задумывалось. Хотя, следует признать, что организация новых

библиотек шла гораздо быстрее и успешнее, нежели остальных внешкольных учреждений. Устройству народных чтений, например, серьёзно мешали затруднения в поиске лекторов, а также военная цензура⁵.

В связи с началом Первой мировой войны губернская управа рассчитывала на открытие в 1914 г. хотя бы 18 библиотек (по три на каждый уезд, кроме Самарского)⁶, отложив устройство остальных внешкольных учреждений на следующий год. На 51-й сессии губернского земского собрания, состоявшейся в январе 1916 г., губернская управа доложила, что в 1914 г. из-за начавшейся войны не удалось открыть ни одной библиотеки, как и других внешкольных учреждений. Зато в 1915 г., согласно докладу управы, было открыто 19 районных библиотек в четырёх уездах губернии: по пять учреждений в Бугурусланском, Николаевском и Новоузенском и четыре – в Бузулукском. Согласно тому же докладу, книжный инвентарь исчислялся суммой в 500 руб., оборудование – 200 руб., годовое содержание – 900 руб.; средства были выделены из фонда народному образованию⁷.

Вероятно, губернская земская управа была несвоевременно проинформирована о ситуации в сфере организации внешкольного образования на местах, так как уезды, судя по отчётам земских управ и журналам уездных земских собраний, часть библиотек в 1914 г. всё-таки открыли.

Так, в Бугурусланском уезде, согласно отчёту о положении земского дела, ещё в 1914 г. появились три библиотеки-читальни: в пригороде Сергиевск, а также в сёлах Кинель-Черкассы и Матвеевка. Ещё две (в селе

¹ Журналы Самарского губернского земского собрания 49 очередной сессии... С. 483-484.

² Библиотекарь: журнал Общества библиотекосведения. СПб., 1914. Вып. II. С. 230-231.

³ Журналы Самарского губернского земского собрания 49 очередной сессии... С. 483.

⁴ Журналы Самарского губернского земского собрания 50 очередной сессии: с прил. сметы расходов и доходов, смет по дор. и спец. капиталам и докл. управы. Самара, 1915. С. 182.

⁵ Журналы Самарского губернского земского собрания 51 очередной сессии... С. 218.

⁶ Журналы Самарского губернского земского собрания 50 очередной сессии... С. 182.

⁷ Журналы Самарского губернского земского собрания 51 очередной сессии... С. 217-218.

Коровино и слободе Аманакская) открылись в 1915 году¹.

В Бузулукском уезде планы по модернизации системы внешкольного образования разрабатывались земством ещё в 1912 году. Решение о формировании сети, включающей 5 районных библиотек-читален и 17 подсобных при школах, было принято уездным земским собранием в ноябре 1912 года. Тогда же гласные ходатайствовали перед Министерством народного просвещения об ассигновании 5148 руб. 50 коп. на развитие внешкольного образования². Ходатайство было поддержано 48-м губернским земским собранием³, и по просьбе губернской управы в марте 1913 г. в министерство направили письмо от имени губернатора. В апреле следующего года ведомство уведомило, что финансовой возможности удовлетворить данное ходатайство оно не имеет⁴. Однако ещё через год, в марте 1915 г., министерство всё же «признало возможным назначить Бузулукскому земству 1850 рублей в единовременное пособие», но только на «пришкольные» народные библиотеки и народные чтения⁵.

К тому времени в Бузулукском уезде уже действовали три районные библиотеки в сёлах Грачёвка на Току, Борское и Алексеевка (Землянка), открытые в 1914 году⁶. Учреждения в этих трёх населённых пунктах фигурировали ещё в плане 1912 года. В течение 1915 г. предполагались к открытию две библи-

отеки – в сёлах Тоцкое и Утёвка⁷, однако начала работу только одна – Тоцкая⁸. Пятой по счёту в мае 1916 г. стала районная библиотека в селе Погромное⁹. В Утёвке учреждение данного вида появилось в течение 1916/17 учебного года¹⁰. Таким образом, на территории Бузулукского уезда за 1914–1916 гг. земство организовало шесть районных библиотек.

Сеть юбилейных библиотек в Николаевском уезде охватывала несколько населённых пунктов – уездный центр, г. Николаевск, а также четыре села: Большая Глушица, Самаровка, Перелюб и Липовка¹¹.

Новоузенское уездное земство организовывало сеть учреждений внешкольного образования по собственному плану. В результате этой планомерной и активной деятельности Новоузенский уезд стал лидером по количеству библиотечных учреждений среди уездов губернии: 12 районных и 170 основных к началу 1914 года¹². В 1915 г. юбилейные районные библиотеки открылись в сёлах Александров Гай, Степное, Дьяковка, Ровное и Моршанка¹³, поэтому к 1917 г. в уезде насчитывалось уже 17 районных библиотек [11, с. 72]. При этом продолжалась организация основных библиотек в более мелких селениях.

В течение 1916 г. план по организации юбилейных библиотек был выполнен также в Бугульминском и Ставропольском уездах.

¹ Краткий отчёт о положении земского дела в Бугурусланском уезде. За 1915 год. Бугуруслан, 1916. С. 53.

² Журналы Бузулукского уездного земского собрания 48-й очередной сессии 1912 года с докладами уездной земской управы и другими приложениями. Бузулук, 1913. С. 137–142.

³ Постановления Самарского губернского земского собрания 48-й очередной сессии. Самара, 1913. С. 11, 153–154.

⁴ Центральный государственный архив Самарской области. Ф. 175. Оп. 1. Д. 1236. Л. 7, 8.

⁵ Там же. Л. 10.

⁶ Журналы Бузулукского уездного земского собрания 51-й очередной сессии 1915 года с докладами уездной земской управы и другими приложениями. Бузулук, 1916. С. 92.

⁷ Журналы Бузулукского уездного земского собрания 50-й очередной сессии 1914 года с докладами уездной земской управы и другими приложениями. Бузулук, 1915. С. 75–77.

⁸ Журналы Бузулукского уездного земского собрания 51-й очередной сессии 1915 года... С. 93.

⁹ Отчет о деятельности отдела народного образования за 1915–16 учебный год. Бузулук, 1916. С. 96.

¹⁰ Отчет о школьном и внешкольном образовании по Бузулукскому уезду за 1916–1917 учебный год. [Б. м., б. г.]. С. 94.

¹¹ Журналы Самарского губернского земского собрания 51 очередной сессии... С. 218.

¹² Журналы Самарского губернского земского собрания 49 очередной сессии... С. 476.

¹³ Журналы Самарского губернского земского собрания 51 очередной сессии... С. 218.

В Бугульминском уезде уже к началу 1916 г. была готова и полностью оборудована одна библиотека, открытие которой задерживалось в связи с отсутствием библиотекаря. Тем не менее до конца года все пять учреждений (в сёлах Старый Кувак, Спасское, Черемшан, Крым-Сарай и Поповка) начали свою работу¹. В декабре на сессии Бугульминского уездного земского собрания обсудили и приняли инструкции для заведующих, а также правила пользования для читателей².

В Ставропольском уезде на протяжении 1916 г. районные библиотеки-читальни организовали в сёлах Чердаклы, Малая Кандаля, Никольское (Черемшан), Хрящёвка и Мусорка³. Ставропольское земство не приступало к открытию библиотек, поскольку вопрос о том, за чей счёт (губернского или уездного земства) будут содержаться внешкольные учреждения, был решён не сразу⁴.

Процесс устройства районных библиотек-читален практически не двигался с места лишь в Самарском уезде. В октябре 1916 г. на заседании уездной школьной комиссии ещё только обсуждали этот вопрос и выбирали населенные пункты из 10 предлагаемых сёл⁵. В результате к 1917 г. в Самарском уезде не удалось открыть ни одной юбилейной районной библиотеки, действовали только учреждения 2-го и 3-го разрядов.

Насколько необходимыми оказались библиотеки для населения губернии можно проследить на примере села Борское, где данное учреждение появилось 18 января 1915 года. Согласно

корреспонденции, поступившей в самарскую газету «Волжский день», уже к 12 февраля число подписчиков составило 1005 человек при ежедневной посещаемости от 150 до 225 человек⁶. Быстрый рост числа подписчиков отмечался и в селе Большая Глушица⁷. Одобрительная реакция на открытие библиотеки последовала в селе Перелюб, жители которого рассчитывали, что чтение отвлечёт молодёжь от карточной игры⁸.

Большим спросом среди подписчиков пользовались газеты и журналы, освещавшие текущие события. Возникали даже конфликтные ситуации в связи с нехваткой периодических изданий или чрезмерным спросом на них. Так, в слободе Аманак жители жаловались на то, что не имеют возможности читать свежие газеты, так как их растаскивала по домам так называемая «аристократия» села⁹. В то же время в селе Грачёвка на Току заведующий библиотекой читал вслух газеты, давая тем самым возможность всем довольно многочисленным посетителям (часто в помещении не хватало мест), в том числе неграмотным, узнавать свежие новости¹⁰.

Несмотря на то, что жителей уездов интересовали в первую очередь события, связанные с войной, постепенно читательские интересы переключались и на другие сферы. Так, в селе Борское стали пользоваться спросом книги по хозяйству и воспитанию детей¹¹, в селе Грачёвка на Току – сведения о политической и экономической жизни страны¹².

¹ Журналы с приложениями Бугульминского уездного земского собрания сессий: чрезвычайной – на 22 мая и очередной – с 15 и по 20 декабря 1916 года. Бугульма, 1917. С. 254.

² Там же. С. 234-236.

³ Внешкольное образование // Волж. день. Самара, 1916. 6 авг. (№ 171). С. 3.

⁴ Постановления Ставропольского уездного земского собрания Самарской губернии за 1914 год. Самара, 1915. С. 49-50.

⁵ В уездной школьной комиссии // Волж. день. Самара, 1916. 27 окт. (№ 231). С. 3.

⁶ Борское, Буз. у. Деревня читает // Волж. день. Самара, 1915. 18 февр. (№ 37). С. 4.

⁷ Большая Глушица, Никол. у. Библиотека // Волж. день. Самара, 1915. 18 июля (№ 152). С. 4.

⁸ Перелюб, Никол. у. Открытие библиотеки-читальни // Волж. день. Самара, 1915. 2 июня (№ 113). С. 6.

⁹ Аманак, Бугур. у. Библиотека-читальня // Волж. день. Самара, 1916. 19 февр. (№ 40). С. 6.

¹⁰ Грачевка, (на Току), Буз. у. Курсы для взрослых и народная библиотека // Волж. день. Самара, 1915. 18 февр. (№ 37). С. 4.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

Отмечался интерес и к художественной литературе. Согласно сведениям из Бугурусланского уезда, во вновь открытых юбилейных библиотеках-читальнях наибольшим спросом пользовались произведения Л.Н. Толстого, затем И.С. Тургенева, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, В.Г. Короленко, дети в основном увлекались сказками Г.Х. Андерсена¹.

Деятельность вновь открытых библиотек не обходилась без проблем, порой дело касалось вещей, самых необходимых для их функционирования. Так, например, в селе Перелюб жители жаловались на то, что пользоваться библиотекой оказалось практически невозможно по причине отсутствия ламп. Читать можно было только днём, когда многие крестьяне трудились. Кроме того, библиотечная мебель быстро пришла в негодность, и читателям приходилось приносить с собой стулья². В слободе Аманак главной проблемой стала нерегулярная работа библиотеки. Нередко она оказывалась закрытой в воскресные и праздничные дни, когда жители были свободны от работы и имели возможность заполнить досуг чтением³. В Бузулукском уезде отмечалась проблема выбытия районных библиотекарей, и заведывание поручалось на время учителям местных школ⁴.

Выше уже говорилось о том, что губернская земская управа отложила утверждение масштабного плана создания сети внешкольных учреждений до окончания военных действий, которые, вопреки ожиданиям, затянулись. В то же время разразившаяся война поставила перед жителями страны новые вызовы, обострила многие уже существовавшие проблемы. Так, напри-

мер, ещё более остро, чем ранее, встал вопрос о борьбе с пьянством. В рамках кампании по борьбе с алкоголизмом земства стали уделять больше внимания организации внешкольного образования и так называемых разумных развлечений, имевших целью заполнить досуг. Особая роль в этом процессе отводилась библиотекам.

С началом войны, как отмечалось выше, значительно возросла читательская активность местного населения. Жителей губернии интересовали главным образом текущие события. Сельские читальни, располагавшие ограниченным количеством газет и журналов, не могли полноценно удовлетворить потребности читателей. Подобные тенденции отмечались, например, в посаде Мелекесс Ставропольского уезда⁵ и селе Кошки Самарского уезда⁶. В 1916 г. от жителей деревни Байряки Бугульминского уезда, а также сёл Кашпирские Хутора и Чекалино Самарского уезда поступали ходатайства в Самарскую губернскую земскую управу об открытии в их населённых пунктах библиотек-читален⁷. Прошения мотивировались необходимостью и желанием населения получать проверенные сведения о военных действиях, дабы пресечь распространение нелепых слухов, подрывающих доверие к армии.

Самарская губернская уездная управа не стала более откладывать рассмотрение плана организации сети учреждений внешкольного образования. Проект был представлен 51-му губернскому земскому собранию в 1916 г., а затем с незначительными изменениями – 52-му собранию, состоявшемуся в феврале 1917 года. План был рассчитан на период до 1925 г. включительно и предусматривал нали-

¹ Н-й М-н. Самара [О состоянии библиотек-читален Бугурусланского уезда] // Сельский вестник. Петроград, 1916. 20 сент. (№ 200). С. 4.

² Перелюб, Ник. у. Наша библиотека // Волж. день. Самара, 1915. 18 нояб. (№ 247). С. 4.

³ Аманак, Бугурусл. у. Библиотека-читальня // Волж. день. Самара, 1915. 15 дек. (№ 269). С. 4.

⁴ Журналы Бузулукского уездного земского собрания 51-й очередной сессии 1915 года... С. 93.

⁵ Мелекесские вести. Позаботьтесь о читальне! // Волж. день. Самара, 1915. 6 февр. (№ 27). С. 4.

⁶ Кошки, Сам. у. Нужда в читальне // Волж. день. Самара, 1915. 21 февр. (№ 40). С. 4.

⁷ Жажда просвещения // Новое время. Петроград, 1916. 31 авг. / 13 сент. (№ 14543). С. 6; Жажда книги // Волж. день. Самара, 1916. 16 сент. (№ 200). С. 4.

чие в губернии 93 библиотек 1-го разряда (в районных центрах), 185 – 2-го разряда (в крупных селениях с числом жителей более 3 тыс. человек) и 804 – 3-го разряда (в мелких селениях с количеством населения менее 3 тыс. человек)¹. Однако вопрос о развитии библиотек в последующий период Революции и Гражданской войны является предметом дальнейших исследований и в рамках настоящей статьи не рассматривается.

Таким образом, материалы земской печати позволяют достаточно полно и объективно проследить процесс организации централизованной сети районных народных библиотек в уездах губернии под патронажем Самарского губернского земства и при непосредственном участии уездных земств. Начиная с конца XIX в. разрабатывались планы формирования сети учреждений внешкольного образования, обсуждались вопросы о роли губернского и уездных земств в их устройстве и финансировании. Однако только в 1914 г. был принят первый план развития внешкольного образования в масштабах губернии, предусматривавший в том числе открытие 35 народных библиотек, по 5 на каждый уезд. Реализация данного проекта затянулась в связи с разразившейся Первой мировой войной. Тем не менее

в течение 1914–1916 гг. в 6 уездах, кроме Самарского, намеченный план был выполнен, а в Бузулукском уезде даже перевыполнен: открыто 6 библиотек вместо 5. Итого за период Первой мировой войны в губернии появилось 31 библиотечное учреждение из 35 запланированных. Общее же число районных народных библиотек, включая ранее основанные в Новоузенском уезде, к 1917 г. составило 43.

Благодаря корреспонденции из уездов, опубликованной на страницах самарской периодической печати, можно определить характерные проблемы, с которыми сталкивались некоторые из библиотек в своей работе (отсутствие квалифицированных специалистов, нехватка необходимой материальной базы и др.). В то же время потребность населения в таких учреждениях непрерывно возрастала, чему в немалой степени способствовали политические события, происходившие в стране и регионе.

Подытоживая вышеизложенное, можно сделать вывод, что организация сети юбилейных районных народных библиотек в 1914–1916 гг. согласно постановлению 49-го очередного Самарского губернского земского собрания стала первой попыткой централизованного библиотечного устройства в масштабах всей Самарской губернии.

¹ План основных мероприятий по внешкольному образованию в Самарской губернии. (С приложением сети учреждений внешкольного образования и финансового плана его осуществления): доклад Самарской губернской земской управы 52-му очередному Губернскому земскому собранию, принятый собранием в заседании 8 февраля 1917 г. Самара, 1917. С. 31-106.

Список литературы

1. Абрамов В.Ф. Земские библиотеки в России // История библиотек: исследования, материалы, документы / Рос. нац. б-ка. Санкт-Петербург: Изд-во РНБ, 1999. Вып. 2. С. 8-27.
2. Матвеев М.Ю. Земские народные библиотеки в дореволюционной России: становление и развитие // История библиотек: исследования, материалы, документы / Рос. нац. б-ка. Санкт-Петербург: Изд-во РНБ, 2000. Вып. 3. С. 9-28.
3. Камскова Т.А. Народные библиотеки российской провинции / Департамент по культуре и искусству Оренбург. обл., Оренбург. гос. ин-т искусств им. Л. и М. Ростроповичей, Оренбург. обл. универс. науч. б-ка им. Н.К. Крупской. Оренбург: Издат. центр ОГАУ, 2006. 176 с.
4. Курмаев М.В. Книжная культура Среднего Поволжья конца XVIII – начала XX вв. (на материалах Пензенской, Симбирской и Самарской губерний): дис. ... д-ра ист. наук: в 2 т. Т. 1 / Самар. гос. акад. культуры и искусств. Самара, 2010. 303 с.; Т. 2. С. 304-728.
5. Акифьева И.Ю. Роль земства в открытии библиотек в Самарской губернии // П.В. Алабин и библиотека: материалы Обл. науч.-практ. конф. (г. Самара, 12 ноября 1993 г.) / Упр. культуры администрации Самар. обл., Самар. обл. универс. науч. б-ка; ред.-сост. Л.Г. Завальная. Самара: Самар. Дом печати, 1994. С. 20-25.
6. Туманова Н.Я. Истоки создания системы библиотек в Самарском регионе // Третьи Азаровские чтения. Развитие библиотек Самарского региона: традиции и инновации: материалы науч.-практ. конф. (г. Самара, 12 дек. 2002 г.) / Самар. гос. акад. культуры и искусств. Самара: Изд-во СГАКИ, 2003. С. 35-44.
7. Турганова О.В. Земство и библиотечное дело // Самарский земский сборник. Самара, 1996. Вып. 4. С. 7-8.
8. Турганова О.В. Культурно-просветительская деятельность земств Самарской губернии (1864–1917 гг.) / Вост. ин-т экономики, гуманитар. наук, упр. и права. Уфа: Вост. ун-т, 2004. 140 с.
9. Семенова Е.Ю. Культура Поволжья в годы Первой мировой войны (1914 – начало 1918 гг.). По материалам Самарской, Симбирской, Пензенской и Саратовской губерний / Федер. агентство по образованию; Самар. гос. техн. ун-т. Самара: СамГТУ, 2007. 291 с.
10. Семенова Е.Ю. Возможности чтения в условиях провинциального российского города в годы Первой мировой войны (по материалам Поволжья) // Научный диалог. 2021. № 1. С. 392-410.
11. Буранок А.О. Библиотеки Самарской губернии времен Русско-японской войны // Восьмые Азаровские чтения. Библиотека. Культура. Общество: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (г. Самара, 20 окт. 2017 г.) / Самар. гос. акад. культуры и искусств. Самара: СГАКИ, 2018. С. 28-37.
12. Елисеев А.И. Читатели народных библиотек и библиотек-читален Самарской губернии в конце XIX – начале XX века // XX век и Россия: общество, реформы, революции / Самар. обл. универс. науч. б-ка. Самара, 2019. Вып. 7. С. 78-85.

Сведения об авторе:

Цыганова Яна Михайловна, кандидат исторических наук, учёный секретарь Самарской областной универсальной научной библиотеки

пр. Ленина, 14а, Самара, 443110
tym90@mail.ru

Дата поступления статьи: 25.08.2025

Одобрено: 26.02.2026

Дата публикации: 31.03.2026

Для цитирования:

Цыганова Я.М. Организация сети районных библиотек в уездах Самарской губернии в 1914–1916 годах // Сфера культуры. 2026. № 1 (23). С. 121–131. DOI:10.48164/2713-301X_2026_23_121

УДК 020(091)(470)

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_121

© Ya.M. Tsyganova

Samara

Samara Regional Universal Scientific Library

tym90@mail.ru

ORGANIZATION OF A NETWORK OF DISTRICT LIBRARIES IN THE UYEZDS (COUNTIES) OF THE SAMARA PROVINCE IN 1914–1916

In 1914–1916 there was centralization of the network of institutions of extracurricular education, mainly libraries organized by provincial and uyezd zemstvos on the territory of the Samara province. The project, dedicated to the 50th anniversary of the zemstvo reform, provided for the opening of 35 district public libraries. This article considers the preparation of a plan for the development of extracurricular education

and its implementation in wartime; reveals some peculiarities of library construction in uyezds, the demand for public libraries among the population as well as typical problems that accompanied the activities of these institutions.

Keywords: Samara province, extracurricular education, librarianship, public libraries, zemstvo libraries, history of libraries.

References

1. Abramov, V.F. (1999) *Zemskie biblioteki v Rossii* [Zemsky Libraries in Russia]. *Istoriya bibliotek: issledovaniya, materialy, dokumenty* [History of Libraries: Research, Materials, Documents]. Saint Petersburg: Publishing House of the Russian National Library, Issue 2, 8–27. (In Russian).
2. Matveev, M.Yu. (2000) *Zemskie narodny`e biblioteki v dorevolucionnoj Rossii: stanovlenie i razvitie* [Zemsky Public Libraries in Pre-revolutionary Russia: Formation and Development]. *Istoriya bibliotek: issledovaniya, materialy, dokumenty* [History of Libraries: Research, Materials, Documents]. Saint Petersburg: Publishing House of the Russian National Library, Issue 3, 9–28. (In Russian).
3. Kamskova, T.A. (2006) *Narodny`e biblioteki rossijskoj provincii* [Public Libraries of the Russian Province]. Orenburg: Publishing Centre of the Orenburg Agrarian University. (In Russian).
4. Kurmaev, M.V. (2010) *Knizhnaya kul`tura Srednego Povolzh`ya koncza XVIII – nachala XX veka. (In materialax Penzenskoj, Simbirskoj i Samarskoj gubernij dissertacija ... doktora istoricheskix nauk: v 2 tomax. Tom 1–2* [Book Culture of the Middle Volga Region of the Late XVIIIth – Early XXth Centuries (Based on Materials from the Penza, Simbirsk and Samara Provinces): doctoral thesis in historical sciences: in 2 vols. Vol. 1–2]. Samara: The Samara State Academy of Culture and Arts. (In Russian).

5. Akif`eva, I.Yu. (1994) Rol` zemstva v otkry`tii bibliotek v Samarskoj gubernii [The Role of the Zemstvo in the Opening of Libraries in the Samara Province]. *P.V. Alabin i biblioteka: materialy` Oblastnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (gorod Samara, 12 noyabrya 1993 goda)* [P.V. Alabin and the Library: Materials of the Regional Scientific and Practical Conference [Samara, November 12, 1993]]. Ed.-Compl. L.G. Zavalnaya. Samara: Samarskij Dom pechati, 20-25. (In Russian).
6. Tumanova, N.Ya. (2003) Istoki sozdaniya sistemy` bibliotek v Samarskom regione [The Origins of the Creation of a Library System in the Samara Region]. *Tret`i Azarovskie chteniya. Razvitie bibliotek Samarskogo regiona: tradicii i innovacii: materialy` nauchno-prakticheskoy konferencii (gorod Samara, 12 dekabrya 2002 goda)* [The Third Azarov Readings. Development of Libraries in the Samara Region: Traditions and Innovations: Materials of a Scientific and Practical Conference [Samara, December 12, 2002]]. Samara: Publishing House of the Samara State Academy of Culture and Arts, 35-44. (In Russian).
7. Turganova, O.V. (1996) Zemstvo i bibliotechnoe delo [Zemstvo and Librarianship]. *Samarskij zemskij sbornik* [Samara Zemstvo Collection]. Issue 4. Samara, 7-8. (In Russian).
8. Turganova, O.V. (2004) *Kul`turno-prosvetitel`skaya deyatel`nost` zemstv Samarskoj gubernii (1864–1917 gody)* [Cultural and Educational Activities of the Zemstvos of the Samara Province (1864-1917)]. Ufa: The Eastern University. (In Russian).
9. Semenova, E.Yu. (2007) *Kul`tura Povolzh`ya v gody` Pervoj mirovoj vojny` (1914 – nachalo 1918 goda). Po materialam Samarskoj, Simbirskoj, Penzenskoj i Saratovskoj gubernij* [Culture of the Volga Region during the First World War (1914 – Early 1918)]. Samara: the Samara State Technical University. (In Russian).
10. Semenova, E.Yu. (2021) *Vozmozhnosti chteniya v usloviyax provincial`nogo rossijskogo goroda v gody` Pervoj mirovoj vojny` (po materialam Povolzh`ya)* [Reading Opportunities in the Conditions of a Provincial Russian Town during the First World War [Based on Materials from the Volga Region]]. *Nauchny`j dialog* [Scientific Dialogue], No. 1, 392-410. (In Russian).
11. Buranok, A.O. (2018) *Biblioteki Samarskoj gubernii vremen Russko-yaponskoj vojny`* [Libraries of the Samara Province during the Russo-Japanese War]. *Vos`my`e Azarovskie chteniya. Biblioteka. Kul`tura. Obshhestvo: materialy` Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii s mezhdunarodny`m uchastiem (gorod Samara, 20 oktyabrya 2017 goda)* [The Eighth Azarov Readings. Library. Culture. Society: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation [Samara, October 20, 2017]]. Samara: The Samara State Academy of Culture and Arts, 28-37. (In Russian).
12. Eliseev, A.I. (2019) *Chitateli narodny`x bibliotek i bibliotek-chitalen Samarskoj gubernii v konce XIX – nachale XX veka* [Readers of Public Libraries and Reading Libraries of the Samara Province in the Late XIXth – Early XXth Centuries]. *XX vek i Rossiya: obshhestvo, reformy`, revolyucii* [The XX Century and Russia: Society, Reforms, Revolutions]. Issue 7. Samara, 78-85. (In Russian).

About the author:

Yana M. Tsyganova, PhD in Historical Sciences, scientific secretary of the Samara Regional Universal Scientific Library

14a Lenin Ave., Samara, 443110
tym90@mail.ru

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ И БИБЛИОГРАФИЯ

DOCUMENTARY HERITAGE & BIBLIOGRAPHY



УДК 930.253+070

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_135

© В.Н. Яранцев

Новосибирск

Государственная публичная научно-техническая библиотека
Сибирского отделения Российской академии наук (ГПНТБ СО РАН)
yarancev@spsl.nsc.ru

АЛЬМАНАХ «ПРАЗДНОСТЬ» В АРХИВЕ А.И. ДЕНИСЕНКО КАК ЯВЛЕНИЕ САМИЗДАТА

Машинописный альманах под названием «Праздность», сохранившийся в архиве новосибирского поэта и журналиста А.И. Денисенко (1947–2023), рассматривается в статье как артефакт самиздата, который появился в годы перехода от периода перестройки к бесцензурному творчеству. Материалы этого сборника, имевшие первоначально кружковой, «домашний» характер, адресовались сотрудникам издательства, где работал А.И. Денисенко, и пародировали политизированные «перестроечные» издания. Альманах «Праздность» является примером свободы регионального самиздата переходного времени (от политики к литературе и «литературному быту»), открывает новые грани в коллективном творчестве составителя и его коллег.

Ключевые слова: личный архив, А.И. Денисенко, литературное творчество, альманах «Праздность», новосибирский самиздат, Сибирское отделение издательства «Детская литература».



Архивы известных прозаиков и поэтов интересны исследователям, главным образом, с точки зрения рукописей выдающихся произведений, содержащих их варианты и черновики. Так, например, документальное наследие Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, А.М. Горького и М.А. Булгакова помогает решить проблемы текстологии их книг. Архив прозаика/поэта представляет собой сложный комплекс, в котором можно выделить такие элементы, как «1) биографические материалы – личные документы и другие материалы к биографии владельца архива...¹; 2) материалы служебной и общественной деятельности; 3) творческие материалы; 4) материалы, собранные архивообразователем для его работ; 5) переписка; 6) имущественно-хозяйственные материалы; 7) материалы об архивообразователе; 8) изобразительные материалы; 9) материалы родственников; 10) коллекции документов, собранных архи-

¹ Далее – «архивообразователь».

вообразователем»¹. При этом к «группе творческих материалов» относятся рукописи трудов [общественно-политических, научных, литературных, музыкальных] на различных стадиях работы над ними: планы, наброски, варианты и т. д., в том числе подготовленные к переизданию, с авторской правкой и дополнениями, а также [оттиски статей, авторские экземпляры книг и брошюр, списки произведений], стенограммы докладов и выступлений, беседы и интервью. В особую группу здесь выделяются подготовительные материалы: юридическая документация, удостоверения, выписки, конспекты, рукописи и оттиски работ других авторов, картотеки, библиографические ресурсы, вырезки из газет и журналов, изобразительные материалы и др. Если их много, то они могут составлять самостоятельный раздел.

Поступивший в сектор самиздата и нетрадиционной печати ГПНТБ СО РАН архив новосибирского поэта Александра Ивановича Денисенко (1947–2023)² имеет свои структурные особенности. Из 36 папок с подборками машинописных и рукописных материалов, газет и газетных вырезок, связанных с его деятельностью в качестве журналиста, редактора и составителя книг в 1990–2000-е гг., с точки зрения преобладающей тематики явно выделяется группа материалов (папок), условно названная нами «Православные». Она включает машинописные тексты молитв, жития святых, рассказы о чудотворных иконах и макеты будущих книг (15 папок). Другая группа с основным названием «Развлекательные» содержит машинописные и рукописные тексты анекдотов, песен, каламбурных стихов, тостов и т. д.,

а также макеты будущих книг (21 папка) составителем и, возможно, автором которых являлся А.И. Денисенко.

Анализ архива показал, что для журналистско-издательской деятельности А.И. Денисенко особо значимой и интересной была работа в качестве сотрудника Сибирского отделения издательства «Детская литература» (СОДЛ, или СО «ДЛ»). Должность директора занимал В.Г. Манзя (1989–1996), а затем В.В. Глинский (1997–2001) [1]. Отделение было учреждено в 1989 г. поэтом-новосибирцем А.И. Плитченко (1943–1997)³, имело отдельное здание (исторический «Дом Скорняка») и атмосферу клуба творческой интеллигенции с отчетливо литературным уклоном. Кроме детских произведений здесь печаталась классическая и современная литература, причем особенно остро стояла проблема издания сибирских писателей нового поколения. Очевидно, именно это было непосредственной причиной основания в 1990 г. издательства «Мангазея». Главным проектом данного предприятия, поначалу имевшего статус малого, стал одноименный литературно-художественный альманах, выдержавший три выпуска под редакцией поэта В.А. Берязева⁴.

³ Трудился в журнале «Сибирские огни» зав. отделом прозы, секретарем редакции. В 1989–1996 гг. – главный редактор Сибирского отделения издательства «Детская литература», одновременно занимал должность Новосибирского отделения Союза писателей России (1992–1997 гг.) [Горшенин А.В. Многостаночник. К 70-летию Александра Плитченко // Сибирские огни. 2013. № 4. С. 166–181].

⁴ Частное коммерческое издательство «Мангазея» было основано в 1992 г. под руководством председателя совета директоров В.В. Глинского. Предприятие стало одним из пионеров постсоветской книжной индустрии, внедрив практику выпуска литературы сериями. Среди наиболее известных проектов того периода – детская серия «Сказки ученого kota», учебное издание «Родное слово» К. Ушинского, а также линейки «Школьная библиотека», «Незнакомка» [женская проза], «Хорошее настроение» [сборники развлекательного характера] и масштабная серия «Русский криминал», насчитывавшая десятки наименований. Такой подход к серийности использовался как коммерческий инструмент для формирования устойчивого читательского спроса. Благодаря этой стратегии «Мангазея» оставалась единственным за Уралом издательством, добившимся общероссийской известности и

¹ Методические рекомендации по обработке личных архивов [Электронный ресурс]. URL: // perm-book.ru/2016/metodicheskie-rekomendacii-po-obrabotke-lichnyx-arxivov-v-pomoschh-kraevedam-perm1975/?ysclid=maq4dmu2nz983916454 [дата обращения: 30.05.2025].

² Альманах № 1 «Праздность»: [машинопись] // ГПНТБ СО РАН, Сектор самиздата и нетрадиц. печати лаб. книговедения. [Новосибирск, 1991]. [12] л. Нумерация страниц (листов) в альманахе отсутствует.

Он же занимал должность руководителя и редактора издательства. Кроме того, «Мангазея» выпускала сборники стихов местных авторов, а также «Поэтическую библиотеку альманаха “Мангазея”». Располагалось издательство в том же здании, что и Сибирское отделение Союза писателей (СОДЛ). В «Поэтической библиотеке альманаха “Мангазея”» были опубликованы книги объёмом 50-60 страниц неофициальных молодых сибирских поэтов, причастных к знаменитому литобъединению оттепельных 1960-х гг. под руководством И.О. Фоянкова¹. Среди прочих увидела свет и книжка стихов А. Денисенко «Аминь» (56 страниц, тираж не указан). В 1990-е гг. издательство перешло на выпуск книжных серий массового спроса: «Сказки Кота ученого», «Книга для мальчиков», «Книга для девочек», «Русский криминал», «Библиотека приключений и фантастики», «Хорошее настроение» [2]. В 2000-е гг. эти серии издавались совместно с московскими издательствами. При этом названия, состав и содержание изданных книг запланированному в макетах соответствовали не всегда. Это свидетельствовало не столько о невоплощённости в жизнь многих планов их составителя А.И. Денисенко, сколько о литературном потенциале их инициатора, обладавшего немалой литературно-издательской креативностью.

финансового успеха. Редактуру серий «Русский криминал» и «Незнакомка» осуществлял А.У. Китайник, а направление «Хорошее настроение» курировал А. Денисенко [2].

¹ Лито И.О. Фоянкова [1935-2011] существовало в Новосибирске во время пребывания поэта, приехавшего из Ленинграда, с 1957 до середины 1970-х годов. В состав лито входили Н. Грехова, Ж. Зырянова, Г.Ф. Карпунин, А.И. Плитченко, Н. Шипилов, Н. Садур, П. Кошель, а также В. Ярцев, А. Соколов, А. Денисенко, А. Маковский и др. [3, с. 76]. А.И. Денисенко в своих воспоминаниях писал: «...Александр Иванович пригласил меня вслед за Володей Ярцевым на работу в молодое издательство, в Сибирское отделение “Детской литературы”». Там же он приводил характеристику лито Фоянкова и его руководителя [Денисенко А.И. Воспоминаний горький мед... История создания «Гнезда поэтов» // Гнездо поэтов: сб. стихов. Новосибирск: Новосиб. библиотечный фонд, 2023. С. 425, 430-431].

В папке с рукописями развлекательного содержания, озаглавленной «Смеходром», нами обнаружен альманах «Праздность». Там же содержатся материалы для книги с одноимённым названием, распределённые по блокам: афоризмы, анекдоты, «Нарочно не придумаешь», «Любовь, любовь, любовь» и т. д. Это собрание в несколько сотен машинописных листов является очевидным контекстом альманаха, важным для понимания причин его возникновения, его духа и сути, истоков будущих проектов книг 1990–2000-х гг. («Смеходром», «Тосты», «Братья, рюмки наливайте!», сборники песен).

Знаменательна дата появления «Праздности» – 1991 г., когда самиздат уже мог быть легальным, но произведения часто оставались неизданными, прежде всего, в силу экономических причин. По мнению Е.Н. Савенко: «В постсоветском “бесцензурном” обществе противостояние (“господствующим идеологическим догмам”) переместилось в экономическую сферу» [4, с. 630]. Кроме нехватки финансирования для многих деятелей самиздата важно было оставаться в андеграунде, сохранив атмосферу подпольности – подлинной свободы, которую культивировал самиздат. Об одном из ярких представителей рукописного самиздата в новую эпоху – А. Маковском – автору данной статьи уже приходилось писать [5]. В этот период известны также и компромиссные, переходные варианты, своего рода предшественники будущих «зинов» – небольшие книги в мягких обложках, малотиражные и «клубные» (для «своего круга») издания, сочетавшие в себе и желаемую ограниченность доступа, и легальность².

² Самостоятельное издание, которое может включать в себя тексты, рисунки, фотографии и другие визуальные элементы. Создание зина не требует одобрения издательского дома или редактора, что даёт авторам полную свободу самовыражения. Зины могут распространяться через персональные сети, на специализированных мероприятиях, таких как зин-фесты, или через интернет. Зины различают в зависимости от содержания и целей авторов: личный, информационный, развлекательный,

Это подтверждает выводы Ю.А. Русовой, отмечавшей, что «самиздат можно исследовать как сложную документальную систему с подсистемами (тематические, жанровые, политические, религиозные, национальные и т. д.)» [6, с. 21-22]. В ракурсе альтернативности это не всегда обязательно «политическое» явление, но и антагонист «массовой культуры», источник особой «субкультуры», которая являлась «следствием дифференциации общества в СССР» [7, с. 262]. Таким образом, как феномен «другой», «второй культуры» самиздат и его издательские практики не противостоят официальной культуре, а дополняют ее [6, с. 21]. С этим мнением согласен и А.С. Метельков, когда пишет, что «опозиционное и любительское ("субкультурное") альтернативное книгоиздание развиваются во взаимодействии друг с другом» [7, с. 263]. В данном смысле дата создания альманаха – 1991 г., «политическая» с точки зрения упразднения СССР и советской цензуры, не могла существенно изменить тот самиздат, который принято называть «литературным» и принадлежащим «субкультуре». С другой стороны, учитывая пограничность данной эпохи и содержания самого сборника, отчасти его пародийность, эта дата является во многом определяющей. Например, Е.Н. Струкова точно обозначает границы первого этапа развития альтернативной печати в России: «На первом этапе своего развития, 1987–1991 гг., прошла путь от "нового самиздата" (машинописных изданий, предназначенных для узкого круга единомышленников) до всесоюзных газет, таких как "Политика" и "Демократическая Россия"... Большинство изданий вскоре прекратили свое существование или же перестали играть заметную роль в общественно-политической жизни

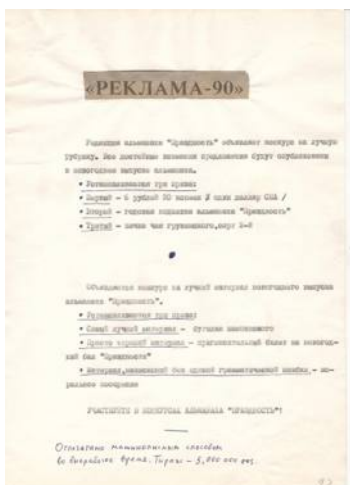
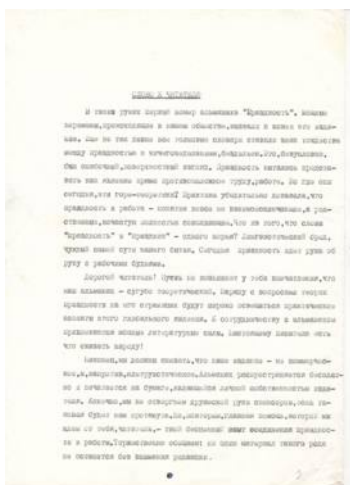
фэн-зин (посвящен определенной музыкальной группе, книге или фильму), арт-зин (фокусируется на визуальном искусстве), политический зин. См.: Княтько А. Что такое зины? Мир самиздата и творческой свободы [Электронный ресурс]. URL: // <https://dzen.ru/a/ZZ-WZNmfZQykQZqZ?ysclid=mcve5r998884736> [дата обращения: 09.07.2025].

страны» [8, с. 74]. В то же время очевидный высокий литературный уровень «Праздности», авторами которого были известные новосибирские поэты и писатели, позволяет говорить о «типичной для литературного самиздата и неофициальной художественной деятельности в целом установке на долгосрочности (la longue duree), на время культуры, а не узкий исторический период» [9, с. 142]. А такой важный признак самиздата, как печать и распространение¹, в «литературном» самиздате отходит на второй план. Говоря словами А. Кушнира, «момент удачи с размножением продукции» может и не «иметь социокультурного значения: важен факт наличия внутреннего импульса, а не внешнего восприятия» [11, с. 50]. Все это заставляет относиться к рассматриваемому в статье альманаху как явлению многоаспектному, лежащему на точке пересечения многих тенденций в развитии «вольного» книгоиздания.

В таком формате компромиссного, малотиражного издания появилась упомянутая нами выше книга А. Денисенко «Аминь». Альманах «Праздность» создавался с ней примерно в одно время, но имел совсем другое направление, иной жанр, близкий альбому или стенгазете². В нем отражалась атмосфера дружеского круга занятых литературным делом сотрудников, адресованность друзьям по «цеху» с пародированием «серьезных» жанров. Оформление альманаха и его состав можно толковать и как пародирование легальных изданий, и как подготовленность к изданию на случай появления возможности.

¹ Согласно А. Даниэлю, является главным признаком («под словом "самиздат" имеет смысл подразумевать не сам текст, а способ его бытования») [10, с. 17].

² В личном архиве Е.П. Иорданского есть цикл шуточно-пародийных стихов, адресованных поэту П.Н. Степанову, который входил в круг поэтов СОДЛ. Он оформлен в виде стенгазеты: наклеенные на большой лист бумаги стихи (машинописные вырезки и тексты, написанные от руки разноцветными фломастерами). По нашему мнению, это явление такого же порядка, как и альманах «Праздность».



По крайней мере, машинопись альманаха содержит все признаки такой готовности. Это и макет обложки: на 1-м листе посредине вверху напечатано «Альманах № 1»; по центру название «Праздность», выполненное вырезанными из газет заголовочными буквами и наклеенными, как картинками, вразброс; внизу слева: «Выходит по будним дням (к) большим праздникам»; внизу справа: «В номере: “Слово к читателю”, Новое произведение А. Плитченко “Дискуссия о том, как надо работать”, Обращение Г. Трифонова «Талантливая баллада о хомяке»»¹. Просмотр машинописного сборника показал, что в этом оглавлении пропущены материалы под названием «Социологический опрос» (сразу за «Словом...») и «Мы хотим курить!!!» (под рубрикой «Скандальная хроника»), а вместо произведения А. Плитченко дана его же краткая заметка: «Труд, да еще какой!». Последний лист оформлен рекламой и анонсами: наклеенная вырезка из газеты «РЕКЛАМА-90»; объявления о конкурсе на лучший материал новогоднего выпуска альманаха «Праздность»; внизу листа шариковой ручкой написано: «Отпечатано машинописным способом // во внеурочное время // Тираж 5.000.000 экз.»². Всего в машинописи 12 листов формата А 4.

Содержание текстов «Праздности» отражает явления переходной эпохи второй половины 1991 г., начавшейся после августовского путча, когда 1) дискуссии на общественно-политические темы уже теряли свою актуальность с упразднением советской власти и становились предметом пародий; 2) происходил переход литературы и журналистики от политизированности к «литературному быту», кружково-«домашней» атмосфере, сопровождавшей литературные кружки XIX – начала XX века. Исследователь «литературного быта» Б.М. Эйхенбаум, редактор и состав-

¹ Альманах № 1 «Праздность»: [машинопись]. [Л. 1]. В оригинале названия произведений обозначены не кавычками, а крупными точками, нарисованными ручкой, без запятых.

² Там же. [Л. 12].

витель сборника «Литературные кружки и салоны» (1929 г.), квалифицировал это явление в терминах «семейственность» и «домашность» как «литературно-бытовая позиция» салонных поэтов XIX в., отстаивавших культуру **альбома и альманаха** (позиция Н. Языкова) в противовес литературному **журналу** (позиция А.С. Пушкина) – разных «литературно-бытовых систем». В ходе развития литературы свою значимость для литературного процесса доказали журналы, благодаря периодичности их издания. Тем не менее альманахи/альбомы оставались актуальными и в начале XX в.: «кружковая семантика» их деятельности свидетельствовала о «возрождении старых литературно-бытовых традиций». Этот же факт доказывает, что «публичность и домашность соотносительны»: «Поэзия вечеринок и кружков, носящая совсем “местный” характер, рукописные эпиграммы, пародии и экспромты, живущие на одних правах с анекдотами – все это, постоянно пребывающее в быту, может в любой момент быть призвано в литературу» [12, с. 5-6].

Оба эти явления («политичность» и «домашность») отражены в альманахе, о чем говорит уже его «домашнее» название: «Праздность». В то же время оно имеет и политический, точнее, диссидентский аспект, когда многих инакомыслящих объявляли тунеядцами, празднующими. Не зря в «Слове к читателю» говорится, хоть и в ироническом контексте статьи, что «мощные перемены, происходящие в нашем обществе, вызвали к жизни это издание»¹. Возможно, в названии есть и отсылка к известной в годы перестройки газете «Гласность», издаваемой с июня 1990 г. КПСС² [ср. сходство уже в названии:

¹ Альманах № 1 «Праздность»: [машинопись]. Л. [2].

² «Задача издания – противостоять потоку антипартийных и антисоветских материалов, ежедневно извергаемому со страниц руководимых яковлевскими кадрами газет и журналов, из теле- и радиоэфира. Для “Гласности” открывались партийные архивы, чтобы отпор клеветникам и фальсификаторам давался на основе подлинных документов. Газета будет первой получать для опубликования важные решения партийных и государственных органов,

«Праздность»], но уже в ином аспекте. В полном противоречии с установками советских идеологов – «горе-теоретиков», «Слово» утверждает, что «праздность и работа – понятия вовсе не взаимоисключающие, а родственные, зачастую совпадающие»³. Приглашая читателей к сотрудничеству, безымянный автор призывает делиться «опытом соединения праздности и работы»⁴. На эту же тему пишет А.И. Плитченко в своей заметке: «Труд, и еще какой!». Он высказывает интересную мысль, что за небольшой («смехотворно короткий») «срок своего существования наше издательство (СОДЛ. – В.Я.) выпустило для детей три книги»⁵, занимаясь этим, как он пишет, «от нечего делать», т. е. между делом, легко и быстро и, следовательно, имея досуг и потенциал неистраченных литературных и редакторских сил.

Тем самым альманах «Праздность» отражал тот немалый запас литературного творчества, который, по сути, некуда было бы приложить без праздности, чреватой творчеством, постоянным зарядом на создание литературных произведений, и гласности внутри коллектива издательства. Достаточно случайного повода, например проблемы с курением сотрудников издательства, и «мужской состав во дворе издательства» устраивает митинг с требованием: «Курева!» и противоположный ему женский с плакатом о «капле никотина, убивающей мужчину»⁶. Принесший пачку сигарет начальник Герман Иванович

чтобы читатель знакомился с ними раньше, чем в депрессе появится извращенное изложение», – вспоминал главный редактор газеты Ю. Изюмов. См.: Изюмов Ю. «Гласность». Памятные страницы истории нашей газеты [Электронный ресурс]. URL: <http://izyumov.ru/Glasnost/glasnosty7.htm> (дата обращения: 12.12.2025). Как главный редактор он «получил статус зав. отделом ЦК и смог присутствовать на всех пленумах, секретариатах, совещаниях аппаратов, первых секретарей республиканских ЦК и обкомов» [Там же]. Пережив трудные 90-е гг., «...“Гласность” твердо стояла на марксистско-ленинских позициях, ни разу не вильнула ни влево, ни вправо» [Там же].

³ Альманах № 1 «Праздность»: [машинопись]. Л. [2].

⁴ Там же.

⁵ Там же. Л [5].

⁶ Там же. Л. [8].

(Трифонов) гасит конфликт. Таково содержание фельетона «Мы хотим курить!!!». Другим поводом является инициатива Г.И. Трифонова в его «Открытом письме» «купить тульский самовар и чайный сервиз» для создания атмосферы «товарищества» в связи с увеличением количества «приходящего люда»¹. В «Балладе о хомяке, который жил в издательстве» ее герой построил себе «гнездо за печью» и грыз книги. Обжившегося в Доме скорняка грызуна изгоняет призрак скорняка и стихотворение заканчивается здравицей: «Закончилось хомячество / Да здравствует скорнячество!»². Таким образом, праздность вредная, «хомяческая», сменяется праздностью полезной, равной работе скорняка-ремесленника.

Два других произведения также выглядят пародийно и показывают атмосферу домашней кружковости группы сотрудников издательства СОДЛ, где торжествует гласность. Они являются не только редакторами и журналистами, но и обладают талантом прозаиков и поэтов (сам этот исторический дом был в то время настоящей литературной площадкой для молодых писателей города). Таков «Социологический опрос» якобы «Института Гэллага (США)», «жертвами» которого стали «две трети населения суверенного СО “ДЛ”». На самом деле, это замаскированные под опрос факты из жизни и быта издательства, «приятно» или «неприятно» потрясшие СОДЛовцев «в 1991 г.». Из «приятных» – это «банкет, устроенный Анной Ивановной в честь коллектива»³, «поездка директора на Алтай»⁴, «удочерение Германом Ивановичем бездомной собаки Найды»⁵, «отсутствие в планах СОДЛ на 1992 г. выпуска порнографической литературы»⁶ и т. д., из «неприятных» – «полное отсутствие в издательстве свободно конвертируемой валюты», «назначение Лазарчука

главным редактором Сибирского отделения издательства “Наука”» «установка факса в кабинете директора»⁷, «упорное нежелание В. Берязева вступить в профсоюз» и т. д. Другой материал рубрики «Дискуссионный клуб» «На любом посту надо работать...» позволяет узнать, что директором СОДЛ был В.Г. Манзя, а редактор альманаха «Праздность» «пожелал сохранить инкогнито»⁸. Сама «дискуссия» заключалась не просто в согласии редактора работать, но работать «творчески», «с огоньком», «засучив рукава», «все свободное время – работе»⁹, т. е. в утверждении главной идеи альманаха о тождестве праздности как работы настоящей, под которой следует понимать литературное творчество, когда нет деления на рабочее и нерабочее время. В этом состоит подлинный смысл названия альманаха и его содержания. Признаки такой журналистско-литературной креативности можно отыскать в других формах и видах ее проявления в папках архива А.И. Денисенко. Это, главным образом, продолжение пародийно-«домашней» традиции в форме стихотворных посланий, «приказов» и т. д. в честь праздничных дат и юбилеев друзьям, близким, знакомым.

Так, в той же папке есть блок материалов с надписью: «Печка смеха». В связи с альманахом «Праздность» и ее анонимным редактором представляет интерес поздравление сотруднику СОДЛ поэту «Владимиру Ивановичу Ярцеву – челноку и Человеку!» с припиской сбоку листа: П Р Е К Л О Н Я Е М С Я!». Здесь же находится характеристика, возможно, самохарактеристика этого поэта – соратника А. Денисенко: «Коммунист. Поэт. Писатель-литератор. Проникновенный исполнитель неаполитанских песен. Инженер-путеец. Почетный железнодорожник. Инженер-книготорговец. Большой друг и покровитель юных девушек. Любитель и любимец женщин. Тонкий знаток, цени-

¹ Альманах № 1 «Праздность»: [машинопись]. Л. [9].

² Там же. Л. [11].

³ Там же. Л. [3].

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же. Л. [4].

⁸ Там же. Л. [6].

⁹ Там же.

тель и дегустатор виноградных и суррогатных вин Российской Федерации. <...> Собаколюб и пуделевод... Твердый член непримиримой оппозиции к правящему режиму. Проникновенный лирик, вдохновенный декламатор стихов о любви, Орфей СОДЛ, историограф и летописец “Дома Скорняка”. Скромный и горячо любимый всеми член Союза писателей РФ. Привилегированный покупатель магазина “Виктория”. Почетный грузик (так!) г. Новосибирска. Несгибаемый ленинец. Гражданин. Интеллигент. Интеллектуал. Джентльмен. Эсквайр. Любимец “СОДЛ”. ИМЕНИННИК». Это похоже на самохарактеристику и на «внешнюю» характеристику, благодаря словам «историограф и летописец “Дома Скорняка”». Возможно, что ее написал А.И. Денисенко как пародийную характеристику на редактора «Праздности» В. Ярцева. Скорее всего, оба документа оказались в его архиве неслучайно.

В качестве доказательства можно привести автобиографию А.И. Денисенко, стилистически близкую характеристике В.И. Ярцева. В папке «Шестидесятники» имеются два варианта этой автобиографии, написанные нетривиально. В краткой: «Денисенко Александр Иванович. Советский лирический поэт. Апологет деревенской жизни. <...> Месторождение (так!) – село Мотково Новосибирской области»¹. После фамилий родителей: «Светлые люди»; далее: «Окончил сельскую школу и городской политехникум. Работал телеоператором, грузчиком, журналистом... В настоящее время живу, работаю и люблю в городе Новосибирске. 7 февраля 1998 г.»². В развернутой автобиографии находим следующие строки: «Поскольку редакторская работа связана с моей профессиональной деятельностью, уместно будет отметить, что вот уже второе десятилетие “тандем” “Детская литература” – “Мангазея” поставляет, стараясь утолить весь спектр “литературного голода” юных

сибиряков... издания “долгоиграющих” серий»³. А.И. Денисенко отмечает несколько направлений своей деятельности. Во-первых, это журналистика, тесно связанная с общественной деятельностью и документальной публицистикой («краеведение, история родного города, судьбы конкретных людей»)⁴. Во-вторых, редактирование текстов в издательстве, в газетах и журналах. В-третьих, работа составителем при издании книг. Почти не сказано здесь о четвертой ипостаси его деятельности, не уступающей по значению другим – литературном творчестве поэта и прозаика. Только кратко упомянуты: книга «Аминь», стихотворные подборки в сборнике «Гнездо поэтов» и в журнале «Мангазея», рассказы в журнале «Горница» (№ 3, 4 за 1995; № 2 за 1996), повесть в сборнике «Дебют». В особенности А.И. Денисенко выделяет свое участие в создании «Горницы» (далее – «Сибирской горницы»), «в родах которой в 1995 г. довелось участвовать (быть) с самого начала»⁵. О степени участия можно судить по количеству материалов 15-ти папок – почти половины данного сегмента архива А.И. Денисенко, с машинописями молитв, житий святых, о чудотворных иконах, составивших циклы «Православный месяцеслов» в журнале «Сибирские огни», «У Бога дней много» в «Горнице», макетами и материалами к книге «Неопалимая купина» (1994), которая планировалась еще в 1993 г., и А.И. Денисенко представлен в ней как автор текста.

Может быть, еще более наглядно отражена деятельность А.И. Денисенко в газетах Новосибирска. В «Сударыне»

³ Там же. Л. [3].

⁴ Там же.

⁵ В мае 1995 г. в Новосибирске под эгидой местной писательской организации и литфонда начал выходить журнал «Горница» [с 1999 г. – «Сибирская горница»]. Редакционная политика журнала изначально строилась на сочетании художественного слова и просветительской работы: значительная часть публикаций была посвящена истории края и краеведению. При редакции открылся издательский дом, взявший на себя функцию выпуска книжной продукции [13, с. 55-56].

¹ Папка «Шестидесятники» // Материалы архива А.И. Денисенко. Л. [2].

² Там же Л. [2].

и «Досуге в Новосибирске» он помещал статьи, заметки, информационные подборки на все означенные выше темы: публицистические, документальные, развлекательно-познавательные (например, о знаменитостях). Часто А.И. Денисенко публиковался под псевдонимом «А. Никулин» (по фамилии своей матери П.И. Никулиной). То, что он накапливал в других папках архива, например в «Смеходроме» – различные виды и жанры анекдотов (армейские, «черный юмор», «нарочно не придумаешь»), или для сборников песен и стихов, досуга взрослых и детей затем использовалось в прессе. Есть папки, почти целиком состоящие из газетных вырезок и листов, затем перепечатанных в машинописные подборки о знаменитостях, занимательных фактах их жизни и творчества. Имеются рубрики того же рода: «клуб сумасшедших убийц», «игроки», «обжоры», «мистификаторы», «страницы любви» и т. д. Представлены также блоки машинописных листов со статьями на социальные темы, в том числе по полемике вокруг храма Александра Невского, в которой участвовал и А.И. Денисенко.

Таким образом, творческая деятельность А.И. Денисенко как журналиста, редактора, составителя, прозаика проявлялась в разнообразных формах. Альманах «Праздность» входит в папку «развлекательно-познавательных» документов его архива. Являясь, вероятно, единственным (№ 1), он создан как эксперимент, сочетающий рукописные и машинописные элементы, имитирующий внешний вид изданий, легализованных в период перестройки, а также самодельных, распространявшихся в самиздате. Альманах воссоздает атмосферу «домашнего», узкокружкового журнала, выпускаемого коллективом литераторов сдвоенных издательств СОДЛ-«Мангазея» и дает точное представление, как зародилась многоплановая, энергичная и высококачественная деятельность А.И. Денисенко, который, возможно, является идейным вдохнови-

телем и редактором данного сборника, работавшим, очевидно, совместно с коллегой по СОДЛ В.И. Ярцевым.

Стремление реализовать в качестве поэта и прозаика не отражало всех аспектов разносторонней деятельности А.И. Денисенко, впервые обозначившего себя в сборнике «Гнездо поэтов» в 1989 году. Подчеркнем, что слово в названии этой книги – «гнездо», раскрывает его кружковую семантику и восходит к литобъединению И.О. Фоякова оттепельных времен и его преемника в 1980-е гг. А.И. Плитченко. Небольшие поэтические сборники А.И. Денисенко «Аминь» (1990) и «Пепел» (2000) подчеркивали равноправность литературных трудов и с другими направлениями его деятельности.

В этом смысле издание объемной (610 страниц) книги стихов, рассказов, эссе «Провинция» в 2019 г.¹ характеризует масштаб литературной работы писателя, раскрывает различные стороны его творческой деятельности. Особенно явно в книге проявился дух творческой «праздности», запечатленный в одноименном альманахе, который предполагает иронию, юмор, пародийность во внутрикружково-«домашнем», публицистическо-патриотическом и православном аспектах. «Журналистский», «альманашный» характер стихов предполагает выдумку, остроумие, изобретательность, присущие развлекательно-познавательному чтению. Это создаёт определенные трудности при оценке довольно противоречивой поэзии А.И. Денисенко, поскольку в ней сосуществуют одновременно «варварство» и книжность, сюрреалистичность, «нелепость», а также гармония «истины, добра и красоты».

Автору статьи о нем поэту А.Е. Соколову приходится констатировать, что «поэзия А. Денисенко... рождается в точке пересечения языковых пластов, присущих современному городскому и патриархальному

¹ Денисенко А.И. Провинция. Стихи и проза разных лет. Новосибирск: ИД «Манускрипт», 2019. 610 с.

мирам» [14, с. 192]. При этом отчётливо выражена и «серьезная» деревенско-патриотическая тематика («апологет деревенской жизни»), придающая своеобразие его творчеству. Изданный в том же 2019 г. сборник стихов и прозы А.И. Денисенко «Избранное»¹ отражает в основном только один аспект его творчества – «серьезный». Эти два сборника демонстрируют два разных подхода к изданию произведений А.И. Денисенко: «широкий», полномасштабный, осуществлённый крупным деятелем поэ-

тического андеграунда и самиздата Е.И. Иорданским, и «узкий» – под редакцией М.Н. Шукина, прозаика и публициста, не сотрудничавшего с нелегальными литературными группами и изданиями. Исследование архива А.И. Денисенко, включая альманах «Праздность» как элемент творческой лаборатории, даёт представление о непозитических сторонах многогранной деятельности писателя, укрупняет масштаб его личности, в том числе как поэта.

¹ Денисенко А.И. Избранное: Стихи и проза. Новосибирск: ГАУК НСО НГОНБ, 2019. 247 с. (Библиотека сибирской литературы).

Список литературы

1. Посадсков А.Л. «Детская литература», СО // Новосибирск: энциклопедия / редкол.: гл. ред. В.А. Ламин и др. [Новосибирск]: Новосиб. кн. изд-во, 2003. С. 260.
2. Посадсков А.Л. «Мангазея» // Новосибирск: энциклопедия / редкол.: гл. ред. В.А. Ламин и др. [Новосибирск]: Новосиб. кн. изд-во, 2003. С. 507.
3. Степанов П. «Гнездо поэтов» и лито Фонякова // Мангазея: лит. альм. / сост. В. Берязев, И. Картушин, М. Шукин. Новосибирск: СПАС, 1990. Вып. 1. С. 76-78.
4. Савенко Е.Н. Альтернативное книгоиздание: эволюция терминологии // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 627-633.
5. Яранцев В.Н. Конволюты личного архива Е.П. Иорданского как явление самиздата // Сфера культуры. 2024. № 1 (15). С. 138-149.
6. Русова Ю.А. Самиздат в СССР: тексты и судьбы. Санкт-Петербург: Алетейя; Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2020. 204 с.: ил.
7. Метельков А.С. Альтернативное книгоиздание в России: от лубка до зина // Книга. Чтение. Медиасреда. 2024. Т. 2, № 4. С. 255-266.
8. Струкова Е.Н. Альтернативная периодическая печать в истории российской многопартийности (1987-1996). Москва: ГПИБ России, 2005. 312 с.
9. Комаров А., Кузовкин Г. Каталог самиздата. 1956-1986. Москва: Междунар. Мемориал, 2018. 168 с.
10. Даниэль А. Истоки и смысл советского самиздата // Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1956-1980-е гг.: в 3 т. Т. 1, кн. 1: до 1966 г. / под общ. ред. В.В. Игрунова; сост.: М.Ш. Барбакадзе. Москва: Междунар. ин-т гуманит.-полит. исследований, 2005. 496 с.
11. Кушнир А. Дискретная энциклопедия рок-самиздата // Контр Культ Ур, а. 1991. № 3. С. 49-94.
12. Аронсон М. Литературные кружки и салоны. Ленинград: Прибой, 1929. 310 с.
13. Метельков А.С. Литературно-художественные журналы Новосибирска в середине 1990-х гг. // Труды ГПНТБ СО РАН. 2017. № 12-2. С. 52-62.
14. Соколов А.Е. Приговоренный к любви (Заметки о поэзии Александра Денисенко) // Сибирские огни. 2000. № 5. С. 192-194.

Сведения об авторе:

Яранцев Владимир Николаевич, кандидат филологических наук, научный сотрудник лаборатории книговедения Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (ГПНТБ СО РАН)

ул. Восход, 15, Новосибирск, 630102
 yarancev@spssl.nsc.ru

Дата поступления статьи: 09.07.2025
 Одобрено: 26.02.2026
 Дата публикации: 31.03.2026

Для цитирования:

Яранцев В.Н. Альманах «Праздность» в архиве А.И. Денисенко как явление самиздата // Сфера культуры. 2026. № 1 (23). С. 135-146. DOI:10.48164/2713-301X_2026_23_135

УДК 930.253+070
 DOI: 10.48164/2713-301X_2026_23_135

© V.N. Yarantsev

Novosibirsk

The State Public Scientific and Technical Library
 of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
 yarancev@spssl.nsc.ru

**ALMANAC IDLENESS IN A.I. DENISENKO'S ARCHIVE
 AS A SAMIZDAT PHENOMENON**

The typewritten almanac entitled *Idleness*, which has been preserved in the archive of Novosibirsk poet A.I. Denisenko (1947-2023), is considered in the article as an artefact of samizdat that appeared during the transition from the perestroika period to uncensored creativity. The materials of this collection, which were originally of circle, *home* nature, were addressed to the employees of the publishing house where A.I. Denisenko worked, and parodied politicized *perestroika* publications.

The almanac *Idleness* serves as an example of the freedom of regional samizdat of the transition time (from politics to literature and *literary everyday life*), reveals new aspects in the collective work of the compiler and his colleagues.

Keywords: personal archive, A.I. Denisenko, literary work, almanac *Idleness*, Novosibirsk samizdat, Siberian branch of the publishing house *Detskaya literature*.

References

1. Posadskov, A.L. [2003] «Detskaya literatura», Sibirskoe otdelenie [Publishing House *Detskaya literature*, Siberian Branch]. *Novosibirsk: e`nciklopediya* [Novosibirsk: Encyclopedia]. Ed.-in-Chief V.A. Lamin et al. [Novosibirsk]: Novosibirsk Book Publishing House, 260. (In Russian).
2. Posadskov, A.L. [2003] «Mangazeya» [*Mangazeya*]. *Novosibirsk: e`nciklopediya* [Novosibirsk: Encyclopedia]. Ed.-in-Chief V.A. Lamin et al. [Novosibirsk]: Novosibirsk Book Publishing House, 507. (In Russian).

3. Stepanov, P. [1990] «Gnezdo poe`tov» i lito Fonyakova [*Poets' Nest and Fonyakov's Lito*]. *Mangazeya: literaturny`j al`manax* [Mangazeya: a Literature Almanac]. Compl. V. Beryazev, I. Kartushin, M. Shhukin. Novosibirsk: SPAS, Issue 1, 76-78. (In Russian).
4. Savenko, E.N. [2022] Al`ternativnoe knigoizdanie: e` volyuciya terminologii [Alternative Book Publishing: Evolution of Terminology]. *Observatoriya kul`tury`* [Observatory of Culture], Vol. 19, No. 6, 627-633. (In Russian).
5. Yarancev, V.N. [2024] Konvolyuty` lichnogo arxiva E.P. lordanskogo kak yavlenie samizdata [Convolutives of E.P. Lordansky's Personal Archive as a Samizdat Phenomenon]. *Sfera kul`tury`* [Sphere of Culture], No. 1 (15), 138-149. (In Russian).
6. Rusova, Yu.A. [2020] *Samizdat v Soyuze Sovetskix Socialisticheskix Respublik: teksty` i sud`by`* [Samizdat in the USSR: Texts and Fates]. Saint Petersburg: Aletejya; Yekaterinburg: Publishing House of the Ural University. (In Russian).
7. Metel`kov, A.S. [2024] Al`ternativnoe knigoizdanie v Rossii: ot lubka do zina [Alternative Book Publishing in Russia: from Lubok to Zine]. *Kniga. Chtenie. Mediasreda* [Book. Reading. Media Environment], Vol. 2, No. 4, 255-266. (In Russian).
8. Strukova, E.N. [2005] *Al`ternativnaya periodicheskaya pechat` v istorii rossijskoj mnogopartijnosti (1987-1996)* [Alternative Periodical Printing in the History of the Russian Multi-Party System (1987-1996)]. Moscow: the State Public Historical Library of Russia. (In Russian).
9. Komaromi, A., Kuzovkin, G. [2018] *Katalog samizdata. 1956-1986* [Samizdat Catalog. 1956-1986]. Moscow: Mezhdunarodny`j memorial. (In Russian).
10. Danie`l`, A. [2005] Istoki i smy`sl sovetskogo samizdata [The Origins and Meaning of the Soviet Samizdat]. *Antologiya samizdata. Nepodcenzurnaya literatura v Soyuze Sovetskix Socialisticheskix Respublik. 1956-1980-e gody: v 3 tomax. Tom 1, kniga 1: do 1966 goda* [Anthology of Samizdat. Uncensored Literature in the USSR. 1956-1980s: in 3 vols. Vol. 1, Book 1: until 1966]. Under General Editorship by V.V. Igrunov; Compl. M.Sh. Barbakadze. Moscow: the International Institute of Humanitarian Political Research. (In Russian).
11. Kushnir, A. [1991] Diskretnaya e`nciklopediya rok-samizdata [Discrete Encyclopedia of Rock Aamizdat]. *Kontr Kul`t Ura* [Counter Cult Hooray], No. 3, 49-94. (In Russian).
12. Aronson, M. [1929] *Literaturny`e kruzhki i salony`* [Literary Circles and Salons]. Leningrad: Priboj. (In Russian).
13. Metel`kov, A.S. [2017] Literaturno-xudozhestvenny`e zhurnaly` Novosibirska v seredine 1990-x godov [Literary and Art Magazines of Novosibirsk in the Mid-1990s]. *Trudy` Gosudarstvennoj publichnoj nauchno-texnicheskoy biblioteki Sibirskogo otdeleniya Rossijskoj akademii nauk* [Proceedings of the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences], No. 12-2, 52-62. (In Russian).
14. Sokolov, A.E. [2000] Prigovoreny`j k lyubvi [Zametki o poe`zii Aleksandra Denisenko] [Sentenced to Love [Notes on Alexander Denisenko's Poetry]]. *Sibirskie ogni* [Siberian Lights], No. 5, 192-194. (In Russian).

About the author:

Vladimir N. Yarantsev, PhD in Philology, Researcher at the Laboratory of Bibliology of the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

5 Voshod Str., Novosibirsk, 630102
yarancev@spsl.nsc.ru

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ



REQUIREMENTS FOR
THE DESIGN OF THE
ARTICLE

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Объем: от 16000 до 40000 знаков (не считая заголовка, аннотации и ключевых слов на русском и английском языках). Шрифт Times New Roman, кегль – 14, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 2 см, абзацный отступ – 1,25 см. Нумерация страниц сплошная, внизу страницы по центру.

Обязательные элементы статьи:

- индекс УДК (Справочник по УДК – <http://teacode.com/online/udc/>);
- Ф.И.О. автора, город, учреждение, e-mail;
- название статьи;
- аннотация на русском языке (500-600 знаков с пробелами);
- ключевые слова (5-10);
- текст статьи;
- список литературы (не менее 10), количество самоцитирований – не более 2;
- сведения об авторе на русском языке (полностью, без сокращений): Ф.И.О., ученое звание, ученая степень, должность, место работы, рабочий адрес с почтовым индексом, адрес электронной почты;
 - сведения об авторе на английском языке;
 - название статьи, аннотация и ключевые слова на английском языке.
- References (список литературы в транслитерации латиницей с частичным переводом на английский и др. иностранные языки: правила оформления списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латиницей необходимо использовать работа (<https://translit.ru/ru/gost-7-79-2000/>) или таблицу, приведенную на указанном вебсайте.

Порядок элементов внутри библиографических описаний в References должен соответствовать требованиям «Гарвардского стиля оформления» (BSI):

<https://www.mybib.com/tools/harvard-referencing-generator>.

Каждая статья, поступившая в редакцию, проходит двойное «слепое» рецензирование и проверку на коммерческой версии системы «Антиплагиат».

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ АННОТАЦИИ

Аннотация (не менее 3 распространенных предложений) должна содержать максимально ёмкую и адекватную характеристику статьи, её структуры, содержания и основных выводов. Следует избегать второстепенной информации, общих формулировок, пересказа общеизвестных типологий и описаний и пр. В аннотации не допускается цитирование и самоцитирование.

ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА СТАТЬИ

1. Между датами ставится длинное тире без пробелов (комбинация клавиш Ctrl + - на цифровой клавиатуре).
2. Авторское примечание заключается в круглые скобки, инициалы автора обозначаются курсивом: (выделено нами. – *М.Ш.*).
3. Между инициалами и фамилией ставится неразрывный пробел (Ctrl+Alt+Space).
4. Ссылки на использованные научные статьи и монографии приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера описания в «Списке литературы», тома (если есть) и страниц, например: [1, т. 2, с. 25], [2, с. 30-32] или [3, с. 8-10; 4, с. 32].

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ

1. Описания приводятся в конце статьи и оформляются по ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Внутри списка они группируются в той последовательности, в которой упоминаются в тексте (не в алфавитном порядке). Под одним номером допустимо указывать только один источник. Допускается сокращение отдельных элементов библиографического описания на основании ГОСТ Р 7.0.12–2011 «Библиографическая запись. Сокращение слов и словосочетаний на русском языке. Общие требования и правила».

2. Примечания и ссылки на источники (архивные документы, мемуары, переписка, информационные сообщения из периодической печати, произведения художественной литературы и др.) оформляются в виде постраничных сносок. Сноски нумеруются арабскими цифрами. Если в сносках приводятся ссылки на «Список литературы», то они должны учитываться в общей нумерации.

3. Примеры оформления библиографических описаний:

Вид документа	Список литературы	References
Статья в журнале	Кабанов В.П. Начало юридического образования в России (XVII–XVIII вв.) // Экономические споры: проблемы теории и практики. 2003. № 1. С. 149–156.	Kabanov, V.P. (2003) Nachalo yuridicheskogo obrazovaniya v Rossii (XVII–XVIII vv.) [The Beginning of Law Studies in Russia in the 17 th –18 th Centuries]. <i>E'konomicheskie spory: problemy teorii i praktiki</i> [Economic Disputes: Issues of Their Theory and Practice]. 1, 149–156. (In Russian).
Материалы конференции (сборник трудов)	Арсентьева А.В., Петрянкина А.П. Городские училища в образовательном пространстве России второй половины XVIII в. // Волжские земли в истории и культуре России: материалы Регион. науч. конф. (г. Чебоксары, 20–21 июня 2003 г.). Ч. 1. Чебоксары, 2003. С. 33–39.	Arsent'eva, A.V., Petryankina, A.P. (2003) Gorodskie uchilishha v obrazovatel'nom prostanstve Rossii vtoroj poloviny XVIII v. [Urban Colleges in Russia's Education System of the Second Half of the 18th Century]. <i>Volzhskie zemli v istorii i kul'ture Rossii</i> [Lands of the Volga Area in Russia's History and Culture]. Pt. 1, 33–39. (In Russian).
Книга	Варава В.В. Этика неприятия смерти. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005. 239 с.	Varava, V.V. (2005) <i>E'tika nepriyatiya smerti</i> [Ethics of the Denial of Death]. Voronezh: Publishing House of the Voronezh State University. (In Russian).
Том многотомного издания	Серков А.И. Российские ма-соны. 1721–2019: биогр. слов. Век XVIII: в 3 т. Т. 1. Москва: Ганга, 2019. 710 с.	Serkov, A.I. (2019) <i>Rossijskie masony. 1721–2019: biograficheskij slovar'. Vek XVIII: v 3 t. T. 1.</i> [Masons in Russia. 1721–2019: Biographical Dictionary. 18th Century: in 3 vols.]. Moscow: Ganga, Vol. 1. (In Russian).

Диссертация	Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: дис. ... канд. филос. наук. Санкт-Петербург, 2003. 162 с.	Kas'yanova, E.V. (2003) <i>Rok-kul'tura v kontekste sovremennoj kul'tury: dissertaciya ... kandidata filososfskix nauk</i> [The Culture of Rock in the Context of Today's Culture. Thesis of Ph.D. in Philosophy]. St. Petersburg. (In Russian).
Автореферат диссертации	Дробинин Г.Д. Поэтика А.Л. Хвостенко: язык – миф – литературный код: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2015. 23 с.	Drobinin, G.D. (2015) <i>Poe'tika A.L. Xvostenko: yazyk – mif – literaturnyj kod: avtoreferat dissertacii ... kandidata filologicheskix nauk</i> [Poetics by A.L. Khvostenko: Language – Myth – Literary Code. Synopsis of the Thesis of Ph.D. in Philology]. Samara. (In Russian).
Электронный ресурс	Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. [Электронный ресурс]. URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/ (дата обращения: 15.06.2020).	Vasmer, M. <i>E'timologicheskij slovar' russkogo yazyka: v 4 t.</i> [Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 vols.]. (In Russian). URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/ (Accessed 15.06.2020).
Переводное издание	Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук / пер. с фр.: В.П. Визгин, Н.С. Автономова. Санкт-Петербург: А-сэд, 1994. 406 с.	Foucault, M. (1994) [Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines]. Transl. from Fr. by V.P. Vizgin & N.S. Avtonomova. St. Petersburg: A-cad. (In Russian).
Книга на языке оригинала	Williams P. Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities. Oxford; New York: Berg Publisher, 2007. 240 p.	Williams, P. (2007) <i>Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities</i> . Oxford; New York: Berg Publisher. (In English).

Материалы отправлять на электронную почту: sphereofculture@samgik.ru
или в электронную редакцию: <https://journals.eco-vector.com/2713-301X/index>

Научный рецензируемый журнал
№ 1 (23) 2026

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

Адрес издателя:
ул. Фрунзе, 167,
Самара, 443010

Подписано в печать: 20.03.2026
Дата выхода в свет: 31.03.2026

Формат 170x240/16
Усл. печ. л. 9,5
Тираж 200 экз. Цена свободная

Издание отпечатано в РИЦ ФГБОУ ВО «СГИК»
по адресу: ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
E-mail: rio@samgik.ru