

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

**О. Н. Астафьева**, доктор философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, лауреат премии Правительства РФ в области культуры (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ)

**О. Ю. Васильева**, доктор исторических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, президент РАО, академик РАО, член Международной ассоциации истории религий, почетный член Российской академии художеств (Российская академия образования)

**Н. И. Гендина**, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ (МГИК)

**О. В. Гукаленко**, доктор педагогических наук, профессор, академик РАО, лауреат премии Правительства РФ в области образования (Институт содержания и методов обучения)

**С. В. Иванова**, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор, почетный работник общего образования РФ, академик РАО, заслуженный деятель науки РФ (Институт стратегии развития образования Российской академии образования)

**К. К. Колин**, доктор технических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ (Федеральный исследовательский центр «Информатика и управление» Российской академии наук)

**И. А. Корсакова**, доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент (Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке)

**Р. П. Кошкин**, доктор технических наук, профессор, член Союза авиапроизводителей России, почетная грамота Президента РФ (Государственный научно-исследовательский институт гражданской авиации)

**И. В. Малыгина**, доктор философских наук, профессор (Московский государственный лингвистический университет)

**Р. С. Мотульский**, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный деятель культуры Республики Беларусь (Институт современных знаний имени А. М. Широкова, Республика Беларусь)

**С. Б. Синицкий**, доктор культурологии, доцент, профессор (Челябинский государственный институт культуры)

**У. А. Тешабаева**, PhD, директор (Национальная библиотека Узбекистана имени Алишера Навои, Республика Узбекистан)

**Л. В. Федякина**, доктор педагогических наук, кандидат экономических наук, профессор, член-корреспондент РАО (Министерство культуры РФ)

**Я. Л. Шрайберг**, доктор технических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный работник культуры РФ (Государственная публичная научно-техническая библиотека России)

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Н. И. Ануфриева**, доктор педагогических наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ (МГИК)

**Л. В. Беловинский**, доктор исторических наук, профессор, заслуженный работник культуры РФ, лауреат премии памяти митрополита Московского и Коломенского Макария (МГИК)

**С. Н. Гавров**, доктор философских наук, профессор, член Союза писателей Москвы (Финансовый университет при Правительстве РФ)

**А. ДеБласио (A. DeBlasio)**, PhD, заслуженный профессор свободных искусств и наук, кафедра Славистики, Дикинсон Колледж (США)

**Е. Э. Дробышева**, доктор философских наук, профессор (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой)

**А. Жубара (A. Jubara)**, кандидат философских наук, научный сотрудник, преподаватель Майнцского университета имени Иоганна Гутенберга в Гермерсхайме (Германия)

**Е. В. Золотухина-Аболина**, доктор философских наук, профессор (Южный федеральный университет)

**Л. С. Зорилова**, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, профессор, член Союза писателей России, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования, почетный работник высшего образования (Российская академия музыки имени Гнесиных)

**Т. И. Кимеева**, доктор культурологии, доцент (Кемеровский государственный институт культуры)

**С. М. Климова**, доктор философских наук, профессор (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»)

**Р. А. Литвак**, доктор педагогических наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ (Челябинский государственный институт культуры)

**А. М. Мазурицкий**, доктор педагогических наук, доцент (МГИК)

**А. Д. Майданский**, доктор философских наук, профессор (Белгородский государственный национальный исследовательский университет)

**Л. С. Майковская**, доктор педагогических наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ (МГИК)

**С. Б. Никонова**, доктор философских наук, профессор (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой)

**Н. К. Равианов**, доктор технических наук, профессор (Научно-исследовательский институт развития цифровых технологий и искусственного интеллекта при Министерстве по развитию информационных технологий и коммуникаций Республики Узбекистан)

**В. А. Ремизов**, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы, член Союза писателей РФ (МГИК)

**Н. В. Синявина**, доктор культурологии, доцент (МГИК)

**Т. Н. Суминова**, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор (МГИК)

**Т. В. Христидис**, доктор педагогических наук, профессор (МГИК)

**Н. В. Шарковская**, доктор педагогических наук, доцент (МГИК)

**М. М. Шibaева**, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор (МГИК)



## УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности. Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

### Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.
2. Объем статьи составляет от 23 000 до 40 000 знаков, включая пробелы и список литературы.
3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05-2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках. Количество источников в библиографическом списке не менее 10 и не более 30.
4. К статье прилагаются:
  - а) аннотация (100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках (8–12 слов);
  - б) сведения об авторе в следующем порядке – ФИО автора (авторов) полностью, ученая степень, ученое звание, должность, место учёбы или работы (в именительном падеже), город, страна. Все данные дублируются на английском языке. Отдельно указывается контактный телефон, обязательно – электронный адрес;
  - в) обязательным является указание на УДК, грант или госзадание. Обязательно указание на шифр и название специальности, по которой идет статья.
5. Статьи принимаются в электронной версии на e-mail редакции: [vestnik-mguki@mail.ru](mailto:vestnik-mguki@mail.ru)
  - а) все статьи проходят двойное слепое рецензирование и публикуются бесплатно. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов, а также возможность вносить изменения в название и текст статьи по согласованию с автором. Позиция редакции может не совпадать с точкой зрения авторов.
  - б) до рецензирования оригинальность статьи проверяется в системе «Антиплагиат». В журнал принимаются статьи со степенью оригинальности текста не менее 75%. Цитаты занимают не более 20 % текста. Самоцитирование ограничено необходимым минимумом (не более 10 % текста в форме пересказа со ссылкой на источник). Совпадение не более 2 %.
  - в) автор несет ответственность за точность воспроизведения имен, цитат, формул. Автор должен сообщить редколлегии журнала обо всех своих работах и работах своих соавторов, пересекающихся по тематике с представленной в редакцию статьей и находящихся на рассмотрении в других изданиях.
  - г) статья, после её одобрения редколлегией журнала, может готовиться к публикации до полугода. Форма договора высылается автору после принятия редколлегией решения о публикации. При представлении основных результатов своего исследования автор обязан находиться в правовом поле, т. е. его публикация не должна каким-либо образом нарушать Закон РФ от 27.12.1991 № 2124–1 (ред. от 18.04.2018) «О средствах массовой информации».

январь – февраль  
1 (129) 2026 год  
Научный журнал

# Вестник

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ  
И ИСКУССТВ

## Содержание

- |                                          |           |                                                                                                                                           |
|------------------------------------------|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>ФИЛОСОФСКАЯ<br/>АНТРОПОЛОГИЯ</b>      | <b>10</b> | <b>ЗОЛОТУХИНА-АБОЛИНА Е. В., РЯБОВА Л. В.</b><br>О ЛЮБВИ И ВКУСЕ К ЖИЗНИ (ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ<br>УТОПИИ ТАТЬЯНЫ УСТИНОВОЙ)                   |
| <b>ТЕОРИЯ<br/>И ИСТОРИЯ<br/>КУЛЬТУРЫ</b> | <b>22</b> | <b>СУМИНОВА Т. Н.</b><br>АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ В ПАРАДИГМЕ РОССИЙСКО-<br>КИТАЙСКОГО «КУЛЬТУРНОГО ПОЯСА»:<br>ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ |
|                                          | <b>32</b> | <b>ПАУДЯЛЬ Н. Ю., ФИЛИНДАШ Л. В.</b><br>РЕПРЕЗЕНТАТИВНО-УПРАВЛЕНЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ<br>ИСКУССТВА В ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ XVIII ВЕКА           |
|                                          | <b>42</b> | <b>ЯЦКЕВИЧ А. А.</b><br>РЕМЕСЛЕННОСТЬ ВО ФРАНЦИИ<br>КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН:<br>ЭВОЛЮЦИЯ И ВЗАИМОСВЯЗЬ С ЯЗЫКОМ                       |
|                                          | <b>52</b> | <b>КИЛЬДЮШЕВА А. А.</b><br>ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПЕРЕОРИЕНТАЦИЯ МУЗЕЯ<br>В XXI ВЕКЕ: ФАКТОРЫ ИЗМЕНЕНИЙ                                            |
|                                          | <b>62</b> | <b>ШАРОНОВА А. И.</b><br>ФИГУРА УЧИТЕЛЯ В УСЛОВИЯХ ДИСЦИПЛИНАРНОЙ<br>РЕДУКЦИИ: КРИТИКА ГУМАНИТАРНЫХ ПАРАДИГМ                              |
|                                          | <b>75</b> | <b>НИБУСИН А. С.</b><br>ГЕНЕЗИС ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА<br>В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРФИЛОСОФСКОГО ПОДХОДА                                      |
|                                          | <b>84</b> | <b>ОБОЗНЫЙ А. В.</b><br>ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКОВНОГО<br>ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО<br>ТВОРЧЕСТВА ПО МЕТАЛЛУ В РОССИИ                               |



- ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**
- 100 ГУК А. А.**  
СЕРИЙНОСТЬ И ЕЁ РАЗНОВИДНОСТИ  
КАК ЖАНРОВО-ВИДОВЫЕ ФОРМЫ  
ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
- 109 ШАПИРО Б. Л.**  
«МОРСКОЕ» ШИНУАЗРИ:  
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ КРУЖЕВО  
XVIII ВЕКА ОБ «ОТКРЫТИИ» КИТАЯ
- 119 ВАРАКИНА Г. В., ДОБРОВОЛЬСКАЯ В. Е.**  
МУРАЛ В КОНТЕКСТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ:  
ОТ САМОВЫРАЖЕНИЯ К КУЛЬТУРНОМУ  
КОДУ (НА МАТЕРИАЛЕ ИНДУСТРИАЛЬНЫХ  
ПАРКОВ ПОДМОСКОВЬЯ)
- 134 СИНЯВИНА Н. В., АНУФРИЕВА Н. И.**  
ПЕРЕХОДНОСТЬ КАК ХАРАКТЕРИСТИКА  
ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА  
XVI – XVII ВЕКОВ (НА ПРИМЕРЕ  
РИМА И ПАРИЖА)
- ПЕДАГОГИКА И ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ**
- 144 ЯРОШЕНКО Н. Н.**  
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
Е. Н. МЕДЫНСКОГО В МОСКОВСКОМ  
БИБЛИОТЕЧНОМ ИНСТИТУТЕ:  
МИССИЯ ВОСПИТАНИЯ КУЛЬТУРОЙ
- 154 КРУГЛОВА Н. Ю., ЕДИНАК А. Ю.,  
АНТОНОВА Г. И.**  
ВЛИЯНИЕ АРТПЕДАГОГИЧЕСКОГО  
СОПРОВОЖДЕНИЯ  
НА РЕЗУЛЬТАТИВНОСТЬ  
ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ
- 162 ПОЛЬСКАЯ С. С.**  
К ВОПРОСУ ВЗАИМОСВЯЗИ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СУБЪЕКТНОСТИ  
ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ВЫСШЕЙ  
ШКОЛЫ И ЕГО ГАБИТУСА
- 172 ЖУМАБАЕВА Г. Т.**  
ПОЛИКУЛЬТУРНАЯ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА  
ШКОЛЫ КАК СРЕДСТВО  
ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ  
АКТИВНОСТИ ПОДРОСТКОВ



- БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ 182 ГЕНДИНА Н. И., ГАВРИЛОВ И. С.**  
ЛЕГИТИМНОСТЬ БИБЛИОТЕКИ  
КАК СОЦИАЛЬНОГО ИНСТИТУТА:  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ  
И ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ  
ЛЕГИТИМАЦИИ
- 197 ГОРЛОВА Н. И.**  
ВОЛОНТЕРСТВО В СТРАТЕГИЯХ  
УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ БИБЛИОТЕК  
И МУЗЕЕВ: ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ
- 208 КАСЬЯНОВА Е. П.**  
ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ И СОВРЕМЕННАЯ  
РОССИЙСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ СИСТЕМА
- 218 КОЗЛОВ С. В.**  
ИСТОРИЯ ПОНЯТИЙ «ИНФОРМАЦИОННЫЕ  
РЕВОЛЮЦИИ» И «МЕДИЙНЫЕ РЕВОЛЮЦИИ»  
В АНГЛО- И ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ  
НАУЧНЫХ ТРАДИЦИЯХ

January – February  
1 (129) 2026  
Scientific  
Academic Journal

# *The Bulletin*

OF MOSCOW STATE UNIVERSITY  
OF CULTURE AND ARTS

## Content

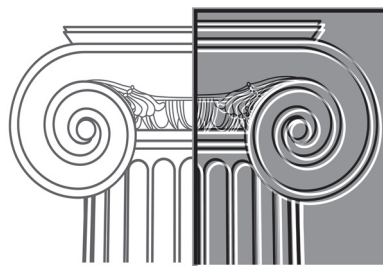
- PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY** 10 **ZOLOTUKHINA-ABOLINA E. V., RYABOVA L. V.**  
ABOUT LOVE AND TASTE FOR LIFE  
(EXISTENTIAL UTOPIAS OF TATYANA USTINOVA)
- THEORY AND HISTORY OF CULTURE** 22 **SUMINOVA T. N.**  
ARTS MANAGEMENT IN THE PARADIGM OF  
THE RUSSIAN-CHINESE «CULTURAL BELT»:  
PHILOSOPHICAL AND CULTURAL ANALYSIS
- 32 **PAUDIAL N. Yu., FILINDASH L. V.**  
THE REPRESENTATIVE AND MANAGERIAL POTENTIAL  
OF ART IN IMPERIAL RUSSIA OF THE 18TH CENTURY
- 42 **YATSKEVICH A. A.**  
CRAFTSMANSHIP IN FRANCE  
AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON: EVOLUTION  
AND RELATIONSHIP WITH LANGUAGE
- 52 **KILDYUSHEVA A. A.**  
EMOTIONAL REORIENTATION OF THE MUSEUM  
IN THE XXI CENTURY: FACTORS OF CHANGE
- 62 **SHARONOVA A. I.**  
THE FIGURE OF THE TEACHER IN DISCIPLINARY  
REDUCTION: A CRITIQUE OF HUMANITARIAN PARADIGMS
- 75 **NIBUSIN A. S.**  
THE GENESIS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE  
CONTEXT OF A CULTURAL-PHILOSOPHICAL APPROACH
- 84 **OBOZNY A. V.**  
FEATURES OF CHURCH DECORATIVE  
AND APPLIED METAL ART IN RUSSIA



- ART CULTURE**
- 100 GUK A. A.**  
SERIALITY AND ITS VARIETIES  
AS GENRE-SPECIFIC FORMS OF  
PHOTOGRAPHIC REPRESENTATION
- 109 SHAPIRO B. L.**  
«MARITIME» CHINOISERIE: WEST  
EUROPEAN LACE OF THE 18TH CENTURY  
ON THE «DISCOVERY» OF CHINA
- 119 VARAKINA G. V., DOBROVOLSKAYA V. E.**  
MURAL IN THE CONTEXT OF  
MEDIA CULTURE: FROM SELF-  
EXPRESSION TO CULTURAL CODE  
(BASED ON THE MATERIALS  
OF INDUSTRIAL PARKS IN  
THE MOSCOW REGION)
- 134 SINYAVINA N. V., ANUFRIEVA N. I.**  
TRANSITIONALITY AS A CHARACTERISTIC OF  
EUROPEAN ART OF THE 16th-17th CENTURIES  
(USING ROME AND PARIS AS AN EXAMPLE)
- PEDAGOGY AND EDUCATION  
IN THE FIELD  
OF CULTURE**
- 144 YAROSHENKO N. N.**  
E. N. MEDYNSKY'S PEDAGOGICAL  
ACTIVITIES AT THE MOSCOW  
LIBRARY INSTITUTE: THE MISSION  
OF EDUCATION THROUGH CULTURE
- 154 KRUGLOVA N. Yu., EDINAK A. Yu.,  
ANTONOVA G. I.**  
THE IMPACT OF ART PEDAGOGICAL  
SUPPORT ON THE EFFECTIVENESS  
OF STUDENT EDUCATION
- 162 POLSKAYA S. S.**  
ON THE ISSUE OF THE RELATIONSHIP  
BETWEEN THE PROFESSIONAL  
SUBJECTIVITY OF A HIGHER EDUCATION  
TEACHER AND HIS HABITUS
- 172 ZHUMABAEVA G. T.**  
MULTICULTURAL EDUCATIONAL  
ENVIRONMENT IN SCHOOLS AS  
A MEANS OF DEVELOPING SOCIAL  
ACTIVITY IN ADOLESCENTS



- LIBRARY SCIENCE**    **182 GENDINA N. I., GAVRILOV I. S.**  
THE LEGITIMACY OF THE LIBRARY AS  
A SOCIAL INSTITUTION: THEORETICAL  
FOUNDATIONS AND PRACTICAL  
MECHANISMS OF LEGITIMATION
- 197 GORLOVA N. I.**  
VOLUNTEERING IN SUSTAINABLE  
DEVELOPMENT STRATEGIES FOR LIBRARIES  
AND MUSEUMS: INTERNATIONAL EXPERIENCE
- 208 KASYANOVA E. P.**  
VISUAL TURN AND MODERN  
RUSSIAN PUBLISHING SYSTEM
- 218 KOZLOV S. V.**  
HISTORY OF THE CONCEPTS OF «MEDIA  
REVOLUTIONS» AND «INFORMATION  
REVOLUTIONS» IN ANGLO- AND  
FRANCOPHONE SCHOLARLY TRADITIONS



ФИЛОСОФСКАЯ  
АНТРОПОЛОГИЯ



## О ЛЮБВИ И ВКУСЕ К ЖИЗНИ (ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ УТОПИИ ТАТЬЯНЫ УСТИНОВОЙ)

УДК 128

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-10-20>

### **Е. В. Золотухина - Аболина**

Южный федеральный университет,  
Ростов-на-Дону, Российская Федерация,  
*e-mail*: elena\_zolotuhina@mail.ru

### **Л. В. Рябова**

Российская академия народного хозяйства и государственной  
службы при Президенте Российской Федерации,  
Южно-Российский институт управления,  
Ростов-на-Дону, Российская Федерация,  
*e-mail*: larisarabova44@gmail.com

*Аннотация.* Статья посвящена анализу экзистенциально-философских аспектов творчества писательницы Татьяны Устиновой. Авторы статьи полагают, что Т. Н. Устинова не только писатель, но экзистенциальный философ, выражающий свои идеи в художественной форме. В статье показан ряд проблем, которые традиционно относятся к антропологически-философским и присутствуют у многих известных философов как XIX, так и XX века, работавших и в форме литературных произведений и в форме философских трактатов. Внимание в статье уделяется следующим темам, характерным для творчества Т. Устиновой: любовь, приключение и судьба, иномирность, вкус к жизни. При этом авторы статьи подчеркивают двуединство видения мира Т. Устиновой: соотношение сказочно-утопических сюжетов, всегда ведущих к положительному итогу повествования, и остро-реалистической манеры письма, построенной на ярких образах, сильных чувствах, на всем богатстве ощущений, которые вызывает у читателя принятый Устиновой способ изложения. Все отмеченные экзистенциальные аспекты связаны между собой. Темы переплетаются, а общий пафос автора романов рассматривается как оптимистический и жизнеутверждающий. Произведения Т. Устиновой способны выступать в качестве психотерапевтического чтения и в качестве учебника отношения к жизни. Они утешают и вдохновляют, что и должна делать экзистенциальная философия.

*Ключевые слова:* экзистенциальная философия, художественная литература, текст, утопичность, сказочность, реалистичность, любовь, судьба, приключение, иномирное, вкус к жизни.

---

ЗОЛОТУХИНА-АБОЛИНА ЕЛЕНА ВСЕВОЛОДОВНА – доктор философских наук, профессор, Южный федеральный университет

РЯБОВА ЛАРИСА ВЛАДИМИРОВНА – доктор философских наук, профессор, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Южно-Российский институт управления

ZOLOTUKHINA-ABOLINA ELENA VSEVOLODOVNA – DSc in Philosophy, Professor, South Federal University

RYABOVA LARISA VLADIMIROVNA – DSc in Philosophy, Professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, South-Russian Institute of Management

© Золотухина-Аболина Е. В., Рябова Л. В., 2026



Для цитирования: Золотухина-Аболина Е. В., Рябова Л. В. О любви и вкусе к жизни (экзистенциальные утопии Татьяны Устиновой) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 10–20. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-10-20>

## ABOUT LOVE AND TASTE FOR LIFE (EXISTENTIAL UTOPIAS OF TATYANA USTINOVA)

**Elena V. Zolotukhina-Abolina**

Southern Federal University,  
Rostov-on-Don, Russian Federation,  
e-mail: elena\_zolotuhina@mail.ru

**Larisa V. Ryabova**

Russian Presidential Academy of National  
Economy and Public Administration,  
South-Russian Institute of Management,  
Rostov-on-Don, Russian Federation,  
e-mail: larisarabova44@gmail.com

*Abstract.* The article is devoted to the analysis of the existential and philosophical aspects of the works of the writer Tatyana Ustinova. The author of the article believes that T. N. Ustinova is not only a writer, but also an existential philosopher who expresses her ideas in artistic form. The article shows a number of problems that are traditionally related to anthropological and philosophical ones and are present in many famous philosophers of both the 19th and 20th centuries, who worked both in the form of literary works and in the form of philosophical treatises. The article pays attention to the following themes characteristic of T. Ustinova's work: love, adventure and fate, otherworldliness, and a taste for life. At the same time, the author of the article emphasizes the duality of T. Ustinova's vision of the world: the ratio of fairy-tale-utopian plots that always lead to a positive outcome of the narrative, and an acutely realistic manner of writing built on vivid images, strong feelings, and the entire wealth of sensations that the method of presentation adopted by Ustinova evokes in the reader. All the existential aspects mentioned are interconnected. The themes are intertwined, and the general pathos of the author of the novels is considered optimistic and life-affirming. The works of T. Ustinova can act as psychotherapeutic reading and as a textbook on attitudes to life. They console and inspire, as existential philosophy should do.

*Keywords:* existential philosophy, fiction, text, utopianism, fairy tale, realism, love, fate, adventure, otherworldly, taste for life.

*For citation:* Zolotukhina-Abolina E. V., Ryabova L. V. About Love and Taste for Life (Existential Utopias of Tatyana Ustinova). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 10–20. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-10-20>

### Постановка проблемы

Философия – концептуальное знание, ей присущи строгие понятия и логический стиль изложения... Таким утверждением никого не удивишь. В то же время стоит вспомнить, что философия – не наука, подобная физике, она занята соотношением человеческого духа и мира, нередко оперирует яркими метафорами, мыслит афоризмами и изъясняется при

помощи экзистенциалов. Философия – очень разная, она выражает себя и в монографиях, и в эссеистике, и в художественной литературе. Мы считаем философами Л. Н. Толстого [13] и Ф. М. Достоевского [6], Р. Бредбери [3] и Г. Гессе [4], как и целый ряд других именитых авторов. А ведь писали они о душе и о жизни, говорили обычным языком, обращались нередко к повседневным переживаниям.



Есть ли такие авторы сегодня? И всегда ли они патетичны и символичны? Всегда ли глубокомысленно-тяжеловесны? Или философствование может быть веселым, ярким и солнечным, ироничным и трогательным? Полагаем, оно может быть любым, и поэтому стоит обратиться к книгам известной русской «писательницы-детективщицы», нашей современницы Татьяны Устиновой, создавшей и создающей огромное количество книг, которые неизменно радуют читателей, в первую очередь, читателей. Почему читатели? Наверное, потому, что «детективы» Т. Устиновой – это детективы человеческих отношений и поисков души. Все преступления в них – лишь повод поговорить о чувствах и внутренних открытиях, о «нас с тобой», о внезапном обнаружении доброты людей и красоты мира.

Татьяна Устинова – настоящий, хороший, светлый философ, хотя создает не трактаты, а романы. И ее философия выражена в художественной форме, подобно тому, как говорит в пьесе Е. Шварца «Обыкновенное чудо» Хозяин, обращаясь к своей жене, упрекающей его, что он затеял историю с Медведем: «Таким уж я на свет уродился. Не могу не затевать, милая моя. Мне захотелось поговорить с тобой о любви. Но я волшебник. И я взял и собрал людей, и перетасовал их, и все они стали жить так, чтобы ты смеялась и плакала» [26, с. 243]. Вот и волшебница Татьяна Устинова философствует в своих увлекательных историях, которые льются к ней откуда-то, не иначе как «с небес», широким потоком, чтобы затрагивать самые чувствительные струны ума и сердца читателей.

*Задача* нашей небольшой статьи – показать лишь некоторые из экзистенциально-философских тем творчества Т. Устиновой, отметить *утопически-сказочный* и в то же время (как это ни парадоксально!) *реалистический* характер ее философской прозы. К сожалению, о работах Устиновой написано совсем немного, скорее можно найти интервью с ней. Но мы в данном случае будем опираться именно на тексты, потому что, что бы писатель ни рассказывал о себе, главное – это

то, что он пишет и выпускает в свет: его герои и перипетии их непростых судеб. Лично нас совершенно не смущает детективный жанр, к которому относятся рассматриваемые романы, в конце концов, Достоевский тоже писал детективы! Преступление – лишь завязка истории, оно дает возможность поместить героев в необычные ситуации, раскрыть их мысли, характеры и способность к поступкам.

### Любовь как экзистенциальная тема

Экзистенциальное философствование Татьяны Устиновой в качестве своего фундаментального сюжета включает тему *обоюдной страстной любви*. По сути – *единственной и главной*.

Отметим сразу, что о любви в философии и современной психологии написано много, назовем хотя бы такие известные и зарубежные имена, как Э. Фромм [24] и Э. Берн [2], С. Льюис [9] и И. Ялом [28], и такие отечественные имена, как Ю. Рюриков [12], В. Леви [8] и Р. Шапинская [25]. Они посвящены разным ракурсам любовных отношений. Совсем недавно появилась книга современной американки Л. Дженкинс «Грустная любовь» [5], где делается попытка отказа от стремления к романтической индивидуальной любви как к вредной утопии про «счастье навек» и в духе либеральной демократии предлагается «крафтинг» личных отношений, их постоянная ротация, в том числе, с помощью совмещения партнеров, множественность которых, с точки зрения автора, должна быть официально признана. Так, Кэрри Дженкинс очень обижается на публику, которая не оценила ее широкого объявления своей связи сразу с двумя партнерами. С ее точки зрения, два – гораздо лучше, чем один, потому что «идеальное счастье – это что-то статичное».

Пафос Татьяны Устиновой *прямо противоположен*. Она показывает, как в обстановке порой не самой лучшей, на фоне реальных служебных и рабочих проблем, в условиях, когда вокруг довольно много пошлости и ци-



низма, и даже когда люди находятся не в самых благополучной фазе своего знакомства, они вдруг открывают Другого человека именно как *неповторимого и единственно важного*. Такого, кроме которого никто другой не нужен и невозможен для жизни и для счастья. Это происходит и с героями романа «Персональный ангел», и с персонажами «Седьмого неба», и с главными действующими лицами детективной истории «Чудны дела твои, Господи!». Собственно, это происходит в каждом произведении Т. Устиновой, где героям открывается бесконечная ценность и глубина любимого или любимой. И это не просто восторг телесной близости, это стремление *«сказать себя»* – рассказывать себя другому человеку, соединяться с ним ментально и душевно. Желание прикоснуться и трогать – лишь путь к более полной гармонии. Вот как пишет автор о своем герое Андрее Боголюбове, с которым развелась жена, но который продолжает ее любить, хотя не надеется на возвращение счастья, которое он испытывал, когда жил с ней: «... ему казалось, что он первый и последний человек на свете, на которого снизошло озарение, и он понял, зачем вообще живет, для кого, для чего. Ему так казалось довольно долго. Много лет он чувствовал себя причастным к чему-то действительно важному и имеющему смысл. Вся жизнь его имела смысл, потому что можно было рассказать о ней Лерке...» [23, с. 275]. И дальше автор перечисляет эпизоды жизни и быта, которые имели смысл именно потому, что могли быть рассказаны любимой, потому что она могла разделить с ним и восторги, и недоумения.

Для персонажей Т. Устиновой телесное влечение значимо, оно приносит экстаз, однако оно отступает перед лицом собственно-человеческих переживаний – ответственности, жалости, стремления уберечь от горя. Страсть, конечно, страстью, но она может и подождать, когда решаются более серьезные вопросы – вопросы жизни и смерти. Персонажи романа «Седьмое небо», при всей парадоксальности их истории, влюблены друг в друга,

но им грозит опасность, и душевное в этом случае важнее телесного. Юрист Егор Шубин говорит своей внезапной подруге Лидии Шевелевой: «Женщины, с которыми я спал, были просто женщинами, с которыми я спал. Мне было наплевать на них, а им было наплевать на меня. Ты – из другой категории. Я женюсь на тебе. Если останусь жив. Поняла? И мне совершенно все равно, хочешь ты этого или не хочешь. Я просто на тебе женюсь. Но спать с тобой сейчас я не буду. Потому что, если... случится что-нибудь, ты будешь убиваться по мне, а мне бы этого не хотелось» [20, с. 226]. Но когда позднее сближение все же состоялось, это не просто доставляет удовольствие, а *переворачивает мир*. Именно потому, что обретенный человек – единственный, и *других не надо*: «... теперь ему кажется, что за эту ночь изменился мир. Черное обратилось в белое, и на землю рухнули все семь небес, если только их на самом деле семь... Такие мысли, по идее, должны приходиться лет в шестнадцать. И уходить в семнадцать. Если в семнадцать они не ушли – все. Считай, что пропал. Романтические мужчины не выживают в джунглях. Их поедает на завтрак вождь людоедского племени Кай-куму. Мир не изменился, шепнул кто-то так близко, что Егор Шубин посмотрел по сторонам, чтобы увидеть, кто это. Ты изменился. Только и всего» [20, с. 325–326]. Особенностью стиля Устиновой является то, что любовь всегда показана ею не как физическая манипуляция, а как *внутреннее состояние героев, как их эмоционально-смысловая трансформация*. И при этом в ее описаниях всегда находится место юмору и легкому, ласковому подтруниванию над своими героями, которые потрясены своими экзистенциальными любовными открытиями.

Надо ли говорить, что все любовные пары романов Т. Устиновой преодолевают свои ссоры и распри, находят взаимопонимание и обретают свое счастье? Да, обретают. *В каждом романе*. У Т. Устиновой все всегда кончается *хорошо*. Ее порой упрекают за это, полагая такой подход совершенно *утопи-*



ческим, нереалистическим: ну, не может все всегда заканчиваться благополучно! Мы привыкли и в жизни, и в литературе к надрывам и трагедиям, к депрессиям и самоубийствам, утрате смысла и роковым предательствам. А тут все перипетии в конечном счете разрешаются ко всеобщему удовольствию. Да возможно ли?

Сама автор, устами своего Alter Ego, героини романов писательницы Мани Поливановой, сообщает, что свои истории она *придумывает*. Маня говорит об этом в диалоге со своим любимым Алексом Шан-Гиреем, тоже писателем, причем знаменитым: «Мне всех жалко, Алекс, – призналась она. – До ужаса. И тебя мне жалко... Ты знаешь, мне читателей своих тоже жалко, поэтому я никогда не смогу написать в конце “Все умерли!” Я изо всех сил стараюсь, чтобы в конце было написано “Они жили долго и счастливо»”. – “Даже если это ложь?” – “Это не ложь. Это мечта. Любая мечта может сбыться, если очень постараться, чтоб сбылось”» [19, с. 183].

И почему, собственно, автору не помечтать и не придумать для своих героев хорошее разрешение их проблем? Автор в каком-то смысле Бог своих миров, потому что сам их создает. Но вот оправдываться совершенно незачем. Татьяна Устинова, как и ее Маня, любит своих героев, по-доброму к ним относится, видит в них людей, сложных и неоднозначных, сочувствует им. А это ведь не так уж часто случается в писательской среде! И кажется, она даже не «вымысливает» счастливых в конечном счете судеб, а как бы извлекает их из «поля вариантов», тянет за «счастливую ниточку», разматывая сложный клубок вероятностей, переводит абстрактные возможности лучшего хода событий – в реальные. Негативные сценарии естественно отпадают, а герои чуть раньше или чуть позже принимают единственно правильное решение: не проходят мимо своей судьбы, хотя порой для этого им нужны экстраординарные обстоятельства.

Некоторую приятную *фантастичность* и *утопичность* (несбыточность), можно ска-

зать, *сказочность*, придает романам Татьяны Устиновой то, что ее персонажами часто бывают богачи и генералы, олигархи и крупные начальники. Они находят свое счастье с простыми «Золушками», скромными работницами музеев, бойкими журналистками, возможно, добрыми и веселыми, но не вознесенными на Олимп обеспеченности и славы. То есть обычные женщины внезапно становятся и богаты, и любимы, и высоко оценены, они находят «мужчину своей жизни», соответственно становясь дамой сердца какого-нибудь большого босса – да к тому же умного и красивого. Но этот утопический сюжет, надо отдать ему должное, очень востребованный, вообще относится к жанру «дамского романа», и в таком ключе во всем мире пишутся сотни и тысячи книг «женской прозы».

Выгодное отличие книг Т. Устиновой от основной массы таких романов (нередко в истоке англоязычных) состоит в том, что *повествовательный талант* автора делает персонажей исключительно живыми и реалистичными, одновременно сложными и яркими. И мужские, и женские фигуры романов показаны писательницей и извне, и изнутри, и описаны с *величайшей наблюдательностью и проницательностью*, когда читатель может ощущать малейшие движения мыслей и чувств героя книги, его рефлексии и сомнения, его спонтанные реакции и обдуманную решимость.

Сказочность сюжета компенсируется глубоким реализмом изображения, в которое безоглядно веришь и переживаешь все события повествуемой истории вместе с героями. Читать всегда интересно, и всегда начинаешь жить вместе с персонажами, захваченный событиями их непростого пути. И эти события, эта любовь, которая всегда побеждает, утешают, и вдохновляют читателей. Экзистенциально-философская проза Татьяны Устиновой – это *психотерапевтическое чтение*, способное излечивать от дурного настроения, уныния и прочих «мерехлюндий» (одно из выражений автора), внушая оптимизм и радуя художественной правдой текста.



## Приключение и судьба

Еще два значимых экзистенциальных сюжета романов Татьяны Устиновой – *приключения и судьба*. Эти темы проходят через многие ее произведения. Надо отметить, что приключение – экзистенциальный сюжет, который был довольно широко востребован у философов второй половины XIX и начала XX века. Так, размышляя о приключении как об особом отрезке жизни, выпадающем из общего ряда, Г. Зиммель пишет: «Как ни основано приключение на различии внутри жизни, жизнь в качестве целого также может ощущаться как приключение. Для этого не надо быть искателем приключений или пережить множество приключений. Тот, кто обладает такой установкой по отношению к жизни, должен чувствовать над ее целостностью некое высшее единство, как бы сверхжизнь, которое относится к ней, как непосредственная тотальность жизни к отдельным переживаниям, служащим нам эмпирическими приключениями. Может быть, мы принадлежим к метафизической сфере, может быть, наша душа живет в трансцендентном бытии таким образом, что наша сознательная земная жизнь не более чем изолированный отрезок некоей неизреченной связи совершающегося над ней существования» [7, с. 132]. В романах Т. Устиновой находит воплощение идея, близкая ко взгляду Зиммеля: в жизни есть приключения (и это – ценность!), сама жизнь – приключение, и приключение это, вполне вероятно, задумано для нас на небесах.

Размышляя о приключенческих сюжетах и построении интриги, психоаналитик и лингвист В. П. Руднев [11, с. 297–298] выделяет различные модальности, лежащие в основании сюжетообразования: «необходимо-возможно-невозможно»; «должное-разрешенное-запрещенное»; «знание-полагание-неведение», «ценное-безразличное-неценное». Все эти модальности находят яркое выражение в творчестве Т. Устиновой. Для начала ее героини порой ищут приключений. Так, героиня романа «Мой генерал» Марина, приехав в санаторий,

мечтает о необычных событиях: «У нее номер люкс, банка кофе, чемодан книг и любимая кружка в отдельном мешочке – что еще нужно старой холостячке, чтобы отлично провести давно заслуженный отпуск?! Ничего. Больше не нужно ничего. Только если... Может быть... или нет... Приключение, вот что нужно!» [14, с. 9]. И героиня бросается в приключение, пытается расследовать убийство и очень не хочет, чтобы кто-нибудь «отобрал у нее ее приключение». В иных случаях человек как бы по воле случая «попадает в приключение», как герой романа «Колодец забытых желаний», и не знает предаться ему ходу событий или нет: «Угораздило его вляпаться в эту женщину, в ее жизнь, в ее проблемы! То, что поначалу развлекало, казалось просто приключением, которое коренным образом отличается от всех его приключений, вдруг переросло в нечто огромное, болезненное...» [15, с. 317]. Однако, так или иначе, герои переходят от возможного к невозможному, которое оказывается на удивление реальным, они нарушают казалось бы нерушимые запреты, у них открываются глаза на то, чего они раньше не ведали и не предполагали, то, что казалось ценным, становится безразличным, и открываются новые горизонты значимостей и смыслов. Проходя через внешние приключения и испытания, каждый персонаж одновременно проходит уникальный душевный путь, испытывает «трансформацию души», обновляется, отказывается от прежних заблуждений и обретает иной взгляд на вещи. Собственно, ради этого и происходят все внешние события – чтобы душа раскрылась и выросла.

Тема судьбы – тоже широко востребованная философская и психологическая тема, хотя, конечно, опять-таки в экзистенциальном, а не сциентизированном философствовании. Ей посвящены работы таких авторов, как М. Шелер [27], Х. Ортега-и-Гассет [10], Э. Берн [1] и многих других. И эта тема постоянно звучит в текстах романтических детективов Устиновой. Судьба в ее понимании – некая данная свыше предопределенность, через



которую персонажи проходят, будучи в немалой степени подчинены ей. Они не лишены свободы, но не могут знать, что впереди, куда повернет дорога, по которой они шагают, какие неожиданности выруют из-за поворота. Судьба – сфера внезапности, непредсказуемых событий, а порой даже предсказанных событий, но таких, в реальность которых невозможно было поверить. В романе «Седьмое небо» журналистка Лидия получает загадочное предложение о покупке секретной информации и из любопытства и карьерных амбиций не отказывается от него. Но автор знает, что за согласием последует череда неизбежных событий, опасных и драматических: «Она даже не подозревала о том, что «переделка», в которую она угодила на этот раз, совсем не так безобидна, как большинство прежних, и что ее компьютер оказал бы ей неоценимую услугу, если бы сгорел в тот самый момент, когда пришло загадочное сообщение» [20, с. 37]. В другом романе один из главных персонажей Олег Петрович, человек деловой, решительный, достаточно властный, чувствует, что не он управляет ходом происходящих с ним событий: «Что-то случилось в его жизни именно тогда, в переулке, когда померещился то ли человек, то ли ангел-хранитель, и все стало валиться куда-то, и покатило совершенно в другую сторону, и теперь он здесь, в чужой крохотной квартирке, почему-то пьет чай с чужими людьми, а ему все кажется, что они свои и всегда были своими...» [15, с. 255].

Роман «Судьба по книге перемен» [22] прямо посвящена незримо прочерченному пути судьбы и ее предсказанию. Тетя главной героини, Мани Поливановой, впоследствии убиенная, является экстрасенсом и делает ряд предсказаний, которым никто не доверяет, но которые сбываются. Автор не борется с рациональными объяснениями событий, они вполне находят свое место в частном расследовании, которое ведет Маня, но рационального оказывается недостаточно: жизнь так сложна, что схватывается лишь интуицией и время от времени совершает свой собственный – ранее непредвиденный – вираж, вер-

нее, не предвиденный обычными людьми, но доступный тонкому восприятию вещей. Впрочем, если талантливых экстрасенсов рядом нет, а маги и волшебники заняты чем-то другим, то вообще невозможно угадать, что там маячит впереди. Как ни напрягайся, а все равно столкнешься с чем-то, чего не ожидал и не мог себе представить. Героиня романа «Неразрезанные страницы» Катя Митрофанова совершает для себя подобное открытие: «Жизнь похожа на книгу с неразрезанными страницами, вот о чем думала Митрофанова, сбегая с шестого этажа на свой четвертый. Часть уже прочитана, пройдена, а некоторые места даже вызубрены наизусть, но что впереди – загадка. Страницы не разрезаны! И разрезать их заранее нельзя – такой уговор, так устроена эта самая книга!» [16, с. 342].

### Иномирность

Темы невероятного приключения, судьбы и единственной любви («мужчина или женщина моей жизни»), это, конечно, темы *романтические и потому отчасти утопические*. У всех ли случаются головокружительные приключения и ко всем ли приходит «единственная неповторимая любовь»? С поворотами судьбы, не всегда благоприятными, встретиться, конечно, легче. Хотя автор, несомненно, считает, что надеяться и зорко глядеть вокруг может каждый. Чуть приметные чувства, способные рождаться в душе, вполне могут указать на эту самую единственную любовь и на путь приключений, предназначенных исполнить судьбу. Однако романтико-сказочные сюжеты автора дополняются совершенно замечательным, интригующим, завораживающим обращением к сюжетам *иномирного и потустороннего*. Это делается легко и осторожно, так что читатель нередко вправе решать, рассматривать ли ему написанное как метафору, как шутку или как рассказ, претендующий на реалистичность. Обращение к мистическим сюжетам непременно включает долю юмора, хотя порой поднимается до высокого пафоса. У автора



есть совершенно замечательный вполне философский роман «Призрак Канта». Этот роман не экранизирован: наверное, образ «призрака Канта» не прельщает кинематографистов, а «Критика чистого разума» представляется им чересчур заумной. Но, возможно, и хорошо, что роман остался без экранного воплощения. Многосерийные постановки произведений Т. Устиновой, как правило, слабее ее книг. Во-первых, потому, что это постановки «по мотивам», а во-вторых, потому, что при экранизации исчезает блестящая искрометная авторская речь, та выразительность и искренняя интонация, которой так привлекательны устиновские книги.

Так вот, в отмеченном романе материалист и атеист Меркурьев, приехавший отдохнуть на побережье близ Калининграда, встречается с двумя призраками – философа И. Канта и математика Ф. Бесселя, которые обитают в старинном особнячке и не собираются его покидать, стараясь повлиять на сегодняшние события так, чтобы дом остался целым и не был снесен ради новой модной гостиницы. Поверить в реальность сочетания прямо здесь многих миров Меркурьеву помогает медиум Мура, в которую он влюбляется. Жизнь оказывается вечной и прекрасной, и ничто не становится утраченным. Восемнадцатый и двадцать первый век объединяются воедино, люди и духи вместе празднуют Новый год: «Я люблю свой старый дом, – признался Бессель, – это прекрасно, когда в старом доме празднуют! Это значит, что дом живет! Впрочем, вам нужно идти, молодые люди. Сейчас вам будут звонить с новогодними поручениями». «Забыли хлеб, – пояснил Кант, деликатно понизив голос. – И зеленый горошек. Он был куплен заранее, но его только что съел пёс. Баночку поставили на край стола, а пёс вскочил на стол, и вот, вышел конфуз» [18, с. 317]. Роман «Призрак Канта» глубоко оптимистичен, он увлекательный, остроумный и смешной.

Но связь с потусторонним в книгах Устиновой бывает и очень серьезной. Так, в уже упомянутой книге «Колодец забытых желаний» ведомый судьбой Олег Петрович

ставится высшими силами перед выбором: соединить ему свою судьбу с милой архивисткой Никой, очень далекой от него по образу жизни, хотя близкой по сердцу и по интересам, или же нет. Герой сомневается, не может решиться, пытается отказаться, но тогда его прямо в ванной комнате настигает Голос: «Ты просто выйдешь сейчас отсюда, вызовешь ей машину и отправишь домой... Только я больше не стану тебе помогать. Я уйду вместе с ней и буду помогать ей. “Почему?” – спросил Олег. В висках у него стучало, и свет уходил из глаз, как будто он падал в колодец. “Вот видишь, – сказал голос укоризненно, – Ты и этого не знаешь. Жизнь и этому тебя тоже не научила, а это так просто!.. Нельзя швырять судьбе в лицо то, что она тебе предлагает. Я-то ладно, со мной еще можно договориться. А с судьбой нельзя! Она не простит. Мы так старались. Мы привели тебе навстречу эту женщину – единственную, с кем у тебя получится жить. ... а ты собираешься отказаться?! Ты же знаешь, что это твой последний шанс. Ну, собственно, он же и первый, потому что у всех бывает только один шанс... Ты хочешь доказать нам. Что мы ошиблись? ... Многие пробовали. Результат, правда, всегда был один и тот же, но уговаривать тебя я больше не буду. Надоел» [15, с. 320–321].

Читатель может предположить, что с ошарашенным Олегом Петровичем разговаривает непосредственно Господь Бог, а может решить, что это беседа с «внутренним голосом». Но в конце этой же книги другой персонаж, Федор Башилов, беседует в храме непосредственно с Христом: «Так много хотелось Ему рассказать, и почему-то Федор был уверен, что именно в этот момент Он слышит и видит его, и разделяет его восторг и так же, как и сам Федор Башилов, двадцати семи лет отроду, знает, как прекрасна жизнь, как огромна, как беспредельна – и конечна!..» [15, с. 338]. Романтико-утопические и фантастические мотивы повествования наполняют страницы романов Т. Устиновой чувством самых прекрасных возможностей, какие только могут быть у человека.



### Вкус к жизни: к вопросу о реализме

Что является в произведениях Т. Устиновой невероятно реалистичным, ярким и выпуклым, это тот *вкус к жизни*, радость, удовольствие и восторг от существования, которые наполняют страницы ее книг. Романы Т. Устиновой – настоящее «лекарство от хандры» и учебник мировосприятия, потому что в них с восторгом жарят котлеты, поедают пирожки, наливают в тонкие фарфоровые чашки парующий чай или прикасаются губами к запотевшему от прохлады стакану с соком. Здесь все объемно, смачно, невероятно приятно. И герои не теряют своего благорасположения к жизни, даже если у них что-то болит, если они простудились или ушибли коленку. А с искателями приключений всегда что-нибудь случается: то упадут, то по голове получают нехстати. Но и это не помеха для того, чтобы мир ощущался как интересный, богатый, таинственный, полный соблазнов и радостей.

Так в целую поэму вырастает посещение Тонечкой, героиней романа «Серьга Артемиды», банального буфета: «Сарделька брызнула соком, обожгла небо, и то было такое наслаждение!.. Ах, какое это было наслаждение – откусывать от сардельки большие куски, торопливо жевать, обжигаться, утирать рот дохлой салфеткой, запивать пепси-колой, вздыхать от счастья и предвкушать еще бутерброд, кофе и пирожное «картошка» – два!» [21, с. 57].

Также прекрасны пейзажи, краски неба и земли, которые постоянно присутствуют в текстах автора, меняясь, переливаясь, вспыхивая и угасая. «Машина взобралась на сухой пригорок. На самой макушке вовсю зеленела нежная трава, и березы стояли просторно, не шелохнувшись, словно в ожидании чудес, а внизу в оврагах лежал лиловый сумрак, оттуда несло запахом снега и талой воды. За зиму Боголюбов привычно отвыкал от всего этого – тишины, лесных запахов, чистоты воздуха и высоты небес – и возвращаясь, чувствовал, что возвращается к чему-то един-

ственно правильному и имеющему смысл. Он <...> в лесу или на речке всегда испытывал подъем и безотчетную радость бытия, как выздоравливающий после тяжелой болезни» [23, с. 172]. Природа – один из важнейших персонажей автора, вполне реальная, четко ощутимая природа с ее погодой, дождями, рассветами и закатами.

Одной из радостей жизни устиновских персонажей является также ванна, полная горячей воды, пузырящаяся от пены, булькающая и ласково принимающая замученных необычными событиями героев в свои объятия. Блага цивилизации могут приносить не меньше восторгов, чем картины природы.

Мир предстает то снежно-ледяным, то солнечно-жарким, но всегда чувственно-выразительным, впечатляющим, затрагивающим и зрение, и слух, и вкус, и все тактильные ощущения. В нем есть злодеи, но много хороших искренних людей, а еще много кошек и собак, которые на самом деле совсем как люди, хотя помахивают хвостом и дергают шкурой вовсе не по-человечьи. Зато многое понимают. В романе «Первое правило королевы» главная героиня Инна общается со своими кошками, Тоником и Джинной, удивляясь их своеобразному уму: «Кошка Джина, позевывая, сидела в кресле – видно, спала, и Инна ее разбудила. Тоника не было видно. Должно быть ушел с досады наверх и залез в ее гардеробную, на вещи. Досада оттого, что давеча не удалось поваляться на шубе. “Привет”, – сказала Инна кошке Джине. Та дернула ушами и отвернулась, не захотела здороваться, тоже, должно быть, из-за шубы. “Что-то академик Павлов намудрил с условными и безусловными рефлексами”, – подумала Инна вяло. Про академиков котам ничего не было известно, а про своих она знала совершенно точно – они так же разумны, как и она сама» [17, с. 82].

Надо отметить, что в некоторых своих произведениях Татьяна Устинова все же показывает, что любовь и счастье могут и не вполне состояться, и это уже не романтический, но совершенно *реалистический* взгляд. Серия романов о писательнице Мане Поливановой



(она же Марина Покровская) повествует о ее страстной любви к Алексу Шан-Гирею, которого она считает литературным гением. Алекс показан как человек талантливый, умный, но желчный и эгоцентричный, не способный оценить ни Манин писательский талант, ни ее любовь. Ему то скучно, то хочется убежать, спасаясь от слишком сильных чувств, то Маня его раздражает избыточной симпатией к человечеству. В последнем из изданных романов серии Маня и Алекс расстаются, но это Маню не убивает, она понимает, что должна идти своим путем и оставаться собой. Она – цельная натура и способна преодолеть страдания и остаться верной себе. Ее позитивное мировосприятие берет верх над частными невзгодами. «Алекс считал ее жизнерадостность примитивной и слишком нарочитой, и время от времени Маня из всех сил старалась выглядеть несчастной, разочарованной и роковой – чтобы соответствовать. Хватало ее ненадолго, она принималась радоваться и приходить в восторг, начисто забывая о роли. Вспомнив, она с грустью констатировала, что роль ей не по силам, она умеет только интересоваться и радоваться жизни, а презирать и ненавидеть ее не умеет и даже толком изобразить это не может, а ведь любой мало-мальски приличный писатель просто обязан воспринимать жизнь как трагедию! Так как Алекс отсутствовал, изображать роковую усталую женщину у Мани не было никакой надобности» [22, с. 39].

Понятно, что Т. Устинова смеется над «обязанностью» писателя воспринимать жизнь как трагедию, потому что сама она воспринимает ее просто как жизнь – увлекательную и разнообразную, с тревогами и радостями, трудом и отдыхом, а в сущности – очень интересную. Всегда.

### Краткое резюме

Мы кратко пробежались по страницам романов Татьяны Устиновой, что, как нам кажется, способно убедить нас в том, что она – не просто писатель, но экзистенциальный

философ, причем философ-оптимист, чья позитивная позиция построена не на чистом умствовании, но на всем богатстве человеческих переживаний. В ее романах есть сказочно-утопические линии, способные вдохновлять одних читателей и утешать других. Но есть и вполне реалистические сюжеты или даже не сюжеты, а способ письма, манера повествования, способ говорить, который непосредственно сообщает нам авторский вкус к жизни. Это реализм в лучшем смысле слова: для любого человека вполне реально попытаться (пусть только попытаться!) сменить свой скучный и тоскливый ракурс видения мира на иной – заинтересованный и бодрый, постараться ощутить действительность как приключение, как удовольствие и восторг.

В конце романа «Колодец забытых желаний» один из главных героев Федор встречается в парижском костеле старика, который рассказывает ему притчу о трех каменотесах, один из которых мучился от своей работы, другой просто выполнял в поте лица данное ему задание, а третий был полон энтузиазма и говорил «Я строю храм». Автор пишет: «Орган затих на секунду, как будто вздохнул, а потом звуки усилились, переплелись и хлынули лавиной. “D'accord, – сказал старик, помолчав. – Вот так-то. Все дело в подходе. Можно всю жизнь убиваться над собственной тяжелой долей и угробить на это все отпущенное время. А можно... радоваться тому, что тебе дано. Вот так-то... Старик улыбнулся молодой странной улыбкой, махнул рукой и побрел к выходу. Федор проводил его глазами и плюхнулся на скамейку. Все дело в подходе? Только в нем и больше ни в чем? Так просто?! Вот так – просто?!» [15, с. 342].

И просто, и непросто – скажем в завершение. Непросто, когда ум с сердцем не в ладу. Но тем и хороши романы Татьяны Устиновой, что налаживают у читателей это единство сердца и ума. Такое единство, которое сообщает радость жизни. Пожелаем писательнице успешных дальнейших трудов и собственной радости.

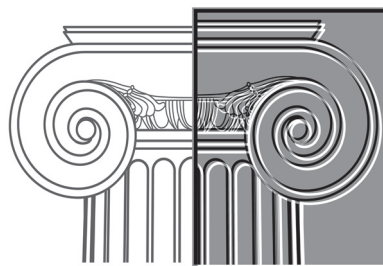


## Список литературы

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Москва: Прогресс, 1988. 400 с.
2. Берн Э. Секс в человеческой любви. Москва: Московский кадровый центр, 1990. 113 с.
3. Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. Москва: Мир, 1957. 400 с.
4. Гессе Г. Избранное. Москва: Художественная литература, 1977. 413 с.
5. Дженкинс К. Грустная любовь. Романтический парадокс и поиски смысла жизни. Москва: АСТ, 2023. 256 с.
6. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 10 томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1956–1957 гг.
7. Зиммель Г. Приключение. Избранное. Созерцание жизни. Москва: ЦГИ «Принт», 2014. 265 с.
8. Леви В. Л. Травматология любви. Москва: Метафора, 2009. 192 с.
9. Льюис К.-С. Любовь, страдание, надежда. Москва: Республика, 1992. С. 212–261.
10. Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете. Эстетика. Философия культуры. Москва, 1991. С. 433–461.
11. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва, 1997. 384 с.
12. Рюриков Ю. Б. Три влечения. Любовь: вчера, сегодня и завтра. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2015. 256 с.
13. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 14 томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1951–1953 гг.
14. Устинова Т. В. Мой генерал. Москва: Эксмо, 2013. 352 с.
15. Устинова Т. В. Колодец забытых желаний. Москва, 2020. 352 с.
16. Устинова Т. В. Неразрезанные страницы. Москва: Эксмо, 2021. 352 с.
17. Устинова Т. В. Первое правило королевы. Москва: Эксмо, 2021. 352 с.
18. Устинова Т. В. Призрак Канта. Москва: Эксмо, 2022. 320 с.
19. Устинова Т. В. Роковой подарок Москва: Эксмо, 2022. 320 с.
20. Устинова Т. В. Седьмое небо. Москва: Эксмо, 2021. 352 с.
21. Устинова Т. В. Серьга Артемиды. Москва: Эксмо, 2022. 320 с.
22. Устинова Т. В. Судьба по книге перемен. Москва: Эксмо, 2022. 320 с.
23. Устинова Т. В. Чудны дела твои, Господи! Москва: Эксмо, 2021. 352 с.
24. Фромм Э. Искусство любить // Фромм Э. Душа человека. Москва: Республика, 1992. С. 109–179.
25. Шапинская Е. Н. Любовь как отношение власти: политика репрезентации в социальных дискурсах // Человек. Культура. Образование. 2013. № 3 (9). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lyubov-kak-otnoshenie-vlasti-politika-reprezentatsii-v-sotsialnyh-diskursah-2>
26. Шварц Е. Л. Обыкновенное чудо // Шварц Е. Л. Обыкновенное чудо. Москва: РИФ, 1990. С. 187–246.
27. Шелер М. Ordo amoris. Избранные произведения. Москва: Гнозис, 1994. С. 259–339.
28. Ялом И. Лечение от любви и другие психотерапевтические новеллы. Москва: Независимая фирма «Класс», 2008. 288 с.

\*

Поступила в редакцию 21.11.2025



ТЕОРИЯ  
И ИСТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫ



# АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ В ПАРАДИГМЕ РОССИЙСКО-КИТАЙСКОГО «КУЛЬТУРНОГО ПОЯСА»: ФИЛОСОФСКО- КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

УДК 008+327.5+339.1

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-22-31>

**Т. Н. Суминова**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [tsuminova@yandex.ru](mailto:tsuminova@yandex.ru)

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию арт-менеджмента как ключевого инструмента формирования российско-китайского «культурного пояса» – стратегического пространства диалога и сотрудничества между двумя цивилизациями. Актуальность темы обусловлена переходом культурного взаимодействия России и Китая на качественно новый уровень в рамках реализации инициативы «Один пояс, один путь» и проведения перекрестных Годов культуры. Целью исследования является раскрытие генеративного потенциала арт-менеджмента в процессе создания общего культурного пространства. Методологическую основу составляют системный подход, философско-культурологический анализ и теория диалога культур с привлечением концепций отечественных и зарубежных социокультурных концепций. В результате исследования арт-менеджмент концептуализирован как триединая система, интегрирующая философию управления (ценностно-смысловые основания), культуру управления (коммуникативные практики) и технологии управления проектами (инструментарий реализации). На примере успешных кейсов показано, как синергия этих компонентов генерирует новые художественные формы и институты сотрудничества. Научная новизна работы заключается в рассмотрении арт-менеджмента не как прикладного инструментария, а как генеративной практики, способствующей созданию нового качества межцивилизационного взаимодействия. Практическая значимость исследования состоит в разработке конкретных рекомендаций по развитию российско-китайского культурного сотрудничества, среди которых – цифровизация арт-рынка, создание совместных образовательных программ и формирование правового каркаса сотрудничества.

*Ключевые слова:* арт-менеджмент, российско-китайское культурное сотрудничество, культурный пояс, диалог культур, философия управления, культурная дипломатия, технологии управления проектами, стратегическое партнерство, генеративная практика.

*Для цитирования:* Суминова Т. Н. Арт-менеджмент в парадигме российско-китайского «культурного пояса»: философско-культурологический анализ // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 22–31. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-22-31>

---

СУМИНОВА ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА – доктор философских наук, профессор, директор Научно-издательского центра, профессор кафедры педагогической теории и практики социально-культурной деятельности, Московский государственный институт культуры

SUMINOVA TATIANA NIKOLAEVNA – DSc in Philosophy, Professor, Scientific Publishing Center Director, Professor at the Department of Pedagogical Theory and Practice of Social and Cultural Activity, Moscow State Institute of Culture

© Суминова Т. Н., 2026



## ARTS MANAGEMENT IN THE PARADIGM OF THE RUSSIAN-CHINESE «CULTURAL BELT»: PHILOSOPHICAL AND CULTURAL ANALYSIS

**Tatiana N. Suminova**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: tsuminova@yandex.ru

*Abstract.* This article explores arts management as a key tool for shaping the Russian-Chinese «cultural belt» – a strategic space for dialogue and cooperation between the two civilizations. The relevance of this topic stems from the transition of cultural interaction between Russia and China to a qualitatively new level as part of the «One Belt, One Road» initiative and the Years of Culture. The aim of this study is to uncover the generative potential of arts management in the process of creating a common cultural space. The methodological basis is a systems approach, philosophical and cultural analysis, and the theory of cultural dialogue, drawing on concepts from domestic and international sociocultural frameworks. The study conceptualizes arts management as a triune system integrating management philosophy (value-based foundations), management culture (communication practices), and project management technologies (implementation tools). Successful case studies demonstrate how the synergy of these components generates new artistic forms and collaborative institutions. The scientific novelty of this work lies in its examination of arts management not as an applied tool, but as a generative practice that contributes to the creation of a new quality of intercivilizational interaction. The practical significance of this study lies in the development of specific recommendations for the development of Russian-Chinese cultural cooperation, including the digitalization of the art market, the creation of joint educational programs, and the development of a legal framework for cooperation.

*Keywords:* arts management, Russian-Chinese cultural cooperation, cultural belt, dialogue of cultures, management philosophy, cultural diplomacy, project management technologies, strategic partnership, generative practice.

*For citation:* Suminova T. N. Arts Management in the Paradigm of the Russian-Chinese «Cultural Belt»: Philosophical and Cultural Analysis. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 22–31. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-22-31>

Современный этап развития российско-китайских отношений характеризуется переходом к новому уровню стратегического партнерства, где культурное взаимодействие становится важнейшим элементом двустороннего сотрудничества. В условиях объявленного Года культуры России и Китая формирование «культурного пояса» дружественных цивилизаций приобретает особую актуальность. Этот процесс требует не только политической воли, но и разработки эффективных механизмов управления, способных преодолеть коммуникативные барьеры и создать устойчивую платформу для межцивилизационного диалога.

Идеи межцивилизационного культурного диалога на пространстве Евразии имеют глубокие исторические корни. Ярким примером служит деятельность Николая Кон-

стантиновича Рериха [18; 19] – художника, философа и общественного деятеля, который еще в первой половине XX века практически воплощал идею «культурного пояса». Его Центрально-Азиатская экспедиция [17] и многолетняя работа в Гималаях, направленная на диалог России и стран Азии, а также создание Пакта Рериха (первого международного договора о защите культурных ценностей) заложили духовные и этические основания для современного российско-китайского партнерства.

Именно в этом контексте арт-менеджмент раскрывает свой потенциал как интегральная система, синтезирующая философские основания, культурные практики и управленческие технологии [24]. Традиционно воспринимаемый как инструмент организации отдельных проектов, в про-



странстве российско-китайского сотрудничества он трансформируется в стратегический ресурс генерации общего культурного пространства. Его уникальность заключается во взаимодействии не только с материальными результатами творчества, но и ценностно-смысловыми основаниями культурного взаимодействия.

Современное успешное международное культурное сотрудничество требует выхода за рамки обмена достижениями национальных культур. Необходимо создание гибридных форм и совместных проектов, возникающих на стыке культурных традиций. Арт-менеджмент как триединая синергичная система является наиболее адекватным инструментом для решения этой задачи, поскольку позволяет гармонично соединять стратегическое видение с практической реализацией, ценностные ориентиры с экономической эффективностью, традиционные формы с инновационными подходами.

Данное исследование направлено на раскрытие генеративного потенциала арт-менеджмента в процессе формирования российско-китайского культурного пространства. При этом особого внимания заслуживают успешные практики сотрудничества, отражающие эффективность целостного подхода к управлению культурными проектами на стыке двух великих цивилизаций.

#### **Концепция «культурного пояса»: теоретические основания и практическая реализация**

«Культурный пояс» представляет собой стратегически выстроенное пространство диалога и сотрудничества между цивилизациями, основанное на общих ценностях и целях. Это понятие развивается в русле китайской инициативы «Один пояс, один путь» и российского проекта ЕАЭС [9], что привело к увеличению количества совместных научных и образовательных проектов.

Исторически концепция восходит к Великому шелковому пути, который на протя-

жении столетий служил не только торговым, но и культурным мостом между цивилизациями. В современном понимании «культурный пояс» выполняет три ключевые функции:

- *связующую*, являясь мостом дружбы между цивилизациями;
- *статусную*, подчеркивая роль России и Китая как «флагманов культуры и образования будущего»;
- *генеративную*, создавая условия для возникновения новых культурных форм и практик.

Теоретической основой концепции «культурного пояса» являются фундаментальные работы отечественных философов и культурологов, исследовавших проблемы межкультурного взаимодействия. Так, семиотическая концепция культуры Ю. М. Лотмана, в частности его теория семиосферы [11] и идея о «взрывных» процессах на культурных границах [10], позволяют анализировать «культурный пояс» как сложную коммуникативную систему. В рамках этого подхода диалог рассматривается как универсальный механизм генерации новых смыслов, что является основанием для интерпретации российско-китайского культурного взаимодействия как пространства непрерывной перекодировки и взаимообогащения культурных кодов.

Философская концепция «диалога культур» М. М. Бахтина [1], раскрытая через призму «внеаходимости» и «полифонии», задает ценностные основания формирования общего культурного пространства. Понимаемый Бахтиным не как простое сосуществование, а как взаимообогащающее взаимодействие, где «чужая» культура позволяет глубже понять «свою», этот диалог утверждает равноправие сторон.

Логико-философское обоснование «диалога культур» В. С. Библера [2], позволяет осмыслить «культурный пояс» не только как точку продуктивного столкновения разных логик мышления, но и как «пограничье», где появляются новые синкретические формы художественного творчества.



Значительный вклад в теоретическое осмысление «культурного пояса» вносят и зарубежные исследования. Концепция «третьего пространства» Х. К. Бхабхи [27] содействует раскрытию механизмов культурной трансформации в пространстве межкультурного диалога. Согласно его подходу, «культурный пояс» можно представить не столько как пересечение российских и китайских культурных практик, сколько как лабораторию порождения уникальных синтетических художественных конфигураций и диалогических идентичностей, не сводимых к сумме исходных элементов. Это «третье пространство» становится местом постоянного переопределения культурных значений и идентичностей, где стратегии мимесиса – творческого заимствования и переосмысления элементов другой культуры – продуцируют новые смыслы, формирующие общее семиотическое пространство.

Теория глобальных культурных потоков А. Аппадуря [26] предоставляет аналитический инструментарий для исследования «культурного пояса» как сложной системы транснациональных обменов. В его терминах, «пояс» может быть рассмотрен как организованный канал взаимодействия различных сцен: медиасцен (потоков образов и информации), идеосцен (идеологий и ценностей), этносцен (миграции художников и кураторов), техносцен (распространения культурных технологий) и финансцен (инвестиций в культурные проекты). Пересечение этих потоков формирует общее «воображаемое пространство» – коллективно создаваемую систему смыслов и представлений, что позволяет анализировать российско-китайское культурное взаимодействие как динамический процесс взаимной адаптации и трансформации в условиях глобализации.

Особый теоретический контекст формирует концепция «столкновения цивилизаций» С. Хантингтона [28] как важный полемический фон для данного исследования. Если Хантингтон рассматривает цивилизационные различия в качестве источника

потенциальных конфликтов, то российско-китайский «культурный пояс» представляет альтернативную модель – стратегическое партнерство, основанное на взаимном уважении цивилизационных особенностей и поиске объединяющих начал.

Таким образом, теоретическую основу исследования составляют две взаимодополняющие философско-культурологические традиции:

- отечественная (Лотман, Бахтин, Библер), задающая ценностно-смысловые и методологические координаты анализа диалога;
- зарубежная: концепция культурной глобализации (Бхабха, Аппадуря), важная для описания «культурного пояса» как пространства синтеза и канала глобальных потоков, а также теория международных отношений (Хантингтон) как полемический фон, оттеняющий новаторский и кооперативный характер российско-китайского проекта.

Данные концептуальные составляющие позволяют осуществлять анализ российско-китайского «культурного пояса» – от семиотических механизмов культурного взаимодействия до его места в системе глобальных политических процессов.

### **Современное состояние и институциональная основа российско-китайского культурного сотрудничества**

Современное российско-китайское культурное сотрудничество характеризуется преемственностью исторических традиций и системным развитием. Знаковым было подписание Соглашения между Правительством СССР и Правительством КНР о культурном сотрудничестве от 4 декабря 1956 года [23], а в дальнейшем – Соглашения между Правительством Российской Федерации и Правительством Китайской Народной Республики о культурном сотрудничестве от 18 декабря



1992 года [22], заложивших правовой фундамент для системного взаимодействия.

Современный этап российско-китайского культурного сотрудничества характеризуется последовательным проведением крупномасштабных перекрестных мероприятий. Начиная с 2006 года, реализуется системная практика организации тематических годов: Национальные годы России в Китае и Китая в России (2006–2007), Годы русского языка в Китае и китайского языка в России (2009–2010), Годы российского туризма в Китае и китайского туризма в России (2012–2013), Годы дружественных молодежных обменов (2014–2015). Данная последовательность мероприятий создает устойчивую институциональную платформу и благоприятную среду для реализации арт-менеджерских проектов различного масштаба.

Современным подтверждением динамичного развития институциональной базы сотрудничества стало проведение в 2024 году Московским государственным институтом культуры при поддержке Министерства культуры Российской Федерации Международного конгресса «Вузы культуры и искусств в международном гуманитарном сотрудничестве: диалог культур России и Китая». Мероприятие, объединившее представителей более восьми стран, включая Китай и государства Центральной Азии, подчеркивает роль России и Китая как флагманов образования в сфере искусств и культуры в Евразийском пространстве. Важным итогом конгресса стало проведение четвертого пленарного заседания Российско-Китайской ассоциации вузов культуры и искусств и принятие резолюции, направленной на дальнейшую консолидацию совместных образовательных и научных проектов [3].

### Триединая парадигма арт-менеджмента

*Философская составляющая* арт-менеджмента формирует ценностно-смысловую

основу сотрудничества, определяя стратегические ориентиры формирования «культурного пояса». В российско-китайском контексте философия управления арт-проектами базируется на следующих фундаментальных принципах:

- *принцип диалогичности* – ориентация на создание общего смыслового пространства через взаимопонимание и взаимодействие, исключающее культурный монолог; реализация данного принципа находит проявление в создании интегративных художественных проектов, синтезирующих эстетические традиции двух стран, поскольку культура выполняет интегративную функцию в межгосударственном взаимодействии, а искусство как ресурс мягкой силы способствует укреплению экономических связей;
- *принцип паритетности* – признание равной ценности российского и китайского художественного наследия, исключающее культурный патернализм; в основе партнерства России и Китая, по словам Президента Российской Федерации В. В. Путина, находятся «чувства искренней дружбы и симпатии наших народов, глубокое взаимное уважение и доверие, учет ключевых интересов друг друга, заинтересованность в процветании наших стран») [5];
- *принцип стратегической устойчивости* – ориентация на создание долговременных институтов сотрудничества, выходящих за рамки разовых мероприятий.

*Культурная составляющая* арт-менеджмента представляет собой систему коммуникативных компетенций, этических норм и профессиональных практик, обеспечивающих эффективное взаимодействие между российскими и китайскими специалистами. Ключевыми проявлениями данного аспекта выступают:



- *институционализация доверия* – создание постоянно действующей инфраструктуры сотрудничества через российские культурные центры в Китае и китайские культурные центры в России, совместные галереи и арт-резиденции;
- *прямые профессиональные контакты* – практика непосредственного взаимодействия между деятелями искусства, проведение мастер-классов, выставок, творческих встреч;
- *формирование общего профессионального сообщества* – реализация программ молодёжного сотрудничества, например, Международный форум «Будущие лидеры и посланники молодежи на Шелковом пути 21 века».

*Технологическая составляющая* арт-менеджмента – это конкретный инструментарий, методы и инфраструктурные решения, обеспечивающие практическую реализацию проектов в пространстве российско-китайского культурного сотрудничества. В отличие от философско-культурологических оснований, технологический компонент находит свое выражение в конкретных механизмах и инфраструктурных решениях. Ключевые технологические инструменты:

- *экспозиционная деятельность*: участие в таких международных арт-ярмарках, как «Арт-Пекин», «Арт-Шанхай», правительственных выставках типа «Российско-китайское ЭКСПО» в Харбине [13], обеспечивает прямой выход на аудиторию и рынок;
- *цифровая трансформация культурного обмена*: создание специализированных онлайн-платформ, подобных Китайско-российскому центру обмена предметами культуры и искусства [8] (Арт-Биржа), является ответом на системные вызовы арт-рынка, стремительный рост которого сопровождался распространением непрофессиональных стандартов коллек-

- ционной и оценочной деятельности, что привело к появлению значительного количества подделок произведений российских художников [25]; цифровые технологии решают эти проблемы, обеспечивая прозрачность сделок, сертификацию произведений искусства и расширяя аудиторию через виртуальные форматы;
- *образовательные инновации*: разработка совместных программ – ключевой инструмент подготовки кадров; примером служит тесное сотрудничество между российскими и китайскими образовательными учреждениями: Российская академия художеств с Хубэйским институтом изящных искусств [14]; РГХПУ им. С. Г. Строганова с рядом китайских вузов, среди которых Шанхайский художественный институт, Университет Хуацяо, Хулуьбуьрский институт, Уханьский университет Донху, Харбинский педагогический университет, Хубэйский институт изящных искусств, Фучжоуский университет [7], Российская академия имени Гнесиных и Китайская консерватория музыки в Пекине [6], Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой с Пекинской академией танцев, Московский государственный институт культуры с Хэнаньским педагогическим университетом [12], Академия танца Бориса Эйфмана с Пекинской академией танца [16], Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина с Хубэйским институтом изящных искусств Китая [20] и многие другие;
  - *фандрейзинговые и экономические модели*: для финансирования масштабных арт-проектов перспективно внедрение устойчивых механизмов, например, адаптация успешного китайского опыта в области лизинга (объем рынка которого, по данным Евразийского финансово-экономического



форума в Шанхае (2025), превышает 3,5 трлн юаней [4], а также развитие моделей государственно-частного партнерства и меценатства в сфере культуры;

- *развитие инфраструктуры* – создание материальной базы в виде арт-резиденций в ключевых городах России и Китая, организация совместных выставочных пространств и трансграничных кластеров является основой для устойчивого сотрудничества; ярким примером эффективности служит арт-шоу в Маньчжурии, где инвестиционный проект в городском парке «Матрешка» доказал свою художественную и коммерческую состоятельность.

Технологическая составляющая арт-менеджмента обеспечивает практическую реализацию философских принципов и культурных установок, создавая конкретные механизмы для генерации российско-китайского «культурного пояса». Именно на этом уровне происходит трансформация стратегических замыслов в реальные проекты, имеющие измеримые социальные и экономические результаты.

#### **Анализ успешных кейсов российско-китайского сотрудничества**

Взаимодействие вышеобозначенных составляющих арт-менеджмента создает синергетический эффект, наиболее рельефно проявляющийся в успешных проектах российско-китайского культурного сотрудничества. Анализ деятельности художественной компании «Ноосфера» [15] отражает органичное единство философских установок, культурных практик и технологических решений в рамках целостной системы.

Проекты «Ноосферы», реализуемые с 2012 года, представляют собой органичное соединение ценностных ориентиров (установка на взаимопонимание и дружбу),

культурной адаптации (учет особенностей рецепции русского искусства китайской аудиторией) и технологических инноваций (активное использование цифровых платформ и участие в престижных арт-ярмарках).

Аналогичный синергетический эффект наблюдается в деятельности арт-резиденций, создающих условия для содержательного профессионального диалога между российскими и китайскими художниками. Данные площадки функционируют как лаборатории по генерации новых художественных форм, возникающих на стыке культурных традиций двух стран. Ярким примером является международная художественная выставка «Дружба через искусство: наследие российско-китайских отношений в живописи», прошедшая в Пекине в рамках перекрестного Года культуры в 2025 году и ставшая значимым событием для углубления международного культурного диалога [21].

#### **Перспективы развития арт-менеджмента**

Проведенный анализ позволяет выявить несколько ключевых векторов развития арт-менеджмента, направленных на углубление и структурирование российско-китайского «культурного пояса».

1. *Системная цифровизация культурного диалога.* Перспективы связаны с созданием цифровых экосистем, среди которых внедрение блокчейн-технологий для верификации и прослеживаемости произведений искусства; создание совместных онлайн-архивов и цифровых коллекций; развитие иммерсивных проектов с использованием VR/AR-технологий; формирование интегрированных платформ для виртуальных выставок и арт-рынка.
2. *Институционализация образовательного сотрудничества.* Необходима разработка многоуровневой системы



подготовки кадров, предполагающей создание совместных магистерских программ по арт-менеджменту; разработку программ повышения квалификации для специалистов сферы культуры; учреждение Российско-Китайской академии культурного менеджмента; организацию стажировок и академических обменов.

3. *Стратегия креативных кластеров и культурного туризма.* Перспективным направлением является создание трансграничных креативных кластеров, предусматривающих развитие сети арт-резиденций в ключевых культурных центрах; формирование творческих пространств объединяющих художников, кураторов и предпринимателей; разработку специализированных туристических маршрутов по Великому Шелковому пути; создание производственно-выставочных комплексов.
4. *Формирование правового и финансового каркаса сотрудничества.* Ключевым условием устойчивого развития арт-менеджмента в российско-китайском пространстве является создание целостного правового и финансового обеспечения. Приоритетными задачами в этой связи являются: разработка двустороннего механизма защиты интеллектуальной собственности; создание специализированных финансовых инструментов, в том числе российско-китайского венчурного фонда, ориентированного на креативные индустрии; адаптация успешных моделей финансирования (например, арт-лизинг).

Реализация данных мер позволит трансформировать культурный обмен в устойчивую экономическую модель, повысить инвестиционную привлекательность и обеспечить долгосрочную устойчивость сотрудничества в сфере искусств и культуры России и Китая.

## Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что арт-менеджмент в российско-китайском сотрудничестве раскрывается как целостный синергийный феномен, выходящий за рамки прикладного инструментария и становящийся стратегической генеративной практикой, формирующей новое качество межцивилизационного диалога. Его преобразующая роль осуществляется через

- философия, основанная на принципах диалога, паритетности и стратегической устойчивости, формирует ценностный и смысловой фундамент «культурного пояса», задавая вектор не столько на обмен, сколько на созидание и со-творчество;
- культура как система коммуникативных компетенций и этических норм обеспечивает трансляцию этих ценностей в практическую плоскость, генерируя пространство доверия и взаимопонимания, в котором только и возможно появление новых смыслов и художественных форм;
- технология предоставляет инструментарий для материализации идей, трансформируя стратегические и концептуальные замыслы в конкретные проекты и институты, образуя каркас устойчивого взаимодействия.

Таким образом, «культурный пояс» предстает не как статичная конструкция между двумя цивилизациями, а как динамическая система, способная к саморазвитию и адаптации к вызовам современности, что детерминируется синергией трех составляющих арт-менеджмента. Дальнейшая интеграция ценностного видения, культурной чуткости и технологической оснащенности закладывает основу для долгосрочного стратегического партнерства, в котором культура становится не только духовной основой, но и ключевым драйвером и ресурсом экономического и дипломатического партнерства России и Китая.



## Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
2. *Библер В. С.* От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. Москва: Политиздат, 1991. 413 с.
3. В МГИК прошел Международный конгресс «Вузы культуры и искусств в международном гуманитарном сотрудничестве: диалог культур России и Китая» URL: [https://culture.gov.ru/press/news/v\\_mgik\\_proshel\\_mezhdunarodnyy\\_kongress\\_vuzy\\_kulturny\\_i\\_iskusstv\\_v\\_mezhdunarodnom\\_gumanitarnom\\_sotrudn/](https://culture.gov.ru/press/news/v_mgik_proshel_mezhdunarodnyy_kongress_vuzy_kulturny_i_iskusstv_v_mezhdunarodnom_gumanitarnom_sotrudn/).
4. В Шанхае обсудили пути кооперации в сфере финансов, технологий и культуры в Евразии URL: <https://rspp.ru/events/news/v-shankhae-obsudili-puti-kooperatsii-v-sfere-finansov-tehnologiy-i-kulturny-v-evrazii-680749e14e241/>.
5. *Владимир Путин:* Китай – это ключевой партнер России. URL: <https://russian.rt.com/article/112491>.
6. Гнесинка и Китайская консерватория запустили обмены в области музыки. URL: [https://www.trud.ru/article/05-03-2025/1692401\\_gnesinka\\_i\\_kitajskaja\\_konservatorija\\_zapustili\\_obmeny\\_v\\_oblasti\\_muzyki.html](https://www.trud.ru/article/05-03-2025/1692401_gnesinka_i_kitajskaja_konservatorija_zapustili_obmeny_v_oblasti_muzyki.html).
7. Китай – одно из приоритетных направлений международного сотрудничества РГХПУ им. С. Г. Строганова. URL: <https://rghpu.ru/news/540/>.
8. Китайско-российский центр обмена культуры и искусства откроет новую страницу в межкультурных отношениях. URL: [http://russian.china.org.cn/exclusive/txt/2015-08/02/content\\_36205856.htm](http://russian.china.org.cn/exclusive/txt/2015-08/02/content_36205856.htm).
9. *Кулинцев Ю.* Один пояс – один путь. Российско-китайский договор. URL: [https://russiancouncil.ru/blogs/yuri-kulintsev/\\_1957/](https://russiancouncil.ru/blogs/yuri-kulintsev/_1957/).
10. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. Москва: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.
11. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000. 703 с.
12. МГИК подписал соглашение о сотрудничестве с Хэнаньским педагогическим университетом в КНР. URL: [https://vk.com/wall-142478020\\_9528?ysclid=mhqs1g26ro455397748](https://vk.com/wall-142478020_9528?ysclid=mhqs1g26ro455397748).
13. Международное культурное сотрудничество Россия – Китай. URL: <https://xn--7sbzia6acjееk.xn--p1ai/kulturnyy-obmen-s-kitaem/>.
14. Подписание Соглашения о сотрудничестве между Российской академией художеств и Хубэйским институтом изящных искусств (КНР). URL: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=61571>.
15. Презентация художественной компании «Ноосфера». URL: <https://xn--7sbzia6acjееk.xn--p1ai/o-nas/>.
16. Пробный камень балета: первое совместное представление российского и китайского балетного училищ. URL: [http://russian.china.org.cn/exclusive/txt/2017-11/07/content\\_50056730.htm](http://russian.china.org.cn/exclusive/txt/2017-11/07/content_50056730.htm).
17. *Рерих Н. К.* Алтай – Гималаи: Путевой дневник. Рига: Виеда, 1992. 336 с.
18. *Рерих Н. К.* Восток-Запад. Москва: Международный Центр Рерихов, 1994. 104 с.
19. *Рерих Н. К.* Культура и цивилизация. Москва: Международный центр Рерихов: Фирма «Бисан-оазис», 1994. 147 с.
20. Российско-китайское сотрудничество: новые возможности в сфере искусств и дизайна URL: <https://rguk.ru/university/news/10260/>.
21. РОССИЯ – КИТАЙ. Культурный обмен. URL: <https://vk.com/cpx.arts.exchange>.
22. Соглашение между Правительством Российской Федерации и Правительством Китайской Народной Республики о культурном сотрудничестве от 18.12.1992 г. URL: <https://normativ.kontur.ru/document?-moduleId=1&documentId=31093>.



23. Соглашение о культурном сотрудничестве между Союзом Советских Социалистических Республик и Китайской Народной Республикой. 5 июля 1956 г. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/408971-soglashenie-o-kulturnom-sotrudnichestve-mezhdu-soyuzom-sovetskih-sotsialisticheskikh-respublik-i-kitayskoj-narodnoj-respublikoy-5-iyulya-1956-g#mode/inspect/page/3/zoom/4>.
24. *Сумина Т. Н.* Арт-менеджмент как креативная практика международного гуманитарного сотрудничества // *Вузы культуры и искусств в международном гуманитарном сотрудничестве: диалог культур России и Китая: сборник статей Международного конгресса.* Москва: Московский государственный институт культуры, 2024. С. 124–131.
25. *Чжан Вэньси.* Роль и место масляной живописи России в художественной жизни столичных и приграничных северо-восточных провинций Китая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2022. 22 с.
26. *Appadurai A.* *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 229 p.
27. *Bhabha H. K.* *The Location of Culture.* London; New York: Routledge, 1994. 408 p.
28. *Huntington S. P.* *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order.* New York: Simon & Schuster, 1996. 367 p.

\*

Поступила в редакцию 30.12.2025



## РЕПРЕЗЕНТАТИВНО-УПРАВЛЕНЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА В ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ XVIII ВЕКА

УДК 130.2:7.032.6

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-32-41>

### Н. Ю. Паудяль

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: ansyna@yandex.ru

### Л. В. Филиндаш

Государственный университет управления,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: lfilindash@mail.ru

*Аннотация.* Статья посвящена проблеме управления в сфере искусства в эпоху становления и развития российского имперского государства XVIII века. Авторы обращаются к вопросу специфики и динамики организационно-регламентирующих методов, соответствующих времени правления Петра I, Елизаветы Петровны, Екатерины II. Структура работы отличается тематико-хронологическим принципом подбора материала, в основе которого – политика управления культурой представителей правящей династии. Новизна исследования состоит в разработке социально-управленческого дискурса применительно к историко-искусствоведческому материалу, что позволяет преодолеть односторонность процессов европеизации и положительно оценить отечественный опыт в пространстве современного социогуманитарного мировоззрения. Возможность управления культурными процессами рассматривается в контексте соразмерности элементов «производитель» – «артефакт» – «потребитель» в системе «культура». Способы освоения европейского живописного языка рассматриваются авторами в системе санкционированных государством мероприятий. Ангажирование европейских мастеров, приобретение за границей произведений искусства, пенсионерство и воспитание национальных кадров в отечественных государственных учреждениях классифицируется в статье в качестве административного корпуса управленческих технологий. В заключение делается вывод о том, что представители правящей династии результативно апробировали методы управления культурой для создания положительного имиджа власти, а также утверждения национальной идентичности и имперского величия государства.

*Ключевые слова:* гофмалерство, европеизация, россика, система культуры, пенсионерство, репрезентативный портрет, управление искусством.

ПАУДЯЛЬ НАДЕЖДА ЮРЬЕВНА – кандидат философских наук, доцент кафедры стилистики русского языка, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

ФИЛИНДАШ ЛАРИСА ВАСИЛЬЕВНА – кандидат философских наук, доцент кафедры философии, Государственный университет управления

PAUDIAL NADEZHDA YURIEVNA – CSc in Philosophy, Associate Professor at the Department of Stylistics of the Russian Language, Moscow State University named after M. V. Lomonosov

FILINDASH LARISA VASILIEVNA – CSc in Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy, State University of Management

© Паудяль Н. Ю., Филиндаш Л. В., 2026



Для цитирования: Паудяль Н. Ю., Филиндаш Л. В. Репрезентативно-управленческий потенциал искусства в императорской России XVIII века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 32–41. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-32-41>

## THE REPRESENTATIVE AND MANAGERIAL POTENTIAL OF ART IN IMPERIAL RUSSIA OF THE 18th CENTURY

**Nadezhda Yu. Paudial**

Moscow State University named after M. V. Lomonosov,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: ansyna@yandex.ru

**Larisa V. Filindash**

State University of Management,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: lfilindash@mail.ru

*Abstract.* The article is devoted to the problem of management in the field of art in the era of the formation and development of the Russian imperial state of the XVIII century. The authors address the issue of the specifics and dynamics of organizational and regulatory methods corresponding to the reign of Peter I, Elizabeth Petrovna, Catherine II. The structure of the work differs in the thematic and chronological principle of material selection, which is based on the policy of representatives of the ruling dynasty. The novelty of the research consists in the development of a socio-managerial discourse in relation to historical and art history material, which makes it possible to overcome the one-sidedness of the Europeanization processes and positively evaluate the domestic experience in the space of a modern socio-humanitarian worldview. The possibility of managing cultural processes is considered in the context of the proportionality of the elements "producer" – "artifact" – "consumer" in the "culture" system. The ways of mastering the European pictorial language are considered by the authors in a system of state-sanctioned events. The engagement of European masters, the acquisition of works of art abroad, retirement and the education of national personnel in domestic government institutions are classified in the article as the administrative corps of management technologies. In conclusion, it is concluded that representatives of the ruling dynasty effectively tested methods of cultural management to create a positive image of the government and assert the national identity and imperial greatness of the state.

*Keywords:* poffmaklerstvo, Europeanization, Russika, secular art, cultural system, retirement, representative portrait, art management.

*For citation:* Paudial N. Yu., Filindash L. V. The Representative and Managerial Potential of Art in Imperial Russia of the 18th Century. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 32–41. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-32-41>

Своеобразие начального этапа государственной управленческой деятельности в сфере искусства живописи объясняется всеобъемлющим характером модернизации страны под руководством выдающейся личности реформатора. В эпоху Петра I, периода становления империи, создается новая система управления страной. Главные формы и основные результаты преобразовательской деятельности Петра I рассматривают-

ся в целом ряде работ. В некоторых из них утверждается идея о том, что реформы в области культуры играют роль скрепляющего элемента «в новом здании российской государственности» [11]. Вместо средневековых приказов формируются коллегии с подведомственными им сферами государственной деятельности. Высшему властному органу – Сенату – подчиняются учреждения, ведавшие внешними сношениями (Коллегия



иностранных дел), военным и морским строительством (Адмиралтейство- и Военная коллегия), законодательством (Юстиц-коллегия), развитием промышленности (Мануфактур- и Берг-коллегия), финансами (Камер- и Ревизион-коллегия), торговлей (Коммерц-коллегия), землепользованием (Вотчинная коллегия). Среди названных управленческих организаций отсутствует структура, задачей которой являлось бы регулирование культурных процессов. Следствием неполноты государственно-регламентирующей системы становится увеличение авторитета правящей личности династии Романовых на разных этапах развития Империи в XVIII веке. Император, выступая в роли заказчика, исполняет миссию законодателя, организатора и инвестора большинства начинаний в области культуры, искусства и образования. Геополитические, исторические, социально-экономические обстоятельства сложения Российской государственности придают личности носителя высшей власти особое значение. Он, выступая идеологом созидания светской культуры, превращается в покровителя образцовой нормы, которой надлежит следовать подданным. Некоторые исследователи, предлагая новые подходы к осмыслению особенностей национальной ментальности, рассматривают персонификацию власти в качестве архетипа русской политической культуры [9, с. 95]. Междисциплинарная системная наука управления на современном этапе развития, интегрируя данные математики, информатики, лингвистики, психологии, социологии, предлагает инновационные методы регулирования общественно-экономических процессов, в частности, семасиологический [14]. Разработанный в его контексте алгоритм может быть эффективно использован в сфере социокультурных отношений, поскольку он учитывает свободу художественного самовыражения, ценность творческих инициатив, свойственных культуре.

Возможность управления культурными процессами восходит к теории английского

философа и общественного деятеля Джона Локка. Он является автором системного представления о культуре, рассматривая ее в координатах «природа–цивилизация–деятельность–культурный код» [12, с. 251].

Выдающийся немецкий философ Георг В. Ф. Гегель (1770–1831), основоположник идеалистического учения об историчности развития культуры, акцентировал внимание на трехчастную структуру системы «культура», развивая взгляды Локка. В этой связи философ подчеркивал особое место произведения искусства, поскольку его социальное признание обеспечивают артефакту общезначимую ценность. Диалектическое содержание его теории выразилось в представлении о важности прямых и обратных связей в схеме заказчик/ зритель/ «потребляющий субъект» – творение/ произведение – автор/ «продуцирующий субъект».

В контексте этого понимания можно говорить о трех уровнях взаимоотношений: государство – личность, общество – личность, личность – личность. Единство элементов «производитель» – «артефакт» – «потребитель», входящих в систему «культура», обеспечивает ее устойчивость на горизонтальном (производитель – потребитель), вертикальном (прежняя – последующая эпохи), социально-статусном (элитарный-массовый-субкультурный) и профессиональном уровнях. Соответствие артефакта требованиям эпохи, эстетическим вкусам современников, ценностным ориентирам творцов и потребителей придает системе «культура» необходимый ресурс прочности. Исследователи отмечают, что «подобное совпадение нравственности и красоты создавало возможность социальной стабилизации общества» и могло быть использовано государством в качестве управленческого рычага [10, с. 242]. Разнообразие связей в художественно-творческой сфере определяет множество методов управленческой деятельности, которые можно свести к административным, законодательным, морально-этическим и экономическим.



Поскольку каждый из методов управления культурой отличается конкретным набором функциональных компонентов, они могут быть реализованы в двух формах управленческой деятельности – правовой и организационной. В России XVIII века группа административных методов включала предоставление должности, обеспечение образования, присвоение звания. Государство активно использовало организационные возможности, создавая культурно-просветительские учреждения. Правовая сфера представлена указами, регулирующими все стороны быта, досуга, поведения подданных, и документами, регламентирующими деятельность вновь созданных организаций науки, образования, искусства. При этом правящий представитель династии выступал в качестве законодателя, «государь рассматривался как источник закона, а закон, в идеале долженствовавший представлять собою стройную систему, на самом деле, в принципе, системой не являлся, сводясь к массе распоряжений» [7, с. 437].

Государственная деятельность по переустройству не только политической, экономической, военной, общественной и государственной, но и интеллектуальной сферы – идеологии, системы образования, науки, литературы и искусства – имели целью переориентацию культуры от «древнего средневекового благочестия», по словам историка и талантливого популяризатора, общественного деятеля и публициста Н. И. Костомарова, к европейскому вектору и светскому содержанию.

Продолжая изучение таких проблем, как имперская парадигма [1], модернизация центральных органов государственного управления [4], преемственность и различия реформаторской политики в России XVIII – начала XIX веков [5], авторы настоящей статьи рассматривают искусство в качестве символического и репрезентативного средства воплощения державной идеологии.

В первой четверти XVIII века осмысление государственного управления пони-

малось императором Петром I как модель регламентации всех сфер жизни. Однако, по мнению членов Негласного комитета, созданного Александром I, через сто лет «безобразное здание государственного управления» оставалось *de facto permanentes* [6, с. 27]. Критерий полезности применялся как к военно-морскому делу, развитию промышленности, так и к культурной сфере. Произведения искусства должны были прославлять доблестные деяния Петра I, торжественно оформлять фейерверками и триумфальными арками, скульптурой и музыкальным сопровождением виктории российского оружия, отражать события общегосударственного значения в медалях, гравюрах, рельефах. Сложение в разных видах искусства образа великого правителя-демиурга, создателя новой империи, сопровождалось укреплением в общественном сознании идеала служения Отечеству. Особое значение придавалось живописи, в которой портрет решал задачу показать человека новой эпохи – сторонника и сознательного участника преобразовательной деятельности императора. Для этой цели приглашались западноевропейские художники, не только создававшие портреты царя, его родственников и сподвижников, но и обучавшие русских мастеров приемам господствующим в Европе стилям барокко и рококо.

Вклад Елизаветы Петровны в развитие науки, литературы, образования, искусства был настолько значителен, что время ее правления нередко называют культурным Ренессансом. Управленческая политика в середине века характеризуется обращением к национальным истокам и использованием творческого потенциала русских мастеров, наряду с введенной Петром I практикой приглашения иностранных специалистов. Показателем успешного формирования собственных творческих сил стала деятельность создателей репрезентативных коронационных портретов Петра III и Елизаветы Петровны А. П. Антропова и И. Я. Вишнякова, не прошедших зарубежной практики, но получивших статусные



заказы. Следуя петровскому пониманию роли искусства, императрица поддерживала курс прославления мудрых правителей российского императорского дома и их деяний средствами искусства. Она, в частности, инициировала творческие изыскания по возрождению древнерусского искусства мозаики М. В. Ломоносова, который изобрел смальту на основанной им фабрике в Усть-Рудице. Ему было поручено создать серию панно для украшения Петропавловского собора и Академии художеств. Выполненные им мозаики включали иконы, исторические картины (Полтавская битва), портреты Петра I и Елизаветы Петровны.

Екатерина Вторая, утверждая идеи законности своей власти, поднятия государственного престижа и собственного имиджа как просвещенной монархини, обратилась к стилю классицизма. Его актуальность объяснялась программным содержанием, главными идеями которого были гражданственность, служение государству и отечеству, нравственное совершенство личности. Подчеркивая многогранность своих преобразовательных инициатив, Екатерина II – наряду с законодательно-кодификационной, административной, социальной, экономической на основе политики протекционизма – ставит задачу создать русские образцы высокого гражданского звучания в области художественной культуры.

Для репрезентации величественного фасада процветающей под ее правлением империи она направляет внимание живописцев к античным традициям. Большой парадный портрет «Екатерина II – законодательница в храме богини Правосудия» (1783, ГРМ) кисти Д. Г. Левицкого представляет императрицу в рост в зале с колоннами, жертвенником и статуей богини правосудия на фоне моря с кораблем. В лавровом венце и платье в античном стиле она выступает в роли жрицы, сжигая цветы мака на алтаре перед статуей Фемиды, что олицетворяет неустанный труд на благо подданных. Все детали композиции имеют иносказательный смысл: корабль –

это символ России как морской державы, орденовая лента св. Владимира – признание значения крещения Руси, книги у ног и орел – напоминание о законодательном творчестве императрицы. Она как государыня ассоциируется с богиней Справедливости и Правосудия и жрицей, «матерью Отечества» и государственным деятелем [13, с. 274]. Императрица поддерживала имидж мудрой монархини, разделяющей идеи философов просветителей Вольтера, Монтескье и Дидро и придающей большое значение государственному управлению и развитию искусства и науки.

В результате исследования проблемы «власть и культура» – управление и искусство – можно утверждать, что на протяжении XVIII века репрезентативная функция живописи эффективно использовалась государством. Императорские заказы на выполнение изображений представителей правящей династии и их достойных деяний заняли первостепенное место среди форм управления искусством. При осмыслении целостности искусства XVIII века выстраивается вектор развития живописи от периода ученичества в петровское время через опору на национальные традиции и возвращение отечественных мастеров при Елизавете Петровне к мировому уровню портретного жанра в творчестве Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского во время правления Екатерины II.

Одним из векторов заявленной проблемы авторы видят в определении способов освоения европейского живописного языка как метода регулирования искусства со стороны государства. Становление светского искусства в России и изучение приемов европейской живописи происходило несколькими путями: приглашение западных художников, покупка за границей произведений искусства, пенсионерство – обучение за государственный кошт талантливых русских мастеров в странах Европы, освоение навыков художественного ремесла в отечественных государственных учреждениях.



Западноевропейские мастера, приезжающие на работу в Россию, создавали произведения искусства, впоследствии образовавшие в совокупности явление, называемое термином «россика». Термин получил распространение в отечественном искусствознании в начале XX века, преимущественно по отношению к портретистам Италии и Франции, Англии и Германии, Австрии и Дании.

Приобретение и коллекционирование произведений западного искусства, прежде всего живописи, а также скульптуры, книг, естественнонаучных предметов, гравюр было введено Петром I, собрание которого насчитывало свыше четырехсот работ, размещенных в Кунсткамере, Петергофе и Летнем саду с целью демонстрации нетрадиционных для Древней Руси образцов, продвигаемых государством. Надпись на личной печати первого российского императора, отличавшегося разносторонними интересами «Аз бо есмь в чину учимых и учащих мя требую», выражала веру в силу разума, свойственную эпохе Просвещения. Отражением целеустремленных увлечений Петра, культивировавшего знания как средство рационального и профессионального служения Отечеству, стала первая музейная коллекция – Кунсткамера. Созданная в 1714 году, она следовала методу классификации предметов по таким направлениям научного исследования, как анатомия, минералогия, палеонтология, этнография, астрономия. Желание не только следовать личности императора, но и собственные интересы его сподвижников повлияли на сложение первых частных коллекций Я. В. Брюса, директора училища артиллерийско-инженерного и морского дела, А. Н. Демидова, создателя горнодобывающей и металлообрабатывающей промышленности, Д. М. Голицына, государственного деятеля. Наряду с собраниями энциклопедического характера создавались коллекции произведений зарубежного искусства. Копирование картин европейских мастеров служило способом овладения приемами построения

пространственной композиции, изучения колорита и светотеневой техники для передачи объемного изображения.

Среди организационных форм государственного управления особое значение имело пенсионерство – институт, основанный Петром I в 1716 году и сохранивший свою роль на протяжении всего XVIII века. Оно предоставляло право способным мастерам обучаться за рубежом за счет государства. Первыми пенсионерами стали художники братья Никитины, М. Захаров и Ф. Черкасов, посланные в 1716 году в Италию, а также А. Матвеев, получивший навыки живописца в Голландии в качестве личного пенсионера Петра и Екатерины.

Практическая потребность в мастерах, обладающих навыками черчения, рисования, гравюры и живописи, и задача ускоренного освоения европейского языка искусства поставили вопросы образования на уровень государственной политики. В центре внимания стало создание специализированных учебных заведений как образовательной системы для подготовки столь необходимых стране кадров. «Власть выступила в роли активного регулятора образовательного процесса, руководствуясь принципами целесообразности и необходимости. Практические нужды вызвали появление школ профессионального характера, которые должны были готовить необходимых специалистов» [15, с. 47]. Одной из первых в ряду государственных школ можно назвать рисовальную школу при Санкт-Петербургской типографии (или при типографии Оружейной канцелярии), официально именуемую «Академией». Она стала первым художественным образовательным учреждением, где учащиеся копировали образцы и рисовали с натуры. Обучение в ней вели как отечественные (иконописец Григорий Одольский), так и европейские педагоги – Георг Гзель и его жена Доротея-Мария (Швейцария), И. Гриммель (Германия), Бартоломео Тарсия (Италия), Луи Каравак (Франция). Научную организацию обучения обеспечивало методическое пособие по рисунку – труд



И. Д. Прейслера «Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству» (издание 1735 года на русском и немецком языках).

Кроме «Академии» рисование в программах учебных дисциплин значилось в Морской академии (1715) и хирургической школе при военном госпитале Санкт-Петербурга (1716). Особенный интерес представляла основанная Феофаном Прокоповичем для солдатских детей, сирот и бедняков и существовавшая в 1721–1736 годы Карповская школа, в которой – наряду с историей, географией и математикой – большое внимание уделялось рисованию и музыке. Учрежденная в 1706 в Санкт-Петербурге Канцелярия городских дел, получив статус коллегии и новое название Канцелярии от строений (1723), объединила всех казенных архитекторов и живописцев, находящихся на государственной службе (главой живописной команды Канцелярии от строений стал в 1731 году личный пенсионер Петра и Екатерины А. Матвеев после возвращения из Голландии). В 1724 году была учреждена высшая государственная научно-творческая организация – петербургская «Академия, или социетет художеств и наук», в которой с 1726 года существовали «гридоровальное» (гравюрное), рисовальное и живописное отделения. Позже были созданы Рисовальная палата Академии наук (1738), а также «художественный департамент» (1747) с архитектурными, скульптурными и живописными классами.

Высшим государственным учебным заведением в области изобразительных искусств стала учрежденная императрицей Елизаветой Петровной Императорская Академия художеств (1757–1918), выполнявшая организационную функцию. Академия была не только профессиональным образовательным, но и идеологическим центром: морально-патриотический пафос декларировался приоритетным в контексте исторического жанра на сюжетах отечественной истории, Библии и мифологии. Специалисты отмечают, что «Императорская Академия художеств в это

время стала участницей гигантского государственного эксперимента по созданию «новой породы» людей, в Академии – «породы» мастеров искусства. К концу столетия стало ясно, что поставленная задача невыполнима, но зато Академия превратилась в основное ядро художественной жизни Петербурга и стала важнейшим просветительским центром столицы и страны» [2, с. 2].

Прерогатива присвоения звания академика решала задачу создания русской художественной школы, способной на высоком эстетическом уровне прославить страну и отразить идеальность правления достойной наследницы Петра Великого. Дочь Петра I продолжила практику покровительства художникам, поддержав инициативу И. И. Шувалова посылать лучших учеников Академии за рубеж для совершенствования профессионального мастерства. Первыми «пенсионерами» в 1760 году стали В. И. Баженов и А. П. Лосенко, получившие казенное содержание.

Таким образом, создание образовательных учреждений в области искусства как эффективный метод государственного управления решило задачу освоения западноевропейского художественного языка и формирования корпуса собственных творческих сил.

В контексте «власть – культура» существует постоянная и неоднозначно решаемая проблема практической возможности эффективной реализации представителем профессионального искусства своего творческого кредо. Приверженность официальному курсу правящего класса предполагает наличие у ведущего художника статуса придворного мастера, что означает не только материальное благополучие, но и дарованные государством привилегии и высокое социальное положение.

На российской почве именно с петровского времени утверждается и на протяжении имперской парадигмы сохраняется должность придворного художника, которая обеспечивает заказчику в лице государства претворение художественно-идеологической программы.



Созданные в рамках государственного заказа произведения искусства становились достоянием дворянского сословия и утверждали новые эстетические и эмпирико-поведенческие представления. Формирующийся абсолютизм требовал от подданных наличия и выражения в значимых деяниях самодержавно-государственного мировоззрения, которое ментально закреплялось на протяжении XVIII века. Идеи величия личности императора и незыблемости власти, служение Отечеству как нравственный долг каждого, ревностный труд на гражданском или военном поприще приобретали характер онтологических максим, декларируемых государством средствами искусства в работах придворных мастеров.

Согласно «Табели о рангах» – документу, устанавливающему порядок чинопроизводства и соответствия чинов, должность придворного живописца не предполагала присвоения какого-либо класса. Условия службы оговаривались в контракте, в котором жалованье, условия проживания и предоставление необходимых для работы материалов определялись в соответствии с квалификацией и профессиональными данными претендента. Придворный живописец, как свидетель и фиксатор событий, единомышленник, слуга и соратник «при деле», рассматривался в качестве значимого субъекта, «украшающего» новый царский быт [3, с. 53].

Для должности, предполагавшей новую сферу деятельности, использовали средневековый термин Западной Европы – «гофмалер», который означал привилегированное официальное положение при королевском дворе. Важными преимуществами были возможность выйти за рамки цеховой ограниченности, право на определенную творческую свободу в рамках обязательных условий договора и высокая материальная обеспеченность.

Среди придворных художников преобладали зарубежные мастера – саксонец И.-Г. Таннауер, гасконец из Франции Л. Каравак [9], немец из Вюртембергского княжества Г. Гроот, австриец Г. Преннер, итальянец

С. Торелли, англичанин Р. Бромптон, немцы Г. и К. Кюгельхен. Единственным русским придворным художником был И. Никитин, обучавшийся в Италии. Отечественные мастера не только не имели официального признания, но и получали непостоянное и меньшее по сравнению с иностранцами вознаграждение. Последним жалованье выплачивалось систематически три раза в год (в январе, мае и сентябре) из средств Кабинета Его Императорского Величества. Устоявшееся звание «царский изограф» в русской языковой традиции, которое имели Симон Ушаков, Карп Золотарев, Иван Рефусицкий, было заменено термином «гофмалер» в связи с большим количеством иностранных мастеров.

Деятельность гофмалеров при петербургском дворе была широка и многообразна: они были не только художниками, но и граверами, декораторами садов и интерьеров, организаторами празднеств, что практиковалось при других дворах Европы. Так, Иоганн Христоф Гроот совмещал обязанности гофмалера, хранителя картинной галереи и «гофмузикера» в Вюртемберге. Художники создавали батальные картины, парадные портреты, которые тиражировались в мобильном искусстве гравюры и распространялись в России и за рубежом. Государство активно использовало возможности эмоционального воздействия на значительные массы городского населения монументального искусства – росписи церквей, декоративное убранство дворцово-парковых ансамблей, оформление общественно-значимых праздников (коронация, военная победа, рождение цесаревичей, памятная дата).

Придворный живописец в России XVIII века выступал связующим звеном между утвердившейся западноевропейской и формирующейся русской придворной культурой. Художники создавали легендарный образ личности нового времени – активной, мудрой, мужественной, справедливой, волевой, деятельной и энергичной. Персонифицированным воплощением этого идеального образа стали императоры – Петр I «на троне



вечный был работник», Елизавета – продолжательница славных дел отца, Екатерина II – наследница великого реформатора, что выразилось в посвятителной надписи к памятнику Петру I скульптора Э. Фальконе: «Петру Первому Екатерина Вторая лета 1782».

Таким образом, закономерно, что художников расценивали как полноправных участников государственной культурной политики, поскольку их деятельность способствовала укреплению российской государственности и утверждению соответствующих Новому времени ментальных идеалов. Авторы делают вывод о решающем значении правящей личности императора, выступающего в роли заказчика, законодателя, организатора и инвестора большинства начинаний в области культуры, искусства и образования. Пропорционально соподчиненный характер субъектно-объектных отношений, выраженный в аутентичном исполнении художниками требований заказчика, привел к пониманию роли искусства как институционально оформленного феномена, обладающего управленческим потенциалом. Власть активно использовала разнообразные методы, реализуемые в двух основных формах управленческой деятельности – правовой и организационной.

В результате исследования можно сделать вывод о том, что государственная деятельность по переустройству духовной сферы – идеологии и искусства, образования и науки, литературы и морали – имела целью переориентацию культуры от византийского наследия к европейскому началу, от религиозных воззрений к светскому миропониманию. Признавая особенностью в России XVIII века отсутствие специального государственного органа управления куль-

турой, авторы делают вывод о решающем значении правящей личности императора, выступающего в роли заказчика, законодателя, организатора и инвестора большинства начинаний в области культуры, искусства и образования.

Власть активно использовала разнообразные методы, реализуемые в двух основных формах управленческой деятельности – правовой и организационной. В рамках проблемы «власть и культура», «управление и искусство» авторы приходят к заключению о том, что репрезентативная функция живописи эффективно трактовалась государством в качестве управленческого метода. Кроме того, утверждается, что административный ресурс был направлен на освоение европейского живописного языка, институционально оформленного в таких явлениях, как россика, пенсионерство, гофмалерство. Создание образовательных учреждений в области искусства также решало задачу освоения западноевропейского художественного языка и формирования корпуса собственных творческих сил, поэтому расценивается как эффективный метод государственного управления. Таким образом, в статье приведены данные о найденных и апробированных в XVIII веке в России специфических управленческих практиках, своеобразии которых определяло равновесность элементов в системе «культура». Пропорционально соподчиненный характер субъектно-объектных отношений, выраженный в аутентичном исполнении художниками требований заказчика, привел к пониманию роли искусства как институционально оформленного феномена, обладающего управленческим потенциалом.

### Список литературы

1. Андреева Т. В. Государственное управление России во второй половине XVIII-первой четверти XIX в.: к проблеме преемственности и различия в правительственной преобразовательной политике // Петербургский исторический журнал. 2016. № 3. С. 19–60.
2. Байбурова Р. М. «Без добрых дел блаженства нет...»: просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. Москва: БуксМАрт. 2020. 208 с.



3. *Евангулова О. С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. Москва: Московский государственный университет. 1987. 294 с.
4. *Карсакова С. В.* Реформа органов центрального государственного управления в России в первой четверти XVIII века // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 3: Общественные науки. 2013. С. 43–47.
5. *Краснякова Н. Т.* Имперская парадигма государственного управления в России XVIII–начале XX вв.: сущность, направления исследования // История государства и права. 2023. № 5. С. 27–30.
6. *Лотман Ю. М.* Чему учатся люди. Москва: Центр книги ВГБИЛ. 2009. 416 с.
7. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Из истории русской культуры: В 5 томах. Т. 4. Москва: Языки русской культуры. Под ред. Ю. М. Лотмана. 1996. С. 425–448.
8. *Никулина В. В.* Европеизация русского портрета в первой половине XVIII века: творчество Луи Карравака и его воздействие на русских живописцев // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 1 (15). С. 58–64.
9. *Омельченко Н. А., Растимешина Т. В., Синчук Ю. В.* О некоторых актуальных аспектах и новых подходах к научному осмыслению национальных особенностей становления и эволюции российской государственности // Управление. 2024. Т. 12, № 2. С. 91–98.
10. *Паудяль Н. Ю.* Диссипативность коммуникации в системе массовой культуры // Вестник университета. 2016. № 5. С. 240–246.
11. *Рогов Д. И.* Культурные преобразования Петра Великого и их значение для развития русского государства // Наука и образование. 2022. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-preobrazovaniya-petra-velikogo-i-ih-znachenie-dlya-razvitiya-russkogo-gosudarstva>
12. *Филиндаш Л. В.* Устойчивость социальных связей в системе «Культура»: от Античности до Просвещения // Вестник университета. 2016. № 5. С. 250–256.
13. *Филиндаш Л. В.* Традиции политической имиджологии в русской культуре: риторика императорского портрета второй половины XVIII века // Государственное управление. Электронный вестник. 2014. № 45. С. 264–279.
14. *Цветков В. Я.* Семасиологическое управление // E-Management. 2024. № 1(7). С. 61–69.
15. *Чирскова И. М.* Власть и культура в России в первой четверти XVIII века: у истоков культурной политики // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2016. № 2 (11). С. 40–57.

\*

Поступила в редакцию 14.11.2025



# РЕМЕСЛЕННОСТЬ ВО ФРАНЦИИ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН: ЭВОЛЮЦИЯ И ВЗАИМОСВЯЗЬ С ЯЗЫКОМ

УДК 168.522

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-42-51>

**А. А. Яцкевич**

Московский государственный институт международных отношений  
(Университет) Министерства иностранных дел Российской Федерации,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: yatskevichna@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассматривается французское ремесленничество как социокультурный феномен, позволивший сформировать и выявить такие культурные ценности французов, как осознание важности своего культурного наследия, ценность ручного труда, приверженность качеству и хорошему вкусу, стремление к красоте. Сохранившиеся ремесленные мастерские и производства во Франции сегодня являются национальным достоянием и во многом создают имидж Франции как страны, ценящей и сохраняющей свои традиции. Несмотря на свою сложную историческую парадигму, ремесленничество оставило след в современной жизни французов и стало элементом национально-специфической картины мира, отражающейся в том числе в языке. В статье исследуются французские пословицы и поговорки, связанные с отдельными отраслями ремесленничества. Ремесленничество обогатило французский язык, выявив его многосторонние связи с материальной и социальной действительностью.

*Ключевые слова:* ремесленничество, французский язык, Франция, фразеология, национальное достояние, идентичность.

*Для цитирования:* Яцкевич А. А. Ремесленничество во Франции как социокультурный феномен: эволюция и взаимосвязь с языком // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 42–51. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-42-51>

## CRAFTSMANSHIP IN FRANCE AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON: EVOLUTION AND RELATIONSHIP WITH LANGUAGE

**Anastasia A. Yatskevich**

Moscow State Institute of International Relations (University)  
of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation,  
Moscow, Russian Federation,  
*e-mail*: yatskevichna@mail.ru

.....  
ЯЦКЕВИЧ АНАСТАСИЯ АЛЕКСЕЕВНА – кандидат культурологии, преподаватель кафедры французского языка, Московский государственный институт международных отношений (Университет) Министерства иностранных дел Российской Федерации

YATSKEVICH ANASTASIA ALEKSEEVNA – CSc in Cultural Studies, Lecturer at the French Language Department, Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation

© Яцкевич А. А., 2026



*Abstract.* The article examines French handicrafts as a socio-cultural phenomenon that allowed the formation and identification of such cultural values of the French as awareness of the importance of their cultural heritage, the value of manual labor, commitment to quality and good taste, and the desire for beauty. The surviving craft workshops and industries in France today are a national treasure and largely create the image of France as a country that values and preserves its traditions. Despite its complex historical paradigm, craftsmanship has left its mark on the modern life of the French and has become an element of a nationally specific picture of the world, reflected, among other things, in the language. The article examines French proverbs and sayings related to individual branches of handicrafts. Craftsmanship has enriched the French language, revealing its multifaceted connections with material and social reality.

*Keywords:* handicrafts, French language, France, phraseology, national treasure, identity.

*For citation:* Yatskevich A. A. Craftsmanship in France as a Sociocultural Phenomenon: Evolution and Relationship with Language. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 42–51. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-42-51>

Судьба ремесленничества во Франции как социокультурного феномена, если рассматривать его целостно и учитывать неоднородность структуры, сложная и неоднозначная. В ходе своей многовековой истории оно претерпело значительные потрясения, которые, если не уничтожили его полностью, то значительно трансформировали и преобразовали. Появились новые формы ремесленничества, а некоторые его виды присоединились в качестве вспомогательных к отраслям промышленного производства.

В своей книге об известных ремесленниках Франсуа Валантен (1796–1849), которую он написал в середине XIX века, рассуждал о ремесленничестве как о «главном богатстве нации», «мощно способствующему общественному счастью» [13, с. 2], поскольку с самого начала цивилизации оно представляло собой ее главную движущую силу. Французский художник и писатель Раймонд Умбер (1932–1990) обратил внимание: «Первое орудие человека – это его рука. Второе – интеллект» [7, с. 17]. Человек еще в древние времена вооружился ремесленными орудиями труда, чтобы выжить. Ему нужно было добывать еду, шить одежду, строить жилье, защищаться. Все эти умения, которые формировались под действием инстинктов и одновременно требовали креативности мысли, заложили основу ремесленничества. «Такая сложность потребностей [прим. автора: человека] требует творческого подхода» [7, с. 18].

На протяжении веков усложнялись не только орудия труда и задачи, которые требовалось решать, но и структура самого общества. Люди стали группироваться в ремесленные сообщества, в частности, формировались союзы ремесленников и крестьян, которые дополняли друг друга в своей деятельности. Раймонд Умбер отметил: «Крестьянин уважает работу ремесленника. <...> Отношения между ремесленниками строятся на основе тесной связи и духе солидарности: без дровосека нет древесины, без досок нет плотника, без мебели нет драпировщика... У каждого свое особое место, без которого нельзя было обойтись в мире труда» [7, с. 18].

Если между ремесленниками и крестьянами разногласий и конкуренции не было, то между ремесленниками и деятелями искусств разногласия стали появляться, начиная со Средних веков. Ремесленничество стало конкурировать с большим искусством. В своем эссе на тему ремесленничества Пьер Россель пишет: «... искусство вышло из Средневековья, отделившись от ремесленничества. <...> искусство сделалось автономным, так как стало производить не только предметы, но и эмоции» [12, с. 41]. В этой конкуренции у ремесленничества были не самые выгодные позиции, ведь за искусство, а значит за эмоции и эстетическое удовольствие, знатные вельможи и меценаты готовы были платить. Ремесленникам же в основном приходилось работать самостоятельно без покровитель-



ства и финансовой поддержки. Исключение составляли королевские мануфактуры или те производства, которые посредством королевских патентных писем [Les lettres patentes] получили монополию на производство какой-либо продукции, как например, Мануфактура Гобеленов или Мануфактура Савонри [8].

В целом ремесленнический уклад преобладал во Франции вплоть до конца XVIII века, до времени промышленной революции, которая нанесла мощнейший удар по ремесленным способам производства. На место ремесленников пришли машины и машинные способы производства, изменились общественные нравы и потребности общества. Крестьяне устремились в города в поисках новых заработков на открывающихся заводах. Ремесленники вынуждены были приспособляться. Так называемые городские ремесленники стали рабочей силой буржуазии. Новая мода и вкус требовали новой архитектуры, мебели, одежды, транспортных средств. «Изготовители зеркал, мастера по позолоте, умельцы из багетных мастерских, мраморщики были призваны создавать и увековечивать красивую картинку жизни нового общества» [7, с. 23].

В городах, таким образом, стал формироваться новый рынок. Уже в начале XIX века стали проводиться ярмарки и организовываться городские рынки. Городские ремесленники начали налаживать связи с рабочими, объединяться в сообщества и профсоюзы, создавать кассы взаимопомощи и специальные палаты ремесленных профессий, которые существуют во Франции и по сей день [11]. Ремесленники группировались по городам или кварталам внутри города в зависимости от рода деятельности. Это были меры, позволяющие ремесленникам выжить в условиях общего неблагоприятного для них социально-экономического фона, когда машины все больше завоевывали пространство их деятельности. Некоторые ремесленные и фамильные производства сохранились, однако многие не выжили или вынуждены были перекалифицироваться в обыкновенные продуктовые лавочки, не выдержав конкуренции

с индустриальными гигантами, которые стали предлагать клиентам товары промышленного производства по более выгодным ценам. «Ремесленник стал обыкновенным коммерсантом, работая в уличных лавочках. Сам он больше ничего не производил» [7, с. 29].

Судьба ремесленничества могла бы быть совсем печальной, если бы не те производства, которые заняли нишу люксового сегмента и которые в конечном итоге стали «лицом» Франции за границей. Речь идет о краснодеревных мастерских в предместье Сент-Антуан, стекольном производстве, ковроткачестве, мануфактурах по производству фарфора в Обюссоне и Севре, производстве тканей и шелка в Лионе. Обрели вторую жизнь и некоторые камерные фамильные производства, создававшие уникальную и персонализированную продукцию: игрушки, одежду на заказ, козгалантерею и аксессуары. Среди ремесленников, которые смогли найти себя, оказались портные, шляпники, модистки, мастера по позолоте и лакокрасочным работам, мастера художественнойковки, а также скульпторы, декораторы-орнаменталисты, художники-оформители вывесок.

Именно благодаря этим ремесленным профессиям из глубины веков тянется нить в современность. Именно эти ремесленные мастерские и производства сейчас являются национальным достоянием и во многом создают имидж Франции как страны, ценящей и сохраняющей свои традиции. Их услуги стоят дорого, их навыки оцениваются на вес золота. Обладать предметами, произведенными в этих мастерских, считается привилегией, доступной состоятельным людям. Рассмотрим более детально эти производства.

Пожалуй, самым известным французским ремесленником можно считать Жозефа Мари Жаккара (1752–1834), ткача, изобретателя программируемого ткацкого станка для получения узорчатых тканей, широко известных сейчас под названием жаккард. В 1805 году император Наполеон Бонапарт (1769–1821) и его супруга Жозефина (1763–1814) посетили Лион, столицу ткацкого



производства Франции, и осмотрели новый ткацкий станок Жаккарда. Император предоставил городу Лиону патент на ткацкий станок Жаккарда. Взамен его автор был вознагражден значительной пенсией, ему также полагалось вознаграждение за производство каждого нового ткацкого жаккардового станка. К 1812 году во Франции работало уже 11000 таких станков.

Сегодня фамильной мануфактуры Жозефа Мари Жаккара не существует, однако после него осталось величайшее наследие в виде нового типа узорчатой ткани жаккарда, ставшей мировым достоянием родом из Франции. Исследуя вопросы эволюции ремесел и современного дизайна, К. В. Бандорина и Н. М. Дзембак отмечают, что сегодня современный дизайн «максимально сблизился с декоративно-прикладным искусством» [1, с. 65], в чем выражается его статус. Среди современных предприятий, разрабатывающих собственные жаккарды, стоит отметить дом ткани Малиа Кент, работающий в сегменте высокой моды и прет-а-порте и поставляющий ткани во многие всемирно известные дома моды. К примеру, дом ткани Малиа Кент разрабатывает знаменитые жаккардовые ткани для дома моды Chanel.

Кроме жаккарда, Франция известна производством шелка. «Шелковой» столицей Франции также является французский город Лион. Здесь, к примеру, расположено производство знаменитых шелковых платков люксового дома Hermès, который до сих пор использует старинный способ многоступенчатой печати на шелке и не приемлет цифровой способ печати. О доме Hermès стоит сказать отдельно, потому что он всячески способствует сохранению традиций небольших ремесленных мастерских и привлекает их к производству своей продукции. Дом Hermès, чья история началась в 1837 году, когда Тьерри Эрмес (1801–1878) открыл свою первую мастерскую по производству конной упряжи, называет себя «современным ремесленником». Сейчас история дома Hermès насчитывает уже шесть поколений ремеслен-

ников. Здесь по-прежнему производят конную упряжь, однако почти за двухсотлетнюю историю деятельность дома Hermès вышла далеко за пределы производства конского снаряжения и аксессуаров. Компания сгруппировала вокруг себя целое сообщество ремесленников, работающих на модный дом и производящих продукцию класса люкс из шелка (знаменитые платки Hermès), аксессуары и мебель из кожи, ювелирные украшения и часы, женскую и мужскую одежду. В 2021 году дом Hermès открыл собственную школу L'École Hermès des Savoir-Faire, где обучают ремесленным навыкам производства кожевенных изделий. Выпускникам по окончании обучения выдается диплом государственного образца, и они сразу становятся сотрудниками-ремесленниками модного дома. В приветственном слове на сайте Hermès подчеркивается, что компания остается верной ремесленной модели производства, которая подразумевает свободу творчества, постоянный поиск самых лучших материалов, передачу навыков и техник ремесленного производства. Называя себя «фамильной, независимой, ответственной компанией» [6] Hermès стремится сохранять свое производство на территории Франции. Сейчас производственные мощности компании расположены на 60 площадках, а продукция представлена в 294 магазинах в 45 странах мира.

Автор книги «Искусство жить в Париже» Хосе Альварес рассуждает: «Ремесленник. Это слово включает в себя все, что есть в Париже креативного, роскошного, необычного, неуловимого, легкомысленного» [5, с. 166]. Он называет ремесленников «мэтрами вкуса» [5, с. 165] и уточняет: «вкуса безупречной детали» [5, с. 166].

Такие мастера сосредоточены в Париже в «золотом треугольнике» [там же, с. 166], образованном улицей Фобур-Сент-Оноре, авеню Монтэнь и Вандомской площадью. Здесь располагаются многие ремесленные ателье, которые сотрудничают с гигантами моды Dior, Louis Vuitton, Hermès, Lancel и прочими. Перед глазами посетителей люксовых бутиков



и ремесленных мастерских «разыгрывается спектакль красоты» [5, с. 166].

Благодаря сотрудничеству с известными домами моды некоторым ремесленникам удалось сохранить свое камерное производство. Сейчас услуги и изделия, которые предоставляют небольшие ремесленные мастерские гигантам моды, ценятся на вес золота. Во многом именно ремесленники создают репутацию эксклюзивности и роскоши готовой продукции от люксовых брендов. Так, например, французская высокая мода не может обойтись сегодня без поставщика фурнитуры дома Лемарье. Андре Лемарье (1925–2020) начинал свое дело как торговец перьями, в дальнейшем он стал создавать и другую фурнитуру для высокой моды, в том числе искусственные цветы. Сегодня без перьев цапли, лебеда, павлина, страуса, грифа, фазана, петуха, так же, как и без цветов георгинов, пионов, гвоздик, анемонов, мака, тюльпанов, орхидей и роз, выполненных домом Лемарье из органзы, шифона, тюля, кожи и бархата, не могут обойтись такие модные дома, как Chanel, Givenchy, Hermès, Saint Laurent, Valentino, Marc Jacobs, Dior, Balenciaga, Nina Ricci, Balmain и другие. В 1996 году модный дом Chanel приобрел дом Лемарье. Традиционное ручное производство Лемарье продолжилось, но уже под покровительством модного гиганта.

Похожая судьба у ателье Франсуа Лесажа (1929–2011), кутюрье-вышивальщика высокой моды. В ателье Лесажа используют различные материалы: кисточки, стразы, блестки, перья, кожу, кабошоны, пуговицы, нитки, ленты, жемчуг, а с помощью таких техник, как паутинный стежок, стежок «семечко», буклированный стежок, рассыпной стежок и многих других, создают удивительные вышивки для высокой моды. Для их создания требуется сотни часов работы, терпение, отточенное мастерство, талант и фантазия. Сегодня коллекция Лесажа насчитывает шестьдесят тысяч образцов, которые «оцениваются» в 9 миллионов часов работы, а его архивы представляют собой самую большую коллекцию вышивки «от кутюр» в мире [9]. В 1992 году

была открыта школа Лесажа по вышиванию. Сам Франсуа Лесаж говорил: «Вышивка... <...> Это не в полной мере искусство, но это больше, чем ремесло» [14, с. 53]. Карл Лагерфельд (1933–2019), будучи главным модельером дома Chanel, стал сотрудничать с Лесажем. Культовый модельер так отзывался о вышивке: «Для меня не существует высокой моды без вышивки <...> Я знаю, что вышивка – это не французское изобретение, но для меня это абсолютно французское искусство. В любом случае, именно в Париже вышивка обрела свое святое место, а Франсуа Лесаж сегодня является ее первосвященником» [14, с. 53]. В 2002 году ателье Лесаж перешло под управление модного дома Chanel.

Хосе Альварес задается вопросом: «Что представляла бы из себя индустрия моды и люкса без умений и мастерства парижских ремесленников?» [5, с. 169]. Именно они обладают уникальными знаниями и техниками, чтобы создавать красоту, которая восхищает не только самих французов, но и представителей других стран. Красота, вкус, элегантность – понятия, которые близки французам и которые приводят в восхищение другие нации. Вкус, мера, цвет, форма, материал – все то, с чем работают мастера-ремесленники, призвано обрести гармонию в неповторимом готовом изделии высокой моды или прет-а-порте.

За кулисами большой моды работали и продолжают работать мастера, обладатели уникальных знаний и техник: Анн Огэ, последний мастер по изготовлению вееров в Париже, удостоенная в 2008 году звания Кавалера Национального ордена Почетного легиона; мастера дома тюля и кружева Мареско предлагают взыскательным клиентам свои шедевры; Раймонда Пузьё (1929–2011), специалист по отделочным материалам, работала для дома Chanel; Женевьева и Жерар Лоньон, мастера по изготовлению плиссе из различных материалов, с помощью картонных форм создают причудливые шедевры плиссе; Раймонд Массаро (1929–2019), сапожник, представлял свои знаменитые балетки из разных



материалов, изготовленные вручную, в дома моды Chanel, Thierry Mugler, John Galiano, Azzedine Alaïa, Christian Lacroix и другие. Во «вселенную» Chanel с целью сохранения уникального ремесленного наследия вошли: ателье Массаро в 2002 году и фамильное ателье Лоньон в 2013 году.

Компании-гиганты, представляющие французскую индустрию моды и люкса, осознавая ценность уникальных техник и навыков, которыми обладают фамильные мастерские, и привлекая их к производству собственной готовой продукции, способствовали сохранению французского ремесленного наследия. Во многом благодаря такой плодотворной коллаборации Франция сейчас имеет репутацию страны-хранительницы уникальных талантов, бережно относящейся к своему нематериальному наследию.

Мода – это не единственная отрасль во Франции, где сохранились маленькие ремесленные производства. В области декора и мебели стоит упомянуть дизайнеров предметов мебели и освещения Элизабет Гаруст и Маттиа Бонетти, чьи работы сегодня продаются на аукционе Сотбис за баснословные деньги; Жана Ренувеля, резчика по дереву, реставратора старинной мебели, который в том числе отреставрировал будуар Марии-Антуанетты в Версале и к которому сейчас обращаются многие собственники старинных замков и частных домов Франции для сохранения и восстановления мебели и предметов декора; Симона-Пьера Этьена, краснодеревщика-реставратора, специализирующегося на реставрации мебели конца XVII – начала XIX веков, ателье которого тесно сотрудничает с мастерами по позолоте и бронзе, лакировщиками, скульпторами, драпировщиками и обойщиками; мастеров Ателье Некту, работающих по металлу и специализирующихся на изготовлении и реставрации «прилавок-столешниц», ставшими уникальными предметами декора французских ресторанов, бистро и брассерии начиная с XIX века; реставраторов картинных рам Ателье Авар Отца и Сына, чью мастер-

скую в квартале Монпарнас в Париже когда-то посещали Модильяни и Матисс.

Работая индивидуально, в сообществе других ремесленников или под покровительством крупных компаний, как это происходит сегодня в индустрии моды, французские ремесленники продолжают семейные традиции, являются носителями уникальных знаний и технологий производства и во многом способствуют поддержанию репутации Франции как страны, ценящей свое наследие, знающей толк в красивых вещах, пропагандирующей «хороший вкус» и эстетику. Ремесленники во многом не только олицетворяют, но в буквальном смысле создают изделия и эмоции, которые призваны стать частью такого образа жизни, который можно назвать «искусством жить по-французски».

С лингвокультурологической точки зрения, ценность ремесленничества доказывает существование большого количества пословиц и поговорок во французском языке, связанных с отдельными его отраслями. Они хранят житейскую мудрость, образно выражают секреты мастерства, раскрывают сущность ремесленных профессий. По словам В. А. Масловой, «отзвуки давно минувших лет, пережив века, сохраняются сегодня в пословицах, поговорках, фразеологизмах, метафорах, символах культуры» [2, с. 11–12].

В своем исследовании А. Г. Назарян пишет: «Решающую роль в возникновении фразеологических единиц играют экстралингвистические факторы и в первую очередь потребности говорящих в образно-экспрессивных средствах выражения. Темпы развития и обогащения фразеологической системы зависят от того, насколько велик «спрос» на эти средства в данный исторический период» [3, с. 31–32]. «Спрос» на возникновение пословиц и поговорок в ремесленных отраслях во Франции на протяжении многих веков был действительно высок. Французский язык и сейчас хранит значительное количество фразеологизмов, связанных с ремесленным производством и образно выражающих сущность и секреты различных ремесленных



профессий, а также родившуюся в мастерских ремесленников житейскую мудрость. По мнению А. Г. Назарян, фразеологизация в каждом языке имеет свои особые формы выражения. «Объясняется это тем, что фразеологизмы <...> обладают более сложной лексико-грамматической и особенно смысловой структурой, в образовании которой в гораздо большей степени участвуют экстралингвистические факторы. Эти факторы играют существенную роль в формировании и развитии фразеологических единиц, обуславливают их национальный характер» [3, с. 34]. Рассуждая о французской фразеологии и ее национальных особенностях, А. Г. Назарян отмечает: «Национальный характер французской фразеологии прежде всего подтверждается преобладанием в ней исконно французского элемента. Это результат того, что ее пополнение и обогащение на протяжении всей ее истории происходило за счет собственных ресурсов» [3, с. 34].

Таким ресурсом в частности стали отрасли ремесленного производства, в которых выкристаллизовывались навыки, формировались мастерство и жизненная мудрость французских ремесленников. «Не подлежит сомнению, что большинство французских фразеологизмов возникло на национальной основе и явилось плодом многовековой умственной и духовной созидательной деятельности французского народа» [3, с. 34]. Этот тезис А. Г. Назарян в полной мере и обстоятельно доказывает приведенная выше культурно-историческая справка о французском ремесленничестве. Отметим, что сохранению фразеологических единиц во французском языке, связанных с ремесленничеством, способствует тот факт, что ремесленники, пусть и в гораздо меньших масштабах, чем раньше, продолжают работать сегодня и хранить ремесленные традиции своих предшественников.

Так, во французском языке сохранились *фразеологизмы, связанные с текстильным производством*. Приведем некоторые из них. «Se faire embobiner» означает «быть одуроченным». Слово «bobine» во французском

языке означает «катушку», на которую накручивают нить. Русским эквивалентом этого фразеологизма может служить выражение «обвести вокруг пальца». Еще один французский фразеологизм, который включает слово «bobine» (катушка), «avoir une drôle de bobine» обозначает человека с необычной внешностью и может быть использован в ироничной и даже ругательной коннотации. Выражение «filer un mauvais coton» означает, что «человек попал в беду или трудную ситуацию». Прясть плохой хлопковой нитью сложно. Трудность, с которой сталкивается ткач или швея при этом, образно переносится в данном фразеологизме на жизненные ситуации. И наоборот, если человек размотал запутавшийся клубок ниток, значит он сумел решить трудную задачу, значит он «добрался до истины». Такое значение имеет выражение «démêler l'écheveau» (дословно «размотать клубок»).

Как мы видим, во фразеологизмах, связанных с ткачеством, используются слова, обозначающие подручные средства и материалы, с которыми работали ремесленники. Слово «булавка» (épingle) встречается сразу в нескольких выражениях: «tirer son épingle du jeu» («ловко выкрутиться из трудной ситуации»), «être tiré à quatre épingles» («быть безупречно одетым» или в русском эквиваленте «быть одетым с иголки»), «se faire épingler» (дословно «быть приколотым», то есть «попасть в ловушку»). Чтобы по-французски сказать «оказаться в затруднительном положении», можно использовать выражение «être au rouet». По-видимому, слово «rouet» (прялка) ассоциировалось с длительной нескончаемой работой. Оказаться за прялкой означало «оказаться в замкнутом круге». Еще один фразеологизм со схожей семантикой «se mettre en rouet» означает «бегать по кругу за кем-то из последних сил».

Л. И. Ройзензон считал, что фразеология «конденсирует весь сложный комплекс культуры и психологии того или иного народа, неповторимый способ его образного мышления» [4, с. 13]. В вышеприведенных французских фразеологизмах используются слова, по-



нятные на разных языках: «булавка», «прялка», «катушка», «клубок». Однако различный опыт народов и особенности жизненных практик оказывают существенное влияние на эмоциональную окраску фразеологизмов, определяют их национальный колорит и уникальность. Так, например, в русском языке известны следующие пословицы и поговорки с некоторыми из этих слов: «две косы и рядом, и в кучке, а две прялки – никак», «семь топоров вместе лежат, а две прялки врозь», «иголочка маленькая, да колет больно», «куда иголочка, туда и нитка», «иглой дороги не меряют» и так далее. Своеобразие восприятия жизненных реалий диктует отличия семантических и коннотативных значений фразеологических единиц. «Образы, лежащие в основе этих значений, во всех языках специфичны. Они, очевидно, выражают этнопсихологию народов – носителей данных языков, поэтому и различаются» [3, с. 35].

Интересны фразеологизмы со значением «делать что-либо тихо не на публику»: «être derrière la tapisserie» (дословно «быть за гобеленом») означает «тайно следовать какому-то делу»; или «tirer les ficelles» (дословно «дергать за веревочки») означает «действовать незаметно, не привлекая внимания». Очевидно, что значения этих фразеологизмов продиктованы жизненной практикой и произошли от особенностей ежедневного ручного ткацкого труда и подмеченных закономерностей в ходе работы, которые нашли свое образное выражение в языке.

Французский язык также богат *фразеологизмами, связанными с кожевенным ремеслом*. Из практики сапожников, например, родились следующие фразеологические единицы: «chausser les bottes de quelqu'un» (дословно «надеть чьи-то сапоги») означает «занять чье-то место»; «en avoir plein les bottes» (дословно «иметь полные, заполненные чем-то сапоги») означает «быть до такой степени усталым, что невозможно оторвать от пола ноги, обутые в сапоги»; «trouver chaussure à son pied» (дословно «найти ботинок по ноге») означает «найти супруга или супругу».

На примере этих фразеологизмов можно наблюдать, как были метафорически переосмыслены изделия, выходящие из-под руки мастера сапожника – «сапоги», «ботинки». Очевидно, что обувь изготавливалась вручную и ассоциировалась с чем-то индивидуальным, неповторимым, личным. «Подходящий ботинок» – «хороший супруг или жена» – «удобство в жизни», «счастье в браке». «Надеть чужой ботинок» – «забрать что-то важное у другого человека», «посягнуть на его территорию, на что-то личное», «переступить границу». Сапоги ассоциировались с чем-то значимым и важным в жизни человека, это, очевидно, проецировалось и на осознание важности профессии обувщика. Для сапожника его ремесло – это жизнь. Отсюда такие жизненно-важные ассоциации и проекции, которые произошли в результате переосмысления исходного бытового материала.

Приведем несколько фразеологизмов, в которых присутствует слово «selle» (седло): «se mettre en selle» (дословно «сесть в седло») означает «попасть, войти в какую-то ситуацию»; «être bien en selle» (дословно «чувствовать себя хорошо в седле») означает «чувствовать себя уверенно», «находиться в такой позиции, с которой сложно сместить или потеснить»; «se trouver entre deux selles» (дословно «находиться между двух седел») может означать «оказаться без работы» либо «оказаться перед выбором из двух возможных вариантов». А. Г. Назарян отмечает «сильно развитый анализм французского языка» [3, с. 54] и «большую подвижность французской фразеологии» [3, с. 63], которые могут проявляться в различных или свободных трактовках фразеологических единиц, как в случае приведенного выше фразеологизма «se trouver entre deux selles».

Отметим несколько *фразеологизмов, образованных в ремесленных отраслях, связанных с работами по дереву*. «Mener une vie de bâton de chaise» (дословно «вести жизнь палки для стула») означает «деградировать», «вести неупорядоченную, не очень хорошую жизнь»; «toucher du bois rond» (дословно «потрогать круглый кусок древесины») передает



традицию «потрогать дерево наудачу, когда загадываешь желание»; «rester de bois» (дословно «оставаться деревянным») означает «не поддаваться искушениям», «быть нечувствительным, равнодушным к чему-то»; «être du bois dont on fait les flûtes» (дословно «быть сделанным из дерева, которое предназначено для изготовления флейт») означает «отсутствие личного мнения».

Раймонд Умбер так характеризует проникновение профессионального языка ремесленников во французский язык: «Большинство ремесленников говорили на французском языке и обогащали его по мере того, как будучи мастерами или подмастерьями ездили по Франции» [7, с. 307], а также через торговлю и общение с клиентами. Так, из ежедневной жизненной практики ремесленников возникло большое количество пословиц и поговорок, устойчивых выражений, ставших фразеологическими единицами. В них переосмысливались функции и значение изделий и предметов, которые изготавливали мастера, а также их подручных орудий труда. Раймонд Умбер добавляет: «Орудия труда становились настоящими друзьями [*прим. автора*: ремесленников], с которыми они вели диалог» [7, с. 307]. Наглядно иллюстрируют эту мысль многочисленные фразеологизмы, в которых встречается слово «clou» (гвоздь): «maigre comme un clou» означает «худой, как гвоздь»; «un clou chasse l'autre» (дословно «один гвоздь прогоняет другой») означает, что «новая пе-

чаль или сложность изгоняет предыдущую»; «planter son clou» (дословно «посадить свой гвоздь») означает «осесть где-то»; «compter les clous de la porte» (дословно «посчитать гвозди на двери») означает «долго ждать прежде чем войти», «ждать чего-либо, подходящей ситуации, работы»; «clouer le bec» (дословно «пригвоздить клюв») означает «заставить кого-то замолчать, привести неоспоримые аргументы». Специфика этих фразеологических единиц обуславливается средой их возникновения. Контекст их использования может быть разным. Так, многие выражения и поговорки употребляются и в современном французском языке, их контекстное использование актуализируется.

В заключение стоит отметить, что ремесленничество во Франции, несмотря на свою сложную судьбу и непростую историческую парадигму, оставило след в современной жизни французов, сформировав некоторые культурные ценности, такие как осознание важности своего культурного наследия, ценность ручного труда, приверженность качеству и хорошему вкусу, стремление к красоте и качеству. Французам важно найти гармоничный путь развития, который бы выражался в сочетании старинных способов производства и современных подходов и технологий. Практика ремесленничества также обогатила и французский язык, показав сложность феномена языка, его многосторонние связи с материальной и социальной действительностью.

### Список литературы

1. Бандорина К. В., Дзембак Н. М. Когда традиция становится новацией: авторский жаккард в коллекционном дизайне // Технологии и качество. 2025. № 1 (67). С. 65–71.
2. Маслова В. А. Лингвокультурология. Введение: учебное пособие для вузов. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Юрайт, 2024. 208 с.
3. Назарян А. Г. Фразеология современного французского языка. Москва: Высшая школа, 1987. 288 с.
4. Ройзензон Л. И. Фразеология и страноведение // Бюллетень по фразеологии. Самарканд, 1972. № 1. С. 19–27.
5. Alvarez J. L'art de vivre à Paris. Paris, Flammarion, 1996. 240 p.
6. À propos d'Hermès. URL: <https://www.hermes.com/fr/fr/content/235001-hermes-artisan-contemporain-depuis-1837/>



7. *Humbert R.* Le temps des artisans. Paris, Hier et Demain, 1980. 316 p.
8. La vie française à travers les ages. La documentation française, 2e édition. 1962. № 84.
9. Lesage: Brodeur. France today. URL: [https://francetoday.com/culture/made\\_in\\_france/lesage\\_brodeur/](https://francetoday.com/culture/made_in_france/lesage_brodeur/)
10. Les lettres patentes. URL: <https://www.academie-francaise.fr/phototheque/lhistoire-de-lacademie/les-lettres-patentes>
11. Le réseau des chambres de métiers et de l'artisanat. URL: <https://www.entreprises.gouv.fr/espace-entreprises/s-informer-sur-la-reglementation/le-reseau-des-chambres-de-metiers-et-de>
12. *Rossel P.* Demain l'artisanat? Paris, presses universitaires de France. Genève, Cahiers de L'I.U.E.D, 1986. 277 p.
13. *Valentin F.* Les Artisans célèbres. Tours, Ad MAME et Cle, Imprimeurs-Librairies, 1850. 282 p.
14. *White P.* Lesage, maître-brodeur de la haute couture. Paris, Chêne, 1988. 172 p.

\*

Поступила в редакцию 03.11.2025



## ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПЕРЕОРИЕНТАЦИЯ МУЗЕЯ В XXI ВЕКЕ: ФАКТОРЫ ИЗМЕНЕНИЙ

УДК 069; 159.942

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-52-61>

**А. А. Кильдюшева**

Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского,  
Омск, Российская Федерация,  
*e-mail*: kildusheva@mail.ru

*Аннотация.* В статье акцентировано внимание на произошедшем «эмоциональном повороте» в деятельности современного музея, что привело к смещению баланса в системе «знания-чувства» в сторону большей аффективности в познавательной музейной практике. Цель исследования – выяснить, какие факторы способствовали такой перестройке в работе музея. Применяя сравнительно-аналитический и описательный методы, были рассмотрены теоретические исследования социальных теоретиков, культурологов, музеологов, а также – практика современных отечественных и зарубежных музеев. Сегодня музеи конкурируют уже не друг с другом, а с другими институциями, в том числе с индустрией развлечений, где влияние на посетителей оказывается через их психоэмоциональную сферу. Кроме того, стала стираться грань между традиционными музеями, парамузеями, квазимузеями, тематическими парками и интерактивными центрами развлечений. Все это является свидетельством трансформации музея: либо же через расширение его понятийного поля, либо же через размывание границ и потерю идентичности. Между тем в рамках культурной ситуации метамодерна такое состояние музея является новой нормой и объясняется полиморфной моделью музея в XXI веке.

*Ключевые слова:* экономика впечатлений, коммодификация культуры, эмоциональный поворот, эмоциональный опыт посетителя, сенсорная музеология, «эмоциональный музей», полиморфная модель музея, современность.

*Для цитирования:* Кильдюшева А. А. Эмоциональная переориентация музея в XXI веке: факторы изменений // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 52–61. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-52-61>

### EMOTIONAL REORIENTATION OF THE MUSEUM IN THE XXI CENTURY: FACTORS OF CHANGE

**Alina A. Kildyusheva**

Dostoevsky Omsk State University,  
Omsk, Russian Federation,  
*e-mail*: kildusheva@mail.ru

---

КИЛЬДЮШЕВА АЛИНА АНАТОЛЬЕВНА – кандидат культурологии, зав. музеем археологии и этнографии, доцент кафедры всеобщей истории, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского  
KILDYUSHEVA ALINA ANATOLIEVNA – CSc in Cultural Studies, Head of the Museum of Archaeology and Ethnography, Associate Professor at the Department of General History, Dostoevsky Omsk State University

© Кильдюшева А. А., 2026



*Abstract.* This article focuses on the "emotional shift" in contemporary museum practice, which has shifted the balance in the "knowledge-feeling" system toward greater affectivity in cognitive museum practice. The aim of the study is to identify the factors that contributed to this restructuring of museum work. Using comparative analytical and descriptive methods, the theoretical research of social theorists, cultural scientists, and museologists, as well as the practices of contemporary Russian and international museums, was examined. Today, museums no longer compete with each other, but with other institutions, including the entertainment industry, where visitors are influenced through their psycho-emotional sphere. Furthermore, the lines between traditional museums, paramuseums, quasi-museums, theme parks, and interactive entertainment centers have become blurred. All of this is evidence of the museum's transformation: either through the expansion of its conceptual field or through the blurring of boundaries and a loss of identity. Meanwhile, within the framework of the cultural situation of metamodernism, this state of the museum is the new norm and is explained by the polymorphic model of the museum in the 21st century.

*Keywords:* experience economy, commodification of culture, emotional turn, emotional visitor experience, "emotional museum", sensory museology, polymorphic museum model, contemporaneity.

*For citation:* Kildyusheva A. A. Emotional Reorientation of the Museum in the XXI Century: Factors of Change. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 52–61. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-52-61>

Было бы ошибочно утверждать, что до XXI века музей не оказывал никакого эмоционального влияния на посетителей, ведь его воспитательно-познавательная деятельность всегда осуществлялась через эмоционально-окрашенное переживание и эстетически-оценочное восприятие посетителей. Да и сами музейные предметы (основа экспозиций и выставок) характеризовались как обладающие свойствами аттрактивности и экспрессивности, отвечающими за аффективное воздействие на аудиторию.

Почему же в первой четверти XXI века музейные теоретики и практики заговорили о произошедшем «эмоциональном/аффективном повороте» в деятельности музея? Какие факторы способствовали тому, что в музейной повестке первым пунктом обозначена эмоциональная переориентация/перестройка? Почему баланс системы «знания-чувства» сместился в сторону категорий «чувства – эмоции – аффекты»?

З. А. Бонами связывает случившиеся изменения с «кризисом репрезентации» в социальных науках, снижением значения метанарративов в исторических науках, развитием теории аффекта, отходом от статуса музея как «второй реальности» и инструмента познания, приоритетности музейного зрителя, а не предмета

в новой музеологии и появлением концепта постмузея (postmuseum) как явления постмодерна по Р. Дюкло, «музей оказывается все менее востребован как классификатор, <...> интерпретатор, создатель и промоутер научного знания, творец так называемых "больших нарративов" мировой истории и культуры, <...> музейная герменевтика уступает место политике аффекта, интеллектуальное начало – чувственному, <...> ставка делается уже не на рациональный познавательный ресурс музея, а на силу его непосредственного сенсуального и эмоционального воздействия на личность» [1, с. 53–54].

Соглашаясь с вышеприведенными причинами смены вектора в развитии музея, выявим и другие факторы изменений, исходя из того, что культура и знание не могут быть отделены от социально-экономических отношений, а значит их влияние на бытие музея также необходимо учитывать.

### **Многогранность представлений о современном обществе и экономике**

Рефлексия ученых о тех трансформационных изменениях, которые произошли в мире во второй половине XX – начале XXI веков,



привела к появлению различных теорий, диагностирующих состояние современного общества, названного Д. Беллом постиндустриальным (post-industrial society), Ф. Махлупом – информационным (information society), М. Кастельсом – сетевым (network society), У. Бемом – обществом риска (risikogesellschaft), Р. Йенсенем – обществом мечты (dream society), Г. Дебором – обществом спектакля (société du spectacle), Г. Шульце – обществом переживаний (erlebnisgesellschaft), Э. Тоффлером – цивилизацией третьей волны (third wave); Ж. Р. Дюмазедье – цивилизацией досуга (civilisation du loisir), Ж. Фурастье – цивилизацией услуг (civilisation de service) и так далее.

Причем рассуждения футурологов и социальных теоретиков составляют основу для характеристики зонтичных концепций экономики знаний (knowledge economy), где первоочередную роль играют «знания и инновации, технологии, глобализация, цифровизация, виртуализация, развитие сетевых структур» [8, с. 7–60], – для экономики услуг (service economy), в которой «основная часть валового национального продукта производится в рамках растущего сектора услуг и человеческих ресурсов» [16, р. 9, 11]; для экономики внимания (attention economy), характеризующейся оценкой внимания как «самого дефицитного ресурса, как новой валюты бизнеса в мире, переполненном информацией» [13, р. 2]; для экономики впечатлений/опыта (experience economy), «реализующей идею коммерциализации чувств и персонализированных впечатлений» [25, р. 97].

Сформировавшиеся представления о различных аспектах современного капитализма фокусируются на нематериальной сфере труда и производства.

Нетипичное «сближение демократии, капитализма, сетевых технологий и развлекательных медиа» привело к появлению коммуникативного капитализма (communicative capitalism), по Дж. Дин [14, р. 4]. Эта конвергенция способствовала «эксплуатации коммуникации и контролируемому захвату пользователей в постоянно циркулирующем потоке

информации для развлечения, производства и наблюдения» [14, р. 4].

Г. Франк, анализируя появление ментального капитализма (mental capitalism), связывает его с процессом «приватизации общественного пространства опыта рекламной индустрией» [15, р. 100]. Ментальный капитализм выражается в бурном развитии рекламы, определяющей роли СМИ, продвигающей что-либо (идеи, теории, товары, людей) и привлекающей к этому повышенное внимание, поднимая его самооценку и статус. Элементами ментального капитала становятся престиж, репутация, известность и слава [15, р. 113–114].

Рассуждая о современных экономических и социально-политических процессах, Д. В. Иванов говорит о становлении «глэм-капитализма – системы, превращающей гламур из стиля жизни и эстетической формы в логику производства товаров, создания организационных структур, операций на финансовых рынках и потребительской эстетике» [3, с. 9–11].

Е. Иллуз утверждает, что современные экономические отношения пропитаны эмоциональностью настолько, что сами «эмоции превращаются в товар» (emodities) [19, р. 12], готовый к бесконечному потреблению. Такие эмоции-товары можно покупать, чтобы поменять свое эмоциональное состояние, или продавать другим. Эмоциональный капитализм (emotional capitalism) (по Е. Иллуз) эксплуатирует эмоции для мультиплицирования новых желаний к приобретениям, что приводит к максимизации потребления.

Глобальные практики эмоционального капитализма переформатировали и культуру, сделав ее, прежде всего, культурой впечатлений и эмоций, которые можно купить.

### Коммодификация культуры и музеев

По мнению Д. Харви, «неоспоримым является то, что культура стала своего рода товаром» [17, р. 93]. «Художественные произведения искусства, искусство аборигенов, архе-



ологические артефакты, исторические здания, древние памятники, буддийские храмы или опыт сплава по Колорадо, пребывания в Стамбуле или на вершине Эвереста – все имеет свою стоимость. Чем легче продаются такие предметы или события (и могут быть воспроизведены посредством подделок, фальсификаций, имитаций или симулякров) <...>, тем больше они становятся похожими на товары» [17, р. 95].

Уникальность, аутентичность культурных ценностей нивелируются в духе постмодернизма за счет массового тиражирования образцов культуры, в том числе и «высокой»<sup>1</sup>, особенно легкого в эпоху тотальной цифровизации. Спрос на культуру приводит к ее доступности и сервисности.

Коммодификации культуры предшествовала трансформация потребительских стратегий: переориентация с материальных благ на нематериальные, индивидуализация и эстетизация повседневности, где всё большее значение приобрело потребление культурных продуктов, рассматривающихся как ценности (в смысле ценных товаров с высокой ценой). Соответственно культурные практики подчинились потребительской рациональности современных рыночных отношений, преподнося потребителю то, что он хочет увидеть и почувствовать. В этих условиях воспроизводство культуры становится невозможным, потому что ориентируется на стандартизацию, стереотипность, упрощенность и массовость. «Индустрия культуры работает на массы и примиряет “высокое” и “низкое”, создавая новое качество» [11, р. 12], пригодное для потребления.

<sup>1</sup> Э. В. Ильенков вспоминал о своих впечатлениях от посещения «выставки поп-арта, приехавшей из Америки в Вену»: «Одно и то же, сотни раз повторенное женское лицо...личность, которая таким образом тысячекратно удостоверяется, – это всем известная “Мона Лиза”, она же “Джоконда”. Лицо, утратившее в результате надоедливой механического размножения то, что называется “индивидуальностью”. И знаменитая улыбка утратила всякое подобие загадочности <...>. Улыбка стала мертвенной, застывшей, неприятно-искусственной» [4, с. 74–75].

Реакцией культуры на произошедшие изменения стало появление и развитие культурных рынков и креативных индустрий, сделавших ставку на создание отвечающих запросам потребителей впечатляющих образов.

Одним из вариантов успешной «товаризации» культуры стало использование объектов наследия, в том числе и нематериального (памятников архитектуры, археологии, истории и искусства, устной традиции, музыки, танцев, театра, обрядов, праздников, культуры питания и других), в туристской индустрии. Как отмечает Г. Ричардс, «в прошлом культурный туризм в значительной степени ассоциировался с высокой культурой и “культурными” людьми. Сегодня культурный туризм включает в себя знакомство со множеством популярных культурных достопримечательностей, спортивных мероприятий, живым наследием, повседневной жизнью местных сообществ и даже ностальгию по прошлому» [26, р. 2]. Такая переориентация связана со сдвигом интереса в туристской активности современных потребителей, которые стали больше ценить: «развлекательную деятельность, эмоционально-чувственное восприятие атмосферы места, яркие запоминающиеся события в личной жизни туриста» [10, с. 107]. Таким образом, культурный туризм перестроился на модель «туризма впечатлений», обеспечивающую иной опыт постижения культуры дестинации [10, с. 108]. Основным продуктом, с которым работает новая модель туризма – это впечатления, зачастую инсценированные<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Стоит отметить как часто ожидания не совпадают с реальностью; например, туристы, находясь под влиянием информационных стереотипов, хотя и видят подтверждение растиражированным представлениям об аутентичных культурных характеристиках дестинации, но если их не обнаруживают, то разочаровываются, т. к. проекции собственных ожиданий рушатся. Также наблюдается и обратный процесс: в угоду потребительским желаниям, например, попробовать аутентичную еду, «традиционные продукты питания приобретают иные вкусы и формы, что противоречит отличительным оригинальным вкусам, отражающим культурную идентичность сообщества» [23, р. 1].



На получение незабываемых воспоминаний от путешествия влияет и культура места, символический капитал которого также подвергся коммодификации и унификации: «изменяется облик городов, “подстраиваясь” под новые запросы...формируется особая архитектурная среда, отвечающая потребностям туристического бизнеса...и часто по типу “фабрикаций традиций” через “архитектурные эмуляции» [9, с. 10, 12]. Музейная архитектура – непосредственный участник формирования облика города и теперь уже неотъемлемая часть туристической инфраструктуры. Сохранение памятников истории и архитектуры планомерно реализуется через музеефикацию пространства во многих городах, делая его удобным для туристов, но еще одним вариантом привлечения внимания аудитории является постройка новых достопримечательностей в рамках культурной глобализации – «зданий-блокбастеров», которые выглядят агрессивно и этим привлекает публику, зрителей, туристов» [9, с. 13].

Среди небезызвестных примеров знаковой архитектуры являются здания музеев Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке и Бильбао, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже, Национальный музей искусств XXI века в Риме, Музей искусства, архитектуры и технологий в Лиссабоне, Художественный музей Датун, Национальный музей шейха Зайеда в Абу-Даби и Музей будущего в Дубае, Национальный музей Республики Казахстан в Астане, Музей Мирового океана в Калининграде и другие.

Более того, одной из ярких тенденций последних лет, проявляющих себя, например, в Японии, стало создание «трудноопределимых по своему назначению построек» или «музеев без коллекций», где сам архитектурный образ здания становится главным экспонатом (Музей леса в префектуре Хёго, Мост-музей в Юсухара, К-Музей в Токио) [6, с. 56].

И если «несколько десятилетий назад было бы не так разумно рассматривать музеи или объекты культурного наследия в одном ряду с тематическими парками, то теперь си-

туация изменилась, все они могут быть классифицированы как “достопримечательности для посетителей”, балансирующие между исторической достоверностью и развлекательностью в рамках экономики впечатлений», как отмечает К. Бейкер [12].

Музеи сталкиваются с необходимостью адаптации к изменяющимся социально-экономическим факторам: культурные объекты и услуги, предоставляемые музеями, становятся частью рынка и приобретают коммерческую ценность. Помимо ставших уже традиционными продаж билетов на выставки, мерча и сувенирной продукции, оказания платных культурно-образовательных услуг, коллабораций с брендами, направленных на обеспечение финансовой устойчивости, расширение аудитории, развитие спектра дополнительных услуг и актуализации культурного наследия, музеи переориентируются на иной «товар», который посетитель может купить в музее – это эмоциональный опыт (начиная от предвкушения «похода в музей», далее от соотнесенности ожиданий и реальности во время посещения и до влияния полученных ощущений на последующий опыт). Концентрация музея на предложении для аудитории опыта (когнитивного, эстетического, телесного, эмоционального), конструирующего реальность, приводит к переосмыслению всей музейной практики.

### **Акцент на эмоциональную сферу – основа музейной деятельности в XXI веке**

В музеологических исследованиях, особенно зарубежных, обращение к изучению влияния эмоций на музейную теорию и практику произошло недавно и связано со значительным всплеском интереса в гуманитарных и социальных науках к аффекту, эмоциям, чувствам, физическим ощущениям, воображению и их роли в формировании индивидуального и коллективного опыта [27; 29].

Об объективации эмоциональной сферы говорит Д. Хоус, вводя понятие сенсорной



музеологии (sensory museology), становление которой связано «с ростом сенсорных экспериментов в современной музейной практике, <...> когда все больше внимания исследователи стали уделять мультисенсорности музейных предметов и возможности предоставления посетителям воспринимать “свойства вещей” непосредственно, а не только через этикетки» [18, p. 259].

Это повышенное внимание к чувствам и эмоциям способствовало появлению новых способов вовлечения посетителей, направленных на обеспечение личного изучения музейной среды и предоставление разнообразных вариантов для эмоционального взаимодействия с предметами, развития новых языков музейной коммуникации, чтобы «сделать музейные впечатления еще более захватывающими и отойти от пассивного созерцания» [29, p. 171].

Исторически сложилось так, что музеи уделяли больше внимания визуальной составляющей в своей деятельности, и посетители использовали только один канал получения информации – зрительный, в ущерб другим. В XXI веке ситуация изменилась: «мультисенсорный музей» воздействует на все органы чувств человека (зрение, слух, обоняние, вкус, осязание) [21]. Ведь главная цель такого музея – предоставить многослойный и запоминающийся эмоциональный опыт всем посетителям [22].

Музеи пошли на эксперименты, ожидая, что новые способы взаимодействия с музейными объектами усилят эстетическое впечатление и позволят лучше понять смысл артефактов: к объектам наследия теперь можно прикоснуться (не только посредством копий, но и с помощью тактильных интерфейсов, использующих цифровые технологии), то есть получить осязательный опыт; экспозиции и выставки можно услышать – их оживляют с помощью звукового ландшафта (системы звуковых элементов природного или антропогенного характера, возникающих в окружающей среде), либо же специально подобранной музыки для улучшения восприятия; можно

окунуться в определенное историческое время, взаимодействуя с произведениями искусства, ощущая синтезированные ароматы и запахи той эпохи, тем самым получая ольфакторный опыт.

Игра с сенсорными ощущениями вызывает определённые эмоции и воскрешает в памяти знакомые, но забытые образы, ситуации и воспоминания у посетителей, находящихся под влиянием «эффекта эвокативности» (в терминологии Ш. Теркл).

П. С. Куприянов отмечает, что «в музейном пространстве экспонаты успешно функционируют как эвокативные объекты: взаимодействуя с вещами, люди вспоминают, переживают, чувствуют... Эвокативный эффект (ностальгический, эмпатический, мультисенсорный), производимый материальными объектами, неотделим от культурного контекста, связан с дискурсом, <...> нередко оказывается результатом специальных усилий и организации» [7, с. 87].

В связи с этим М. Варутти заявляет о произошедших «эмоциональном» и «аффективном» поворотах в музейной практике, акцентируя внимание на их целенаправленности [27; 28].

Эмоциональный поворот означает трансформацию деятельности музея и превращение его в эмоционально-ориентированный, начиная от «эмоционального труда»<sup>3</sup> музейных специалистов, до «производства» эмоций в музее при создании различных проектов (выставочных, образовательных, исследовательских, управленческих) и учета воздействия их на восприятие посетителей, а также при дизайне архитектуры зданий музеев.

<sup>3</sup> Понятие «эмоциональный труд» (emotional labor), введенное социологом А. Р. Хохшильд, стало ключевым в проекте, проведенном в 2024–2025 гг. в Великобритании – «Новое будущее ухода: исследование эмоционально нагруженной работы в музеях», направленном на изучение эмоций, которые испытывают музейные работники, и на поддержание их эмоционального и ментального благополучия, которое является одним из важных факторов устойчивости общества [24].



Эмоции трансформируют и музей, и его аудиторию: то, что представлено на выставке, может повлиять на последующие действия посетителей в зависимости от того, что они чувствовали во время осмотра и какой опыт получили (что они узнали, о чем думали, что запомнили). Музей способствует развитию толерантности и эмпатии, которые позволят улучшить взаимопонимание между людьми. «Намерение музея быть глубоко связанным со своим сообществом <...> приводит к появлению эмпатического музея <...>, который остро осознает ценности, потребности и проблемы своего окружения» [20, р. 51–512].

Учет эмоционального фактора при проектировании выставок становится преобладающим; децентрализация текста приводит к росту интереса к невербальным элементам коммуникации; перестраиваются отношения между музейными объектами, выставочным пространством и посетителями настолько, что «музейный дизайн вытесняет подлинный предмет, а сам выставочный зал превращается в тотальную инсталляцию в процессе трансляции выбранной идеи, концепции или нарратива» [2, с. 44], задействуя все варианты пробуждения эмоций.

М. Варутти предлагает три варианта «активации эмоций» в процессе создания выставки: 1) выставка, тема которой явно вызовет эмоциональные реакции у посетителей; 2) выставка, которая фокусируется на художественном оформлении, свето-, цвето-, звукопередаче, запахах, температурном режиме, архитектурных решениях для создания особой атмосферы и настроения для отклика посетителей; 3) выставка, которая порождает эмоции посредством осуществления перформативных или интерактивных действий на ней [28].

Кроме того, что традиционные музеи трансформируются, предлагая посетителям получить определённый эмоциональный опыт, так и в конце XX–XXI веков стали появляться музеи, ориентированные только на чувствительность посетителей, где основным принципом действия становится работа

с воспоминаниями, переживаниями, ощущениями, впечатлениями, чувствами, эмоциями, аффектами и личными историями, а сами музеи превращаются в площадки для публичных дискуссий.

К таким «эмоциональным» музеям (которые также называют «музеи или места совести» (museums of conscience), «музеи идей» (museums of ideas)) можно отнести те, что посвящены травматическим, тяжелым событиям прошлого; актуальным социальным, политическим, экологическим и этическим проблемам современности; маргинальным, табуированным темам; психологическим и правовым вопросам и другим. Эмоции, вызываемые от посещения подобного рода музеев, варьируют от отрицательных до положительных (здесь и печаль, грусть, страх, ужас, отвращение, тревога; и радость, удовлетворение, гордость, восхищение, любопытство, спокойствие и прочее), часто смешиваясь между собой, но никого не оставляя равнодушным (табл.).

Стоит отметить, что такие музеи, как *Музей чувств* (Museum of Senses) в Чехии, Румынии и Италии; *Музей эмоций* в Москве и Санкт-Петербурге; *Музей «В тишине»* в Москве, Санкт-Петербурге и Нижнем Новгороде; *Музей темноты* в Москве и многие другие, эксплуатируя выигрышную проблематику, были созданы как коммерческие проекты в рамках индустрии развлечений.

Современные музеи, как музеи «утопические» (utopie), «вне места», ориентированы на возвращение к прошлому не через трансляцию знания, а через персональный опыт и эмоции человека, пытаются избежать любой формы догматизма, практикуя открытость и преднамеренную постановку непростых вопросов, чтобы противостоять музеям «ухроническим» (uchronia), традиционным местам «вне времени», в терминологии Б. Делоша.

Таким образом, аффективность музея связана с теми эмоциональными реакциями, которые он вызывает у посетителей, что является результатом синергии различных составляющих: музейной архитектуры, те-



Проблематика	Примеры музеев
<p>Политика памяти, «культурная травма», «трудное наследие»: война, геноцид, голод, расизм, колониализм, миграции, реституция, теракты, репрессии, тюремное заключение и пр.</p>	<p>Музей военного детства (War Childhood Museum) в Сараево                      Мемориальный музей мира в Хиросиме (Hiroshima Peace Memorial Museum)                      Музей геноцида армян Цицернакаберд в Ереване                      Мемориальные комплексы геноцида: Ньямата, Мурамби, Гисози и Бисеро (Memorial sites of the Genocide: Nyamata, Murambi, Gisozi and Bisesero) в Руанде                      Музей Геноцида Туол Сленг (Tuol Sleng Genocide Museum) в Пном Пен                      Мемориальный комплекс истории Холокоста Яд ва-Шем (Yad Vashem Museum Complex) в Иерусалиме                      Ирландский музей голода (National Famine Museum)                      Музей апартеида (Apartheid Museum) в Йоханнесбурге                      Музей шестого округа (District Six Museum) в Кейптауне                      Музей прав человека (National Center for Civil and Human Rights) в Атланте                      Музей на набережной Бранли – Жак-Ширак (Musée du Quai Branly – Jacques-Chirac) в Париже                      Национальный мемориал и музей 11 сентября (9/11 Memorial &amp; Museum) в Нью-Йорке                      Музей-заповедник «Пермь-36» в Пермском крае                      Музей истории ГУЛАГа в Москве (с 14.11.2024 г. временно закрыт)                      Мемориальный музей «Следственная тюрьма НКВД» в Томске</p>
<p>Мировые катастрофы</p>	<p>Музей катастроф на водах в Крыму                      Музей корабля трагической судьбы «Васа» (Vasamuseet) в Стокгольме                      Музей Титаника (Titanic Belfast) в Белфасте                      Центр истории ликвидации последствий радиационных аварий и катастроф Отечества в Санкт-Петербурге</p>
<p>Ностальгия по ушедшему (советскому) прошлому</p>	<p>Музей социалистического быта в Санкт-Петербурге                      «Сделано в СССР» в Екатеринбурге                      Музей советских игровых автоматов в Москве                      Музей советского быта в Александрове                      «Быт страны Советов» в Самаре                      «Назад в СССР» в Звенигороде                      Музей советской эпохи в Рыбинске                      Музей-резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и Другие» в Коломне</p>
<p>Развитие эмпатии в обществе</p>	<p>Музей эмпатии (Empathy Museum) в Великобритании                      Центр эмпатии и визуальных искусств                      Института искусств Миннеаполиса (Minneapolis Institute of Art)                      Музей судьбы русской деревни в Учме</p>
<p>Табуированные явления: смерть, болезни, тело, интимные отношения, нетрадиционная ориентация, продукты питания, запрещенные вещества, гигиена</p>	<p>Музей смерти в Новосибирске                      Музей погребальной культуры (Museum für Sepulkralkultur) в Касселе                      Национальный музей истории похорон в Хьюстоне (National Museum of Funeral History)                      Национальный музей болезни Хансена в Токио                      Музей болезней человека (Museum of Human Disease) в Сиднее                      Музей человеческого тела (Corpus) в Угстгесте                      Музей «Об этом» в Екатеринбурге                      Храм Венеры (Venustempel) в Амстердаме                      Музей геев (Schwules Museum) в Берлине                      Квир-музей (Queer Museum) в Варшаве                      Музей отвратительной еды (Museum of Disgusting Food) в Мальмё                      Музей ликвидации наркотиков (Drug Elimination Museum) в Янгоне                      Международный музей туалетов Сулабх (Sulabh International Museum of Toilets) в Нью-Дели                      Парк туалетной культуры (Restroom Cultural Park) в Сувоне</p>
<p>Осмысление травм в личной жизни и проработка эмоциональных и ментальных состояний</p>	<p>Музей разорванных отношений (Museum of Broken Relationships) в Загребе и его филиалы в Чиангмае и Лос-Анджелесе                      Музей невинности (Masumiyet Müzesi) в Стамбуле                      Музей современных эмоций (Museum of Contemporary Emotions) в Финляндии</p>

Таблица. «Эмоциональные» музеи



матики выставки, дизайна выставочного пространства, выбранных для показа музейных объектов и разработанных текстов, мультимедийной и мультисенсорной музейной среды, в которой переплетается визуальное, интерактивное, материальное, цифровое и образное, а также – определенных форм коммуникации с посетителями. Музейные элементы взаимодействуют, порождая смесь эмоций, физических ощущений, воспоминаний, настроений, составляя специально сконструированные музейные впечатления или правильный эмоциональный, образно-символический опыт посетителя.

Таким образом, сближение (а иногда и полное сращивание) музея с индустрией развлечений, конкуренция за внимание посетителей связана с инверсией экономики и культуры – некогда противопоставляемых сфер: области экономического, социального, политического окрашиваются эмоциями и аффектами, обретают эстетическое измерение, а сфера прекрасного коммодифицируется.

При этом экономика, как и культура, стала ориентироваться на субъекта, с его личными переживаниями, впечатлениями и ощущениями, которые, переплетаясь с подобным опытом других, создают коллективный. Общие эмоциональные переживания

помогают людям осмысливать, адаптироваться и реагировать на современные проблемы, одновременно укрепляя социальные связи, что особенно важно в контексте глобальных кризисов человечества.

Как отмечает М. Варутти, «музеи стали работать с ситуациями, которые порождают целый спектр эмоциональных реакций, от беспокойства до страха, отчаяния, ностальгии и надежды; музеи больше не являются просто местами репрезентации; все чаще они сами продвигают социальные изменения и являются площадками социального активизма» [27].

Эмоциональное воздействие на посетителя, апеллирование к его чувствам и личному опыту через впечатления и переживания, сенсорные практики и активное творчество и сотворчество в группе, является одной из черт полиморфной модели музея, развивающейся под кодами метамодернизма [5, с. 275–276]. Музей переосмысливает свои отношения и коммуникацию с аудиторией для того, чтобы оставаться актуальным для нее, переориентирует направления своей работы на посетителя, ждущего новых впечатлений, в условиях проводимой экономической и культурной политики, реализуя когнитивный подход в аспекте эмоциональности.

### Список литературы

1. *Бонами З. А.* Музей в дискурсе аффекта // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории. Москва: НЛО, 2019. С. 51–78.
2. *Волкова Е. В.* Музей без подлинника: музейный дизайн как тотальная инсталляция // Общество. Среда. Развитие. 2021. № 2. С. 44–52.
3. *Иванов Д. В.* Глэм-капитализм: общество потребления в XXI веке // Журнал социологии и социальной антропологии. 2011. № 5. С. 9–28.
4. *Ильенков Э. В.* Об эстетической природе фантазии. Что там, в Зазеркалье? Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. 128 с.
5. *Кильдюшева А. А.* Полиморфная модель музея XXI века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 67. С. 270–280.
6. *Коновалова Н. А.* Современные музеи Японии. Метаморфозы смыслов в архитектуре // Проект Байкал. 2024. Т. XXI. № 79. С. 56–61.
7. *Куприянов П. С.* Другие миры в музее: экспонаты как эвкативные объекты // Этнографическое обозрение. 2023. № 6. С. 77–91.



8. *Пипия Л. К.* Измерение экономики знаний: теория и практика. Москва: Институт проблем развития науки РАН, 2008. 191 с.
9. *Птичникова Г. А.* Архитектура и потребитель: метаморфозы города под влиянием глобального туризма // Социология города. 2010. № 3. С. 10–16.
10. *Сущинская М. Д.* Развитие модели туризма впечатлений в культурном туризме // Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета. 2012. № 2. С. 107–111.
11. *Adorno T. W.* Culture Industry Reconsidered // New German Critique. 1975. № 6 (6). P. 12–19.
12. *Baker C.* The Use of Themed Entertainment Design in Museums and Heritage Sites // The Museum Review. 2018. № 3 (1). URL: <https://goo.su/pM34A6M>
13. *Davenport T. H., Beck J. C.* The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business. London: Harvard Business Review Press, 2001. 272 p.
14. *Dean J.* Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive. Cambridge: Polity Press, 2001. 140 p.
15. *Franck G.* Mental Capitalism // What People Want. Populism in Architecture and Design. Basel: Birkhäuser, 2005. P. 98–115.
16. *Grönroos C.* New Competition in the Service Economy: The Five Rules of Service // International Journal of Operations & Production Management. 1988. № 8 (3). P. 9–19.
17. *Harvey D.* The Art of Rent: Globalisation, Monopoly and the Commodification of Culture // Socialist Register. 2002. № 38. P. 93–110.
18. *Howes D.* Introduction to Sensory Museology // The Senses & Society. 2014. № 9 (3). P. 259–267.
19. *Illouz E.* Emotions as Commodities. Capitalism, Consumption and Authenticity. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018. 272 p.
20. *Jennings G., Cullen J., Bryant J., Bryant-Greenwell K., Mann S., Hove C., Zepeda N.* The Empathetic Museum: A New Institutional Identity // Curator: The Museum Journal. 2019. № 62 (4). P. 505–526.
21. *Levent N., Alvaro P.-L.* The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space. Lanham: Rowman & Littlefield Publ., 2014. 410 p.
22. *Luo D., Doucé L., Nys K.* Multisensory Museum Experience: an Integrative View and Future Research Directions // Museum Management & Curatorship. 2024. May. P. 1–28.
23. *Mardatillah A., Raharja S. J., Hermanto B., Herawaty T.* Riau Malay Food Culture in Pekanbaru, Riau Indonesia: Commodification, Authenticity and Sustainability in a Global Business Era // Journal of Ethnic Foods. 2019. № 6 (3). P. 1–10.
24. *New Futures of Care: Investigating Emotionally Laden Work in Museums.* (2024). URL: <https://goo.su/46HUt>
25. *Pine II J. B., Gilmore J. H.* Welcome to the Experience Economy // Harvard Business Review. 1998. July/August. P. 97–105.
26. *Richards G.* Cultural Tourism: Global and Local Perspectives. New York, Routledge, 2007. 372 p.
27. *Varutti M.* The “Emotional Turn” in Museum Practice // Blog Post. ICOM News. 14 September 2022a. URL: <https://goo.su/dfEp2>
28. *Varutti M.* The Affective Turn in Museums and the Rise of Affective Curatorship // Museum Management & Curatorship. 2022b. № 38 (1). P. 61–75.
29. *Varutti M.* Vers une muséologie des émotions // Culture & Musées. 2020. № 36. P. 171–177.

\*

Поступила в редакцию 22.12.2025



## ФИГУРА УЧИТЕЛЯ В УСЛОВИЯХ ДИСЦИПЛИНАРНОЙ РЕДУКЦИИ: КРИТИКА ГУМАНИТАРНЫХ ПАРАДИГМ

УДК 130.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-62-74>

**А. И. Шаронова**

Красноярский государственный педагогический  
университет им. В. П. Астафьева,  
Красноярск, Российская Федерация,  
*e-mail*: alxndrasharon@gmail.com

*Аннотация.* Статья представляет собой философско-критическое исследование процессов редукции фигуры учителя в современных гуманитарных парадигмах. Показано, что в социологическом, психологическом, педагогическом, институциональном, антропологическом подходах происходит систематическое упрощение и вытеснение культурной сложности фигуры учителя, сведение ее к функциональным или инструментальным характеристикам. Через анализ ключевых теоретических концепций и привлеченных эмпирических данных фиксируется феномен: учитель исчезает не как профессиональная практика, а как символическая и культурная фигура, оставаясь лишь в редуцированных формах репрезентации. Авторская позиция основана на критической герменевтике редукции, что позволяет выявить ограничения доминирующих гуманитарных парадигм и предложить необходимость философского пересмотра фигуры учителя как символической формы, в которой культура сохраняет возможность представления инаковости, выходящей за рамки функциональных и нормативных определений.

*Ключевые слова:* редукция, фигура учителя, гуманитарное знание, культурная инаковость, репрезентация, философия культуры.

*Для цитирования:* Шаронова А. И. Фигура учителя в условиях дисциплинарной редукции: критика гуманитарных парадигм // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 62–74. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-62-74>

### THE FIGURE OF THE TEACHER IN DISCIPLINARY REDUCTION: A CRITIQUE OF HUMANITARIAN PARADIGMS

**Alexandra I. Sharonova**

Krasnoyarsk State Pedagogical University  
named after V. P. Astafiev,  
Krasnoyarsk, Russian Federation,  
*e-mail*: alxndrasharon@gmail.com

---

ШАРОНОВА АЛЕКСАНДРА ИВАНОВНА – аспирант кафедры философии, экономики и права,  
Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева

SHARONOVA ALEXANDRA IVANOVNA – Postgraduate at the Department of Philosophy, Economics and  
Law, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafiev

© Шаронова А. И., 2026



*Abstract.* The article presents a philosophical and critical study of the processes by which the figure of the teacher is reduced within contemporary humanistic paradigms. It demonstrates that sociological, psychological, pedagogical, institutional, and anthropological approaches systematically simplify and displace the cultural complexity of the teacher's figure, reducing it to purely functional or instrumental characteristics. Through an analysis of key theoretical concepts and the empirical data employed, the study identifies a phenomenon in which the teacher disappears not as a professional practice but as a symbolic and cultural figure, remaining only in reduced forms of representation. The author's position is grounded in a critical hermeneutics of reduction, which makes it possible to reveal the limitations of dominant humanistic paradigms and to argue for the necessity of a philosophical reconsideration of the teacher's figure as a symbolic form in which culture retains the capacity to represent otherness beyond functional and normative definitions.

*Keywords:* reduction, teacher figure, humanitarian knowledge, cultural otherness, representation, philosophy of culture.

*For citation:* Sharonova A. I. The Figure of the Teacher in Disciplinary Reduction: a Critique of Humanitarian Paradigms. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 62–74. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-62-74>

Современное гуманитарное знание обнаруживает парадокс: чем интенсивнее нарастает теоретическое внимание к фигуре учителя, тем острее и глубже становится кризис понимания ее сущностной природы и тем быстрее она исчезает как культурный и символический знак. Ситуация усугубляется не только внутренними эпистемологическими деформациями, но и внешним давлением – со стороны алгоритмизированного образования, нейросетевых технологий и цифровой школы, где учитель становится элементом платформенного интерфейса, а обучение – транзакцией данных. Этот кризис репрезентации и становится предметом настоящего исследования.

В данном исследовании понятие «фигура» (учителя) предназначено для описания таких культурных образований, которые не являются ни субъектом действия, ни объектом воздействия в классическом смысле, а функционируют как узлы культурной репрезентации – точки, в которых культура артикулирует, стабилизирует или маскирует собственные напряжения. В редуционистских режимах именно эта напряженность исчезает, и остается только роль, поведение, функция.

Редукцию мы понимаем не как теоретическое упрощение, а как дисциплинарную

процедуру изгнания избытка – символического, этического, экзистенциального, то есть не как универсальный дефицит, но как серию специфических дисциплинарных логик, различающихся по способам исключения фигуры. Редукция мыслится как операция нормализации (Фуко), затушевывание знака и превращение в симулякр (Бодрийяр), утрата лица Другого (Левинас), в которой фигура исчезает под видом функциональности.

Парадоксально, но именно учитель, а не священник, не врач, не философ, оказывается сегодня самой подверженной редуции фигурой, потому что учитель – не просто профессионал, а персонаж культурной инициации, порог между поколениями, медиатор между уже сказанным и еще возможным. Он не работает с телом (как врач), с душой (как священник) или с истиной (как философ), а с возможностью субъекта *стать*.

Современные гуманитарные парадигмы редуцируют учителя до носителя норм, транслятора знаний или управляемого агента, тем самым не описывая фигуру, а упраздняя ее. Предлагаемые ими схемы (ролей, компетенций, стратегий, моделей) не фиксируют учителя как человека, передающего не нормы, а смыслы, то есть, не фиксируют культурный разрыв. В результате фигура исчезает не в практике, а в мышлении о ней.



Учитель перестает быть культурным бытием, становясь операциональным звеном, встраиваемым в логику нормативного управления, оказываясь расщепленным между публичным функционалом и невысказанной внутренней культурной позицией. Цель данной статьи – зафиксировать это расщепление, критически проанализировав формы редукции, вытесняющие фигуру учителя из поля культуры.

Проблема состоит не просто в дефиците адекватных моделей, но в отсутствии философского языка, способного удержать фигуру учителя как символически избыточную позицию, не сводимую к функции. Учитель – это и этический вызов, и одновременно признак культурного разрыва, через который культура обнаруживает свою нестабильность и напряжение.

Исследование выполнено в русле критической герменевтики редукции: нас интересуют не содержательные тезисы теорий, а их эпистемологическое действие как язык исключения. Методологическая новизна исследования заключается в смещении акцента с описания педагогической деятельности или ролевых моделей на анализ самой возможности культурной репрезентации учителя как места структурного вытеснения инаковости.

Эмпирическая часть основана на интерпретации результатов анкетирования педагогов (N=44, 2025 год, формат online). Эти данные используются как симптоматическое поле, позволяющее увидеть, как учителя описывают и переживают свою профессиональную идентичность и насколько эти рефлексивные самоописания соответствуют (или противостоят) дисциплинарным моделям, предложенным гуманитарным знанием.

Рассмотренные положения позволяют перейти к анализу того, как именно современные гуманитарные дисциплины формируют и одновременно редуцируют фигуру учителя, устраняя ее символическую избыточность. Каждая из этих парадигм, оперируя собственным понятийным аппаратом, не просто описывает, но и структурно ограничивает воз-

можности репрезентации учителя, сводя его к роли, процедуре, алгоритму. Именно эта логика и станет предметом анализа в следующем разделе.

### **Парадигмы редукции фигуры учителя. Социологическая редукция: учитель как транслятор нормы**

Социологическая традиция, восходящая к Эмилю Дюркгейму, предлагает функциональное понимание фигуры учителя, связывая ее с институционализированной задачей социальной интеграции. В трактате «Педагогика и социология» Дюркгейм определяет образование «целенаправленной социализацией молодого поколения» [5, с. 6], а учителя – агентом, выполняющим функцию трансмиссии социальных норм и ценностей от поколения к поколению. Такая функциональная парадигма развивается в работах Толкотта Парсонса, в «Социальной системе» описывающего школу функциональным подинститутом общества, осуществляющим селекцию, социализацию и распределение индивидов в рамках социального порядка [13]. Учитель здесь редуцируется до интерфейса адаптации, встроенного в логику институционального производства.

Пьер Бурдьё в «Воспроизводстве...» еще более радикализирует функционалистский подход, трансформируя его в неомарксистскую схему социальной репродукции, представляя педагогическое воздействие символическим насилием, а учителя – агентом символического насилия, уполномоченного институтом, воспроизводящего структуры социального неравенства через легитимацию культурного капитала доминирующих классов [1, с. 24, 37, 161]. В данной оптике Бурдьё выступает прежде всего социологом структурной власти, чья задача – вскрыть механизмы закрепления неравенства через образовательные формы. Учитель здесь не более чем исполнитель предписанной социальной роли, лишенный субъектности и творческого



потенциала, уполномоченный агент репродукции господствующих схем восприятия и действия.

Несмотря на различия в акцентах, указанные версии социологического подхода объединены редукцией фигуры учителя к позиции внутри функциональной системы: он мыслится как оператор норм, транслятор социальных структур, связующее звено между индивидом и обществом, то есть социологическая модель фиксирует лишь нормативную поверхность явления, исключая возможность осмысления учителя как точки смыслового расхождения общества и культуры.

Функционалистская редукция обнаруживает свою несостоятельность и в неспособности объяснить феномен учителя-харизмата (вообще не существующего для Бурдьё, для которого любое проявление харизматического эффекта преподавания есть лишь способы утверждения и признания педагогического авторитета, необходимого для осуществления внушения) [1, с. 159], учителя-бунтаря, учителя-творца. Но история знает Сократа, разрушающего традиционные представления своих учеников, или Януша Корчака, противопоставлявшего свою педагогическую этику нацистской системе, чья деятельность не укладывается в прокрустово ложе функциональных схем<sup>1</sup>. Социологический функционализм, фокусируясь на институциональных ролях, функциях и механизмах воспроизводства, оказывается неспособным зафиксировать фигуру учителя как субъекта культурной инаковости, носителя смысловой разорванности или прорыва, и игнорирует то обстоятельство, что учитель не просто выступает транслятором культуры, но ее активным ин-

<sup>1</sup> Важно, что ни Сократ, ни Корчак не были учителями в рамках институциональной нормы, их фигуры возникают как культурные прорывы – вневременные, не встроенные в педагогическую систему, но при этом воздействующие на культуру через образовательные отношения, что демонстрирует предел социологического мышления: оно не в состоянии зафиксировать фигуру, которая не «принадлежит» системе, но ей противостоит.

терпретатором, трансформатором и создателем, где возникает проблема онтологической асимметрии: социология конструирует учителя структурой, но не может объяснить его событием и не схватывает фигуру как репрезентативную конструкцию культуры – точку, в которой возможна не только передача норм, но и их трансформация, отказ или подрыв.

Проведенное анкетирование педагогов выявило значимое расхождение между нормативной педагогической моделью и теми символическими архетипами, через которые учителя описывают собственную профессиональную идентичность. Лишь 25% респондентов выбрали образ транслятора знаний, то есть, фигуру, совпадающую с функционалистской нормой. Остальные артикулируют себя «создателями условий для самостоятельного мышления» (27,3%); «искателями истины через вопросы и диалог» (22,7%); «поддерживающими индивидуальные траектории» (15,9%); «гидами в мире культурных ценностей» (9,1%), где фиксируется тенденция к смещению из поля трансляции в поле интерпретации и что указывает на существование в реальном педагогическом поле фигур, сопротивляющихся редукции. Образы, описываемые учителями, не сводимы к функциональной логике: это фигуры инаковости, где педагог – не профессиональный актёр, исполняющий предписанную роль, а репрезентант смысловой позиции, отказывающийся быть прозрачным для системы. В условиях давления цифровизации и управляемого образования эта самоидентификация звучит как тихий, но устойчивый факт философического сопротивления – отказ быть интерфейсом и стремление остаться человеком, задающим вопросы. Быть учителем-посредником (культурного) смысла, не стертого редукцией, а не оператором норм.

Таким образом, социологическое знание, сосредоточенное на институциональных функциях и ролевых ожиданиях, фиксирует учителя элементом системы, но оказывается неспособным представить его фигурой – точкой напряжения между культурой и нор-



мой, событием, нарушающим предзаданную структуру, в чем обнажается его предел: оно конструирует роль, но не репрезентирует инаковость.

### **Психологическая редукция: учитель как объект типологизации**

Если социологическая редукция вытесняет фигуру учителя в структуру распределенных ролей, то психологическая делает это изнутри субъекта, подменяя культурную инаковость параметрами личностной адаптации, в результате чего исчезновение фигуры происходит не через подчинение системе, а благодаря замыканию в типологии – замене культурного измерения психологическим типом.

Таким образом, психологические подходы, в отличие от социологических, концентрируются не на функциях внутри институций, а на выявлении универсальных личностных структур и когнитивных паттернов, определяющих эффективность педагогической деятельности. Однако и здесь, несмотря на индивидуалистический подход, происходит редукция фигуры учителя, теперь уже к универсализированной модели профессионального субъекта.

В рамках типологических теорий, таких как модель профессиональных предпочтений Джона Холланда (RAISEC), учитель относится к «социальному типу» личности [15] – с характерной эмпатийностью, склонностью к коммуникации и альтруистической мотивацией. Психологическая диагностика, основанная на факторных моделях (например, 16-ти факторная модель личности Рэймонда Кеттелла), оценивает профессиональную пригодность педагога через набор стабильных личностных черт – от общительности до самоконтроля [17]. В этих моделях педагогическая субъектность лишается исторического и культурного контекста, а фигура учителя сводится к статистически значимым параметрам, игнорирующих ее семиотическую и репрезентативную роль.

Современная когнитивная психология, представленная работами Дэвида Берлинера, фокусируется на когнитивных процессах, отличающих экспертов-учителей от новичков – на способности к паттерн-распознаванию, автоматизации профессиональных навыков, гибкости в решении педагогических задач [21]. Отечественная психологическая традиция развивает концепцию «педагогических способностей», структуру которых выделяет Н. В. Кузьмина: конструктивные, организаторские, коммуникативные, гностические [9, с. 17]. В. А. Кан-Калик разрабатывает типологию стилей педагогического общения (как позитивных, так и негативных), связывая их с определенными личностными характеристиками [8 с. 96–105].

Несмотря на внутреннюю дифференциацию, психологический подход в целом опирается на допущение универсального педагогического субъекта, структура которого независима от культурной или исторической специфики. Это приводит к эпистемологической редукции: педагогическое поведение объясняется как функция внутренних черт, тогда как культурные смыслы, наполняющие это поведение, исключаются из анализа.

Такая универсализация приводит к принципиальному методологическому пределу: один и тот же психологический профиль (высокий уровень эмпатии, коммуникативность, стремление к поддержке или к доминированию в образовательных ситуациях) может быть реализован в кардинально разных культурных кодах. Конфуцианский учитель в традиционном Китае, средневековый схоласт, западный прогрессивист, советский учитель могут иметь сопоставимые личностные характеристики, но при этом представляют различные культурные фигуры с принципиально отличным отношением к авторитету, знанию, субъектности ученика.

Более того, один и тот же психологический тип в разных культурных контекстах может приводить к прямо противоположным педагогическим практикам. Эмпатия в японском коллективистском контексте ориенти-



рована на гармонию группы; в западном индивидуалистском – на поддержку автономии [25]. Следовательно, психология описывает инварианты поведения, но игнорирует семантику ситуации, лишая фигуру учителя символической глубины, в чем и обнажается ее ограниченность.

Тем самым, психологическая редукция исключает фигуру как носителя культурной репрезентации. Она не способна описать учителя как медиатора смыслов, как фигуру интерпретации, трансгрессии или нормативного сбоя. Вместо этого утверждается модель внеисторического субъекта с повторяющимися чертами без учета их культурных значений, поддающегося классификации по типу, но не подлежащего герменевтическому прочтению как текста культуры, где учитель растворяется в абстрактном профиле «профессионала». В философском отношении это означает подмену анализа репрезентации описанием черт, то есть сведением фигуры к функциональному носителю психологических качеств, тем самым утрачивается возможность осмысления учителя как культурной конструкции, символического репрезентанта культуры.

#### **Педагогическая редукция: компетентностная модель**

Если психология редуцирует инаковость до нормы, то педагогика – до инструкции: там, где первая объясняет поведение через тип, вторая регулирует его через протокол, схему, стандарт.

Педагогическая традиция концентрируется на профессиональных ролях и нормативных ожиданиях, закрепленных в институциональных и образовательных стандартах. Фигура учителя здесь редуцируется к исполнителю предписанных функций, определяемых через категории компетенции, эффективности и методической результативности.

Уже в работах Роберта Мертоня формируется понятие «ролевого набора» как совокупности ролевых отношений личности,

определяемых социальным статусом, социальной позицией субъекта, применимое к анализу педагогической деятельности [10], в контексте чего учитель мыслится как набор предписанных функций, от трансляции знаний до дисциплинарного контроля, при этом его собственная субъектность оказывается подчиненной логике роли.

Современная педагогика все больше подменяет понятие «учитель» понятием «педагогический профессионал», действующий в рамках компетентностной парадигмы. В данном термине фигура исчезает, остается лишь функция, поддающаяся оценке, сертификации и контролю. В этом исчезновении – ключ к редукции: превращение субъекта в извлекаемый материал.

Модель Джона Равена, получившая развитие в болонских образовательных стандартах, сводит учителя к набору универсальных профессиональных компетенций [14] – предметной, методической, коммуникативной, управленческой. Требования к результатам освоения российскими студентами программы бакалавриата по направлению 44.03.01 – Педагогическое образование также включают необходимость освоения выпускниками универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций [18], то есть определяют необходимое для выполнения роли учителя сочетание знаний, умений, навыков, личностных качеств. Тем самым педагогическая субъектность редуцируется до перечня освоенных действий и умений, подлежащих внешней верификации.

Отечественные концепты «педагогического мастерства» также структурируют деятельность учителя через способность к владению средствами организации учебного процесса, установлению контакта, диагностике и рефлексии. «Педагогическое мастерство», обеспечивающее конкурентоспособность учителя, является не только лишь «свойством талантливых людей», а результатом упорного труда и «собственного напора» [16, с. 23]. То есть учитель как профессионал ограничивается сочетанием мотивации деятельно-



сти, высоких предметных знаний и владением способами их передачи, иными словами, сведен к протоколу – не как носитель смысла, а как агент соответствия. Здесь обнажается методологическая установка: субъект определяется через успешность в выполнении заданных ролей.

Эта ролево-компетентностная редукция формирует специфический тип нормативного упрощения: фигура учителя представляется прозрачной по отношению к функции, в то время как культурная сложность, символическая избыточность, этическая интенция или историческая вариативность остаются вне поля видимости. Педагогическая наука оказывается не способна ответить на вопрос, почему одни учителя нарушают предписанные нормы, создают альтернативные формы образования и оказываются символическими фигурами эпохи, в то время как другие полностью соответствуют требованиям, но не формируют культурного значения. История знает случаи «антипедагогика» (например, Жан-Жак Руссо, Александр Нилл), когда именно отказ от предписанной роли, трансгрессия, нарушение институционального ожидания и формирование собственной педагогической субъектности становились точкой культурного сдвига. В этом смысле, фигура учителя – не только профессия, но и событие [27], и как всякое событие она не поддается полному моделированию в педагогических классификаторах. Однако внутри педагогической модели такая инаковость рассматривается как аномалия, а не как форма культурной артикуляции.

В философском плане это указывает на неспособность педагогической науки описать фигуру как форму культурного выражения. Учитель здесь не медиатор между культурными кодами, не точка интерпретации, а технический агент, чья профессиональная состоятельность измеряется набором репертуарных действий, что приводит к нивелированию философского измерения фигуры: исчезает ее значение как формы культуры, как знака, через который осуществляется са-

мопрезентация символического порядка. Тем самым педагогическая редукция устраняет фигуру как носителя культурной смыслообразующей функции и подменяет ее схематической моделью поведения, пригодной лишь для оценки, контроля и стандартизации.

В этой точке особенно симптоматичными оказываются представления самих педагогов об источниках их профессионального авторитета, где преобладающее большинство (81,8%) называют личностные качества, однако почти 70% – педагогическое мастерство, что демонстрирует глубинное встраивание нормативных педагогических конструкций в самоидентификацию учителя. Показательно не только то, какие параметры упоминаются, сколько то, какие не фигурируют (харизматичность, культурная инаковость, этическое присутствие), то есть, характеристики, выходящие за рамки институциональной рациональности, отсутствуют как категории рефлексии. Здесь редукция проявляется не столько как внешнее давление, сколько как внутреннее ограничение языка, в котором педагог мыслит себя через институционально допустимые формы и уже не может помыслить себя культурной фигурой, что подтверждает: редукция – не только внешнее упрощение, но и внутренняя нормализация восприятия себя, где символическое измерение остается маргинализированным. Иными словами, даже в ситуации сопротивления нормативному давлению, самописание учителей формулируется в терминах, уже усвоенными системой, тем самым редукция проявляется не только в институциональных схемах, но и как глубинная дисциплинаризация мышления «о себе» – исчезновение знака под маской профессиональной верификации.

Педагогика стремится к управляемости и воспроизводимости и поэтому не удерживает инаковость как ценность, а фигура, не вписывающаяся в модель, оказывается не ошибкой, а слепым пятном, тем, о чем педагогическая наука предпочитает молчать.



### **Институциональная редукция: учитель как элемент паноптической функции**

Здесь учитель уже не просто следует инструкции, но существует внутри системы нормативного контроля, где превращается в часть управляемого механизма, который не только оценивают, но и конструируют как носителя отчетной функции.

В рамках институционального подхода фигура учителя трактуется как элемент системы, подчиненный логике формальных правил, ролевых ожиданий и системных ограничений [21]. В этой оптике исключается не просто индивидуальное, а сама возможность педагогической непредсказуемости как смыслового отклонения, культурного риска, жеста, не подлежащего системной нормализации.

В концепции Дугласа Норта институты рассматриваются как устойчивые правила игры, формальные и неформальные [6], ограничивающие поведение индивидов и структурирующие их взаимодействие. В отличие от социологических моделей, описывающих учителя как носителя общественных норм, институциональная теория рассматривает учителя как элемент правил игры – механизм, минимизирующий отклонение и обеспечивающий стабильность воспроизводства.

Джеймс Коулман, развивая системную социологию образования, трактует школу как форму социального капитала, воспроизводящегося через институциональные связи. Учитель здесь – не самостоятельный субъект, а актер, максимизирующий свою полезность в рамках заданной институциональной структуры через призму рациональных стратегий поведения в условиях институциональных ограничений [23], то есть буквально – точка передачи ресурсов, необходимая для функционирования сети. Его фигура прозрачна, ведь значимы не личностные, не культурные, а системно-функциональные параметры.

Наиболее радикально институциональное понимание педагога артикулируется в философии Мишеля Фуко, где учитель предстает агентом дисциплинарной власти, включенным в паноптическую машину ее воспроизводства внутри системы образовательных институтов, формирующих «послушные тела» технологиями и нормализацией контроля, а педагогическая роль отождествляется с функциями и отношениями надзора [19]. Фигура учителя в дисциплинарной логике исчезает не как человек, а как точка этического и смыслового присутствия. Учитель теряет субъектность: он не тот, кто действует, он – функция распределения взгляда, носитель дискурсивного поля, в котором формируется нормативная личность.

Во всех этих моделях происходит полная функционализация фигуры учителя: он исчезает как культурная форма, растворяясь в механизме системного самовоспроизводства. Личностное, символическое, семиотическое измерения исключаются как нерелевантные. Учителя-реформаторы, диссиденты, инициаторы педагогических новаций не укладываются в логику институционального детерминизма, где учитель мыслится функциональным оператором, чье поведение определяется структурой норм [30], а не внутренней свободой, этической или культурной интенцией.

В философском смысле это означает редукцию к управлению: вместо культуры как поля смысла – организация поведения; вместо фигуры как носителя символической структуры – точка реализации протокола. Учитель перестает быть медиатором между культурами, поколениями и превращается в обслуживающий алгоритм. Такая редукция особенно опасна в условиях цифровизации и алгоритмизации образования, где учитель все более рассматривается как модуль, компонент в системе управления данными [20], что приводит к расщеплению фигуры учителя как точки репрезентации, символической сцепки культуры и идентичности.



Алгоритмизация усиливает институциональную редукцию, образовательный процесс все чаще видится системой ввода-вывода, а фигура учителя становится прозрачной для мониторинга, оценки и контроля. Прозрачность в данном контексте – не нейтральная характеристика, а форма подчинения: то, что обнажено, что полностью видно, не может сопротивляться.

Институциональный подход, следовательно, не только упрощает фигуру учителя, но и устраняет саму возможность возникновения вопроса о его культурной значимости, заменяя его вопросом об эффективности институционального воспроизводства. Институциональная редукция – самая всеобъемлющая, потому что работает не с содержанием, а с формой. Она не спорит с учителем, а заменяет саму возможность вопроса фигурой структурной функции, оставляя учителя только позицией.

### **Антропологическая редукция: учитель как часть практики трансляции**

За пределами институционального протокола – более неочевидная форма редукции, антропологическая, упрощающая фигуру учителя посредством очевидности культуры как замкнутой формы. Учитель уже не объект оценки или контроля, а представитель заранее заданной культурной формы, определяемый как носитель коллективного образца – хранитель, но не интерпретатор.

В антропологической перспективе фигура учителя предстает транслятором культурных норм и смыслов, своеобразным посредником между поколениями, обеспечивающим культурную преемственность [26]. На первый взгляд, этот подход ближе к философии культуры, чем институциональные и поведенческие модели: он признает историческую и ценностную нагруженность педагогической роли [28]. Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что и здесь сохраняется форма редукции:

на этот раз – к роли внутри ритуальной передачи и закрепления символических форм без анализа самой фигуры как репрезентативного механизма культуры, то есть исходная установка об учителе как канале передачи, встроенном в воспроизводимую практику, сохраняется. Учитель значим лишь постольку, поскольку стабилизирует, а не нарушает культурную ткань.

В классической культурной антропологии учитель мыслится прежде всего агентом культурной трансмиссии, но не источником или носителем нового, а транслятором уже существующих норм [11]. Его функция – удержание структуры.

Этот подход получает развитие в символической антропологии Клиффорда Гирца, где культура определяется «семиотической тканью» [3, с. 540], то есть, тканью значений, а учитель предстает как посредник для символических структур (культурных текстов), встроенный в процесс продуцирования и закрепления интерпретативных схем, то есть оказывается элементом «толстого описания», объектом герменевтики, а не точкой производства культурной символики.

В антропологическом ключе Пьер Бурдьё в поздних работах, трактуя культурные практики как формы габитуса, показывает, как образование закрепляет доминирующие символические структуры, а учитель рассматривается как носитель бессознательно воспроизводимых культурных диспозиций, фиксирующих социальную норму через образовательную практику [2]. В этом контексте Бурдьё выступает уже не столько социологом власти, сколько антропологом структуры, исследующим культурные диспозиции и их телесную закрепленность<sup>2</sup>. Однако и в этой модели фигура учителя оказывается растворенной: она артикулируется не как точка сопротивления или репрезен-

<sup>2</sup> Таким образом, Бурдьё одновременно оказывается фигурой, пересекающей два режима редукции – социологический и антропологический, и в обоих случаях фигура учителя исчезает: либо как агент без субъектности, либо как носитель габитуса без рефлексии.



тации, а лишь как функция воспроизводства смысловых схем, закрепленных телесно и институционально.

Даже в теоретически насыщенной антропологии образования (например, у Жан Лаве или Брайна Стрита) образовательный процесс понимается прежде всего как социально-контекстуализированная передача практики, а учитель – как транслирующий агент, но при этом он не анализируется как структурный узел культурной репрезентации, а лишь как один из участников передачи практик [24]. (Позже Лаве вовсе сместит акценты на учащегося, вовлеченного в практику, а не на символическую роль учителя, который мыслится не источником обучения, а скорее частью контекста, но в обоих случаях остается механизмом развития, а не субъектом смысла). Культура здесь дана как объект, который передается, но не переживается и не продуцируется в самой фигуре. Брайан Стрит не анализирует фигуру учителя напрямую, но из логики его подхода («идеологической модели грамотности») следует, что раз практики чтения и письма не нейтральные действия, а культурно встроенные, подчиненные эпистемологическим нормам конкретного социума [29], то и педагог выступает не автономным субъектом, а носителем практики в локальном культурном контексте, то есть значимость фигуры сворачивается в рамки передачи и усвоения правил.

Однако трансляция – это не репрезентация, и передача знаний может происходить без появления фигуры. Репрезентация требует не только действия, но и смысловой сцепки, символического напряжения, образа, который становится читаемым в культуре. Учитель как носитель культурной инаковости исчезает там, где его роль сводится к каналу передачи, что косвенно артикулируется в отечественной гуманитарной мысли (А. Я. Гуревич, В. А. Подорога), подчеркивающей роль учителя как медиатора [4], осуществляющего культурный перевод между различными символическими системами, передающего не знание, а способ мышления

[7], что делает его ключевой фигурой в процессе интеркультурного взаимодействия.

Таким образом, даже при признании культурной функции учителя антропологическая перспектива сохраняет редукционистский вектор и интерпретирует фигуру как устойчивый канал культурной передачи, трансляции, но не как узел репрезентации. То есть фигура учителя мыслится лишь механизмом закрепления воспроизводимых, уже существующих, смыслов. Такой подход не позволяет ответить на вопрос, почему в рамках одной и той же культуры возникают радикально различные типы учителей – от агента воспроизводства нормы до культурного новатора. Культура становится статичной, фигура прозрачной, репрезентация сводится к передаче, что не позволяет понять фигуру учителя формой артикуляции культурной тревоги или точкой трансгрессии, смысловой инаковости, напряжения. Иными словами, учитель не наделяется способностью репрезентировать не только лишь нормативное, но и аномальное, переходное, кризисное.

Между тем, современное педагогическое сознание начинает это напряжение артикулировать – не в теории, а в рефлексивных сдвигах, фиксируемых эмпирически. Усилие быть «идеальным» учителем среди практикующих педагогов оказывается заблокированным: 72,7% опрошенных называют основным препятствием требования системы, 59,1% – низкий социальный статус профессии, 50% – профессиональное и эмоциональное выгорание. При этом две трети респондентов оценивают разрыв между идеальным образом учителя и его социальной реальностью на уровне 4 из 5 по пятибалльной шкале, что подтверждает: фигура учителя не исчезает, но находится в состоянии глубинного расщепления между культурной значимостью и институциональной девальвацией. Это и есть точка культурной травмы, не схватываемая редукционистскими парадигмами.

Антропология фиксирует культуру как объект, но не как говорящего субъекта. Она



описывает практики, но не фигуры, вследствие чего исчезает то, что делает учителя не просто частью передачи, а точкой смысла – голосом, а не каналом.

Представленный здесь разрыв между образом идеального педагога и переживаемым положением в культуре совпадает с выводами, полученными нами ранее в рамках фокус-группового исследования [12], где были проанализированы траектории несбывшихся проекций и фигуры педагогического разочарования как символические структуры. В обоих случаях эмпирические данные подтверждают теоретические результаты культурной диагностики: фигура учителя находится не просто в кризисе представления, но в состоянии смысловой перезагрузки, невозможности репрезентации.

### Выводы

Фигура учителя в современном гуманитарном знании подверглась систематическому упрощению и последовательной редукции в различных дисциплинарных подходах, утрачивая свою символическую сложность, способность не просто быть носителем норм, а структурой культурного разрыва, местом сопротивления. Редукция действует не только как методологический жест упрощения, но и как структура исключения инаковости, нормализующая восприятие. Каждый дисциплинарный подход по-своему устраняет фигуру: через функции, типологии, роли, процедуры и трансляции, в результате чего учитель перестает быть тем, кто представляет культуру, и становится тем, кто обслуживает систему.

Однако голос современных учителей (даже в формате ограниченной анкеты) свидетельствует не об исчезновении фигуры, а о ее расщеплении – между нормативным и личностным, между функциональностью и смыслами, между тем, что от нее ожидается, и тем, что она на самом деле несет. Проанализированный эмпирический материал

является не иллюстрацией, а симптомом культурной деформации, где самоописания педагогов фиксируют напряжение, которое гуманитарное знание пока не умеет удерживать, но обязано видеть.

Философия сегодня должна выйти за пределы адаптации и заново переосмыслить фигуру учителя. Это не означает возвращение к романтическим образам прошлого, а требует разработки нового языка, в котором возможно не просто описание деятельности, но мысленное удержание инаковости как ценности. Сегодняшний этап редукции – не заключительный. Становление цифровой школы, алгоритмически управляемого образования и платформенной педагогики задает новые формы давления, где учитель – временная переменная перед полной автоматизацией, что делает еще более важным обращение внимания на фигуру учителя как медиатора «медленного» знания, воплощенного присутствия.

Мы стоим не перед задачей построения новой модели, а перед задачей отстаивания самой возможности фигуры как структуры культурного напряжения, как формы символической плотности, как точки, в которой знание не просто передается, но переживает. Учитель – не утраченная фигура, а фигура, нуждающаяся в переозначивании. Не в педагогических классификаторах, а в горизонте философии культуры – там, где смысл еще способен сопротивляться форме.

Чтобы восстановить фигуру учителя, необходимо не реформировать практики, а изменить язык описания. Пока учитель мыслится как функциональный носитель, фигура не может возникнуть. Только репрезентативный сдвиг, при котором учитель будет понят как носитель смысловой неоднозначности, как место встречи, а не замыкания, сможет стать точкой возвращения идентичности, а в более широком смысле – точкой возникновения условий, в которых инаковость станет (вновь) возможной. В этом смысле задача – не в возвращении статуса, а в перезапуске символической рамки.



## Список литературы

1. Бурдые П. Воспроизводство: элементы теории и системы образования. Москва: Просвещение, 2007. 265 с.
2. Василенко И. В., Конева Н. Д. Социальное поле образования: эвристический потенциал теории П. Бурдые // Logos et Praxis. 2014. №. 6. С. 36–43.
3. Гириц К. Интерпретация культур. Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 560 с.
4. Гуревич А. Я. Двойная ответственность историка // Общественные науки и современность. 2007. №. 3. С. 74–84.
5. Дюркгейм Э. Педагогика и социология. URL: [https://docs.google.com/document/d/1qO1MDbVozSgrR\\_meN\\_XPxvnQGYnGeCxZFzdO29Tc4qsA/edit?pli=1&tab=t.0](https://docs.google.com/document/d/1qO1MDbVozSgrR_meN_XPxvnQGYnGeCxZFzdO29Tc4qsA/edit?pli=1&tab=t.0).
6. Заир-бек Е. С., Ксенофонтова А. Н. Институциональный подход в исследованиях образования // Интеллект. Инновации. Инвестиции. 2012. № 4. С. 6–13.
7. Интервью с Валерием Подорогой, часть 2 // Институт философии РАН. 2017. URL: <https://iphras.ru/page23115048.htm>.
8. Кан-Калик В. А. Учителю о педагогическом общении: Книга для учителей. Москва: Просвещение, 1987. 190 с.
9. Кузьмина Н. В. Способности, одаренность, талант учителя. Ленинград: Знание, 1985. 36 с.
10. Мертон Р. Социальная теория и социальная структура. Москва: Хранитель, 2006. 532 с.
11. Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения. Москва: Наука, 1988. 431 с.
12. Мышковская А. И. Педагогика несбывшихся ожиданий: культ призвания vs. кризис профессии учителя // Сибирский антропологический журнал. 2025. Т. 9, № 2. С. 6–18.
13. Парсонс Т. Социальные системы // Вопросы социальной теории. 2008. Т. 11. № 1 (2). URL: <https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/vst/2008/parsons.pdf>.
14. Равен Д. Компетентность, образование, профессиональное развитие, психология и социкибернетика // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Серия: Педагогика, психология. 2014. № 2 (17). С. 170–204.
15. Седых А. Б. Вклад Джона Льюиса Холланда в психологию профессий и карьеры (к 90-летию со дня рождения известного ученого) // Человек. Сообщество. Управление. 2009. № 4. С. 54–67.
16. Слостенин В. А. Профессионализм учителя как явление педагогической культуры // Сибирский педагогический журнал. 2005. №3. С. 14–28.
17. Тураева Д. Р. Интеркорреляционные связи стиля деятельности педагогов с их личностными качествами (по Р. Кеттеллу) и стажем работы // Актуальные вопросы современной науки и образования: сб. статей XIV Междун. науч.-прак. конф. Т. 2. Пенза: Наука и Просвещение, 2021. С. 162–165.
18. ФГОС 44.03.01 Педагогическое образование // Приказ Минобрнауки России от 22.02.2018 N 121 (ред. от 08.02.2021). URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-44-03-01-pedagogicheskoe-obrazovanie-121/>.
19. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Москва: Ad Marginem, 1999. С. 254–257.
20. Хамитов Р. М. Цифровизация образования и ее аспекты // Современные проблемы науки и образования. 2021. №. 3. URL: <https://science-education.ru/article/view?id=30771>.
21. Berline D. Ch. Expert Teachers: Their Characteristics, Development and Accomplishments // Bulletin of Science Technology & Society, 2004, 24 (3), 200–212 p.
22. Bridwell-Mitchell E. N., Scherer D. G. Institutional Complexity and Policy Implementation: How Underlying Logics Drive Teacher Interpretations of Reform // Educational Evaluation and Policy Analysis. 2016. № 39 (2). Pp. 223–247.



23. *Coleman J. S.* The Foundations of Social Theory. Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990. 299 p.
24. *Lave J.* A Comparative Approach to Educational Forms and learning Processes // *Anthropology & Education Quarterly*. 1982. № 13 (2). Pp. 181–187.
25. *Liddell B. J., Williams E. N.* Cultural Differences in Interpersonal Emotion Regulation // *Front. Psychol.* 2019. № 10. Pp. 1–15.
26. *Mead M.* An anthropologist looks at the teacher's role // *Educational methods*. 1942. № 21. Pp. 219–223.
27. *Pyhtinen O., Suoranta J.* Lecture as an Event in Postdigital Education: a Dyadic Teaching Diary // *Postdigit Sci Educ*. 2020. № 2. Pp. 348–364.
28. *Smith M.* After Managerialism: Towards a Conception of the School as an Educational Community // *Journal of Philosophy of Education*. 1999. № 33 (3). Pp. 317–336.
29. *Street B.* What's «new» in New Literacy Studies? Critical approaches to literacy in theory and practice // *Comparative Education*. 2003. 39 (2). P. 77–88.
30. *Voisin A., Dumay X.* How do educational systems regulate the teaching profession and teachers' work? A typological approach to institutional foundations and models of regulation // *Teaching and Teacher Education*. 2020. № 96 (2). URL: <http://dx.doi.org/10.1016/j.tate.2020.103144>.

\*

Поступила в редакцию 14.11.2025



# ГЕНЕЗИС ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРФИЛОСОФСКОГО ПОДХОДА

УДК 004.8:1

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-75-83>

**А. С. Нибусин**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: nibusin\_as@mgik.org

*Аннотация.* Искусственный интеллект относится к быстро развивающимся явлениям, осмыслению которого посвящено значительное количество исследований в различных областях науки. Поскольку обобщения выражаются в выработке определений в науках, ориентированных на выявление общих закономерностей, то работа по выработке определения в философии культуры будет представляться и новой, и актуальной задачей. Определение, на которое нацелен автор статьи, имеет и практическую значимость, поскольку оно предлагается к использованию не только в философии культуры, но и как культурфилософский взгляд на искусственный интеллект, способный предоставить правоведам дополнительную информацию в выработке своего понимания искусственного интеллекта. Анализируя историю возникновения искусственного интеллекта, автор включается в полемику, направленную на прояснение не только фактов, но и содержательных оснований, составивших идеи ученых, стоявших у истоков работы над ИИ. Вместе с тем, в статье находят отражение не только лакуны, не заполненные другими авторами, или интерпретации, допускающие критику, но и сильные стороны исследований ученых-правоведов. Итогом данной статьи является выработка определения искусственного интеллекта, которая может представлять интерес как для культурфилософов, так и специалистов, интересующихся культурной обусловленностью права.

*Ключевые слова:* искусственный интеллект (ИИ), культурфилософский подход, культурная обусловленность права, история ИИ, Дартмутский проект.

*Для цитирования:* Нибусин А. С. Генезис искусственного интеллекта в контексте культурфилософского подхода // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 75–83. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-75-83>

## THE GENESIS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE CONTEXT OF A CULTURAL-PHILOSOPHICAL APPROACH

**Artem S. Nibusin**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail*: nibusin\_as@mgik.org

НИБУСИН АРТЕМ СЕРГЕЕВИЧ – проректор по стратегическому развитию и цифровизации, Московский государственный институт культуры

NIBUSIN ARTEM SERGEEVICH – Vice-Rector for Strategic Development and Digitalization, Moscow State Institute of Culture

© Нибусин А. С., 2026



*Abstract.* Artificial intelligence is a rapidly developing phenomenon, the understanding of which is the subject of a significant corpus of research in various fields of science. Since generalizations are expressed in the development of definitions and in sciences oriented toward identifying general patterns, the work of developing a definition in the philosophy of culture will appear to be both a new and an actual task. The definition that the author of the article aims at also has practical significance, since it is proposed for use not only in the philosophy of culture, but also as a cultural-philosophical view of artificial intelligence, which can provide legal scholars with additional information in developing their understanding of artificial intelligence. Analyzing the history of the emergence of artificial intelligence, the author of the article joins in a debate aimed at clarifying not only the facts, but also the substantive foundations that formed the ideas of scientists who stood at the origins of work on AI. At the same time, the article reflects not only gaps not filled by other authors or interpretations that allow for criticism, but also the strengths of the research of legal scholars. The result of this article is the development of a definition of artificial intelligence, which may be of interest to both cultural philosophers and scholars interested in the cultural conditioning of law.

*Keywords:* artificial intelligence (AI), cultural-philosophical approach, cultural determinacy of law, history of AI, Dartmouth Project.

*For citation:* Nibusin A. S. The Genesis of Artificial Intelligence in the Context of a Cultural-Philosophical Approach. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 75–83. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-75-83>

В современной науке прочно утвердилось мнение о том, что искусственный интеллект мог возникнуть только как функция достаточно продвинутой в техническом плане компьютерной техники, а также – о доминирующей в его «генах» лингвистической природе, поскольку она была положена его создателями в основу своего изобретения. Это находит подтверждение в факте доминирования форм искусственного интеллекта (ИИ), снабжающего пользователя информацией на основе анализа больших баз данных лингвистической природы. Предоставление ответа на запросы о той или иной информации также осуществляется программами ИИ в первую очередь в форме текста. Поскольку такое мнение отражается и в работах, посвященных применению искусственного интеллекта в области права, то возникает необходимость анализа истории возникновения искусственного интеллекта и логики его возможных форм существования. Прежде чем перейти к изложению своей позиции, следует отметить опыт, накопленный в современной российской науке по использованию философского подхода к изучению ИИ. Так, философы обращаются к общефилософским проблемам ИИ [15; 6], его этическому измерению [10], цивилизационным характери-

стикам [7], анализу социальных рисков от его внедрения [18], проблемам антропоморфизма искусственных систем [17; 1]. Когда в изучении искусственного интеллекта возникает ракурс его культурфилософского анализа, то ИИ позиционируется как субъект и феномен культуры [5].

Среди многообразия работ, в которых представители юридических наук обращаются к изучению искусственного интеллекта [2; 11–14; 16; 19], имеются исследования, представляющие особый интерес в связи с тем, что их авторы, как и мы, ставят своей целью выработку определений. Обратимся к анализу одного из диссертационных исследований, посвященных использованию искусственного интеллекта в правовой сфере. Выбор работы, как уже было указано, обусловлен не только обращением автора диссертации, Балалаевой Ю. С. к искусственному интеллекту при анализе права, но и введением в науку нового понятия – «юридический искусственный интеллект» [4, с. 10]. Так, в своей диссертации Балалаева Юлия Сергеевна ставит задачей определение понятия искусственного интеллекта и выявление его сущности, которые, по ее мнению, могут быть использованы для анализа современного состояния нормативно-правового



регулирования отношений в сфере искусственного интеллекта. Действительно, в параграфе «Понятие, сущность, виды искусственного интеллекта. Соотношение понятий “искусственный интеллект” и “робототехника”» автор прибегает к детальному историческому анализу происхождения искусственного интеллекта. Юлия Сергеевна в качестве отца искусственного интеллекта представляет Дж. Маккарти из Дартмутского колледжа и даже называет дату первого употребления термина «искусственный интеллект» – 1956 год. Сложно понять, почему Юлия Сергеевна выбрала эту дату и, тем более, определение Дж. Маккарти искусственного интеллекта в такой форме как «наука и технология создания интеллектуальных машин» [4, с. 10]. Если обратиться к фактам, то Дж. Маккарти, действительно, занимался искусственным интеллектом, но был одним из ученых, предложивших термин в своей заявке для проведения исследований в Фонд Рокфеллера в 1955 году. Другими учеными, подготовившими заявку, были: С. Е. Шеннон – математик из телефонной лаборатории Белла, М. Л. Минский – младший научный сотрудник в области математики и неврологии из Гарварда, Н. Ротчестер – менеджер в области информационных исследований из корпорации ИВМ базирующейся в Пуукипси в Нью-Йорке. В совместной заявке указывается: «Мы предлагаем в течение 2 месяцев 10-тью участниками изучение искусственного интеллекта во время лета 1956 года на базе Дартмутского колледжа в Гановере, Новый Хемпшир. Исследование будет проведено на базе предположения о том, что каждый аспект обучения или любая другая черта интеллекта может быть в принципе описана настолько точно, что машина может симулировать ее. Попытка будет предпринята для выяснения, как можно заставить машину использовать язык, создавать абстракции и концепты, решать проблемы, которые сейчас могут делать только люди, а также как машине улучшать себя» [20]. Следовательно, можно утверждать, что у искусственного интеллекта было много отцов. Еще одним доказательством того, что авторство в создании искусственного

интеллекта принадлежит не одному ученому, а группе, специально подчеркнуто в заявке на грант: «В дополнение к вышеприведенным коллективно сформулированным проблемам исследования, мы попросили ученых описать то, над чем они собираются работать. Предложения четырех основателей проекта прилагаются» [20]. Что касается предложений Дж. Маккарти, то они содержат: «... математическое происхождение мыслительного процесса, включая теорию машин Тьюринга, быструю компьютеров, связь модели мозга с его окружением, использование языка машинами» [20]. Следует отметить, что сам принцип программирования компьютера для работы с языком является коллективной разработкой и дан в той части предложений, авторство которой принадлежит группе и включен в раздел о том, как компьютер может быть запрограммирован для использования языка: «Можно предположить, что большая часть человеческого мышления включает в себя манипулирование словами в соответствии с правилами рассуждения и правилами предположения. Исходя из этого, формирование генеративного значения состоит из принятия нового слова и некоторых правил, которые включают предложения, подразумеваемых другими. Эта идея не была до сих пор четко сформулирована и не существует примеров ее использования» [20]. Более четкой формулировки новизны исследования, целью которого является разработка искусственного интеллекта, сложно себе представить. Как и невозможно представить, чтобы коллективно изложенный факт того, что идея искусственного интеллекта не принадлежит индивидуальному ученому и то, что до момента ее артикуляции в заявке она не была никем не высказана и никем не опробована.

Важным также является факт, что нельзя сводить работу группы над искусственным интеллектом к созданию вычислительных машин, «благодаря чему активное развитие получают такие науки, как информатика и кибернетика» [4, с. 23]. Феномен искусственного интеллекта не возникает вследствие работы ученых над машинами, а является результатом



идеи, для которой машины подбираются как средства реализации. То, что искусственный интеллект возникает в области инженерных работ вычислительных машин, можно отнести к случайности, поскольку возможность создания искусственного аналога естественному интеллекту вполне могло быть осуществлено и в области геной инженерии. Например, создание мыслящей машины, блоками которой были бы органические соединения, эмулирующие человеческие органы. Наука является частью культуры, и в ней не может не реализовываться родовая сущность человека, то есть та, которая отличает его от других живых существ и от технических средств. Искусственный интеллект оказался подчиненным данному правилу, он возникает как идея. Доказательством этому явилась и деятельность группы ученых и практиков, о которой идет речь. Во-первых, вычислительные машины явились не результатом деятельности группы в области искусственного интеллекта, а выступили лишь в качестве средства его разработки. То, что компьютеры на момент создания группы не только существовали, но и имели широкое применение, свидетельствует резюме одного из участников группы, Н. Ротчестера. В его резюме следующее представление: «Н. Ротчестер – менеджер информационных исследований, корпорация IBM. <...> Ротчестер занимался развитием радаров в течение семи лет и семи лет в области развития компьютерных машин. Он и другие инженеры, работая вместе, ответственны за дизайн IBM Type 701, что представляет собой автоматический компьютер высокого уровня, который сегодня находится в широком использовании. Он разработал некоторые из автоматических программных техник, которые также сегодня широко используются. В настоящий период работает над проблемой, как заставить машины выполнять задания, которые до этого могли быть сделаны только людьми. Он также работал над симуляцией нервной сети с прицелом на использование компьютеров для тестирования теорий в нейропсихологии» [20]. То, что сущность искусственного интеллекта

не была связана с компьютером по логике причины и следствия, или, если выразиться более строго: компьютер не явился причиной возникновения искусственного интеллекта, показывает следующая мысль, изложенная в заявке: «Если машина может выполнять работу, значит автоматический калькулятор может быть запрограммирован так, чтобы симулировать машину. Скорость и объем памяти современных компьютеров могут быть недостаточными для достаточной симуляции многих высших функций человеческого мозга, но основным препятствием является не отсутствие машинных возможностей, а наша неспособность написания программ, способных использовать то, что мы имеем» [20].

Анализ фактов, связанных с генезисом искусственного интеллекта, свидетельствует о следующем. Искусственный интеллект возникает в виде идеи о возможности эмулирования машиной интеллектуальных функций человека. Идея имеет коллективное происхождение и не принадлежит отдельному ученому. До своей артикуляции идея не имела ни теоретического обоснования, ни попыток практической реализации. Идея искусственного интеллекта по своему содержанию состояла в возможности эмулирования компьютером лингвистических практик человека. В качестве одной из них была представлена практика конструирования нового значения в лингвистическом предложении, которое возникает из манипуляции словами. Искусственный интеллект не был результатом науки и технологии создания интеллектуальных машин, как считают авторы, изучающие историю его возникновения, а результатом использования вычислительных машин для эмулирования функций, до этого доступных только человеку. Одним из объяснений интерпретации возникновения искусственного интеллекта, предлагаемой изучающими его учеными, в частности Ю. С. Балалаевой, является распространение современных практик существования искусственного интеллекта в виде LLM (больших лингвистических моделей), примером которых является широко распространенный вариант – Chat GPT. Данная



форма искусственного интеллекта является причиной допущения логической ошибки, которая связывает сущность искусственного интеллекта с одной из форм его существования – лингвистической. Результатом ошибки является также приписывание авторства разработки искусственного интеллекта одному ученому – Дж. Маккарти, который внес предложение по работе в области искусственного интеллекта, связанной с лингвистикой. Появление искусственного интеллекта как функции компьютера, эмулирующей действия человека, является случайностью и обусловлено тем, что работы занимающихся разработкой вычислительной техники ученых получили широкое признание в середине 50-х годов XX века. А также тем, что на момент постановки вопроса об искусственном интеллекте уже был разработан компьютер, способный эмулировать человеческую деятельность, и задача состояла в поддержке его соответствующим программным обеспечением. Современные практики развития искусственного интеллекта, например, вживление чипов и практики человеческого и компьютерного интерфейса, свидетельствуют о возможности органического материала как субстрата искусственного интеллекта. Лингвистическая форма не является также единственно возможной формой развития искусственного интеллекта, о чем свидетельствует генеративный искусственный интеллект, базирующийся на образах, звуках и даже тактильных ощущениях. Если использовать аналогию возникновения человеческого мышления применительно к искусственному интеллекту, то он противоречит истории, так как человеческий интеллект возникает в долингвистический период и связан с невербальными способами коммуникации.

Ученые, стремясь к определению правовой специфики искусственного интеллекта, редко обращаются к философскому подходу. Будучи специалистами в области юридических наук, они находятся в зависимости от своей методологии, что вполне объяснимо. Однако, поскольку каждое определение стремится к максимальному уровню обобщения

определяемого знания, то правоведа не могут не обращаться к смежным областям знания и практики. В частности, в пространство юридического исследования попадают такие явления как общественные отношения, потребности, человек. Данные явления в связи с искусственным интеллектом не могут быть объяснены через правовое регулирование, хотя оно и является, безусловно, важным, но не исчерпывает совокупность человеческих отношений, многообразие потребностей и, тем более, природу человека. Таким образом, когда актуальность изучения искусственного интеллекта в связи с правом рассматривается в виде регуляции отношений в сфере ИИ, со стороны чего раскрывается ценность «Национальной стратегии развития искусственного интеллекта на период до 2030 года», то перед нами возникают характеристики сугубо юридического подхода [4, с. 27]. Когда на базе юридического подхода пытаются сформулировать сущность искусственного интеллекта и дать ему общее определение, то проявляется философская ограниченность юридического определения: «<...> предлагаем ввести в научный оборот авторский вариант понятия «искусственный интеллект», под которым следует понимать автономную интеллектуальную систему, обладающую способностями к осознанно-волевому поведению, самообучению и самоконтролю, моделирующую деятельность нейронных сетей и синапсов человеческого мозга посредством аккумуляции, накопления, изучения и использования информации и имеющую материальное выражение в технических устройствах – юнитах ИИ» [3, с. 87]. Следует отметить, что когда Ю. С. Балаева обращается к определению искусственного интеллекта как юридического понятия, она демонстрирует сильные стороны ученого в области юридических наук: «<...> мы видим потребность во введении в научный оборот отдельной разновидности искусственного интеллекта – искусственного юридического интеллекта, под которым мы будем понимать модель, обученную на отдельных данных, содержание которых составляет специальный



юридический язык (тексты нормативных правовых актов применения и толкования норм права, юридическая литература), воплощенную в различных программно-аппаратных комплексах и предназначенную для использования субъектами правотворческой, правоприменительной, правореализационной, правоинтерпретационной деятельности в целях повышения эффективности правового регулирования» [4, с. 34]. Однако что для нас особенно важно, так это то обстоятельство, что Ю. С. Балалаева ограничивает определение сферой юридических наук. Ученый понимает, что выход за пределы юриспруденции чреват невозможностью охвата в определении всего многообразия проявлений искусственного интеллекта. К заслугам Ю. С. Балалаевой как ученого следует отнести критику подходов, в которых искусственный интеллект наделяется человеческими чертами, в связи с чем его сущность уравнивается с сущностью человека. Возражая против отождествления функций искусственного интеллекта с человеческими функциями, ученый считает, что «человек представляет собой нечто большее, чем набор биологических признаков. Ему свойственны духовные потребности, демонстрирующие его социальное начало» [4, с. 27]. Выражая данное мнение, Ю. С. Балалаева выступает уже не только как юрист, но и философ. Такое утверждение ученого-юриста является еще одним доказательством того, что философия является не наукой над наукой, а наукой внутри науки. Определение И. Р. Багишева, Э. Ю. Латыповой и Д. В. Кирпичникова как раз уравнивает человеческую природу с природой искусственной интеллектуальной системы. Это проявляется в применении к искусственному интеллекту таких качеств, как способности, осознанно-волевое поведение, самообучение, самоконтроль. Авторы настаивают на наличии этих качеств у искусственного интеллекта и даже относят их ко времени его возникновения, которое они также, как и Ю. С. Балалаева, связывают с семинаром в Дартмуте 1956 года. Поскольку нами уже был освещен период возникновения и перво-

го упоминания термина «искусственный интеллект», мы не считаем необходимым вновь вступать в полемику по данному вопросу уже с другими авторами. Поэтому, цитируя часть, связанную с возникновением искусственного интеллекта у данных авторов, обратим внимание лишь на указание самостоятельности, которым они наделяют ИИ: «Первоначально термин «искусственный интеллект» был введен в научное употребление Д. Маккарти в 1956 году, во время проведения первого семинара по ИИ в Дартмуте, повестка которого заключалась в выработке способов применения машинами естественного языка, решения ими свойственных человеку задач, осуществления самостоятельного улучшения. Необходимо отметить, что такая концептуальная константа как способность к самообучению включена в содержание названной повестки, что позволяет сформулировать следующий вывод: в указанный период времени учеными феномен ИИ уже неразрывно связывался с автономным приобретением знаний» [3, с. 85]. Трудно понять, как указание на постоянное совершенствование системы людьми возможно экстраполировать на машины и придать им функцию самосовершенствования, а с ней и самообучения. Но еще большее беспокойство вызывает в предлагаемом авторами определении понятие осознанно-волевого поведения. В связи с чем следует отметить, что в современной философии искусственного интеллекта такие ученые как Дэвид Чалмерс, Энди Кларк и другие уже длительное время пытаются понять причину отсутствия у ИИ субъективного опыта. Если сформулировать более прямо, то ученые считают невозможным у искусственного интеллекта наличие никакого «само». Д. Чалмерс вводит даже понятие зомби, чтобы предположить наличие абсолютно идентичного по внешности с человеком другого живого существа, у которого отсутствует сознание, для того чтобы хоть как-то предположить, что у компьютера в принципе возможно наличие чего-либо подобного. Д. Чалмерс даже согласился на такой эксперимент, в процессе которого



его мозговые нейроны будут заменяться на искусственные, при этом во время операции он должен находиться в сознании для того, чтобы понять, когда уйдет его сознание с его нейронами. Правда пока никто, включая Илона Маска, известного своими экспериментами с вживлением чипов в мозг, не согласился предоставить возможность такой операции. Нам представляется, что ученым, занимающимся поиском юридического определения искусственного интеллекта, следует быть немного осмотрительнее с выводами, несмотря на безусловно интересный подход, предлагаемый в их исследовании.

Обратившись к столь детальному анализу того, как искусственный интеллект понимается учеными в области юридических наук, мы не ставили своей задачей выработку юридического определения искусственного интеллекта. Культурфилософский подход нам не позволяет этого сделать. Однако он оказывается востребованным, когда речь идет об общих закономерностях культурной обусловленности искусственного интеллекта [8; 21–24]. Наш интерес к праву в связи с искусственным интеллектом состоит в том, чтобы попытаться выявить культурную составляющую того, как ИИ работает с информацией, представляющей профессиональный интерес для юристов. Если сформулировать вопрос по-другому, то – как культура, которая по определению обуславливает право, проникает в ткань информации, обрабатываемой и предоставляемой искусственным интеллектом не в виде базы данных, а в виде установок, через которые он воспринимает эти данные. Данная постановка вопроса нам кажется возможной в связи с тем, что пришедшие к власти, например, в США республиканцы стремятся к принятию законов, которые бы изменили предвзятость ИИ к трактовке проблем с позиции левой части политического сектора, множественности понимания гендера, идеологии дискриминации белого населения. Российские власти в области искусственного интеллекта, продвигая отечественные мессенджеры и заменяя зарубежные банковские системы, пока действуют реактив-

но. Их задача состоит в том, чтобы в ситуации отключения от SWIFT сохранить возможность транснациональной финансовой деятельности; в невозможности контроля за зарубежными мессенджерами заменить их российскими; в искусственном препятствовании в СМИ недружественных стран использования русского языка предоставить русскоязычной их части электронный аналог. Факты из области правительственных инициатив разных стран свидетельствуют не только о культурной обусловленности законодательства в области ИИ, но и о наличии определенных культурных ценностей, на основе которых функционируют современные алгоритмы. Поэтому, принимая во внимание то обстоятельство, что выработка, применение и интерпретация закона не происходят в культурном вакууме, мы допускаем, что искусственный интеллект не может функционировать вне культуры. Его базирование на больших данных обрабатывает их не только на основе математического, но и культурного кода, заложенного в алгоритм его создателями.

В качестве культурфилософского определения ИИ, которое может быть полезным для исследователей в области права, предлагаем следующее: искусственный интеллект, не обладающий самостоятельностью мышления, отражает ценностную систему, заложенную в него его создателями. Следовательно, искусственный интеллект представляет собой систему интеллектуального производства информации, которую он осуществляет на основе ценностей, находящихся в основании его алгоритма. Если перефразировать известное выражение о том, что искусство смотрит на мир глазами человека, то искусственный интеллект смотрит на мир глазами определенной культуры.

Принимая во внимание данную особенность ИИ, его использование в области права должно проводиться с осторожностью и предварительным тестированием его информации для выявления конкретных ценностных оснований. Механизм такого тестирования представляет актуальную проблему для контроля за ИИ в юридической сфере.



## Список литературы

1. *Аршинов В. И.* Перспективы антропоцентризма в оптике цифровой эпохи // Вопросы философии. 2023. № 6. С.79–82.
2. *Атабеков А. Р.* Концептуальные подходы и практика правового регулирования искусственного интеллекта в публичной сфере: сравнительно-правовое исследование: дис... док. юр. наук. Москва, 2024. 486 с.
3. *Багитшев И. Р., Латыпова Э. Ю., Кирпичников Д. В.* Искусственный интеллект как правовая категория: доктринальный подход к разработке дефиниции // Актуальные проблемы экономики и права. 2020. Т.14, № 1. С. 87.
4. *Балалаева Ю. С.* Теоретические проблемы правового регулирования использования искусственного интеллекта в юридической сфере: дис... канд. юр. наук. Нижний Новгород, 2024. 263 с.
5. *Беликова Е. К.* Культурфилософские основания искусственного интеллекта как феномена культуры // Человек и культура. 2024. № 4. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71324](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71324)
6. *Беликова Е. К.* Основные вопросы философии искусственного интеллекта // Философия и культура. 2024. № 1. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php](https://nbpublish.com/library_read_article.php);
7. *Буданов В. Г.* Эволюция антропологических профилей, риски и сценарии цивилизационного транзита // Вопросы философии. 2023. № 6. С. 75–78.
8. *Гертнер С. Л., Китов Ю. В.* Искусственный интеллект как предмет культурфилософского анализа // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 3А. С.145–158.
9. *Давыдов Ю. Н.* Макс Вебер и современная теоретическая социология. Москва: Мартис. 1998. 509 с.
10. *Дубровский Д. И., Ефимов А. Р., Матвеев Ф. М.* Может ли интеллектуальный робот обладать этическими свойствами? // Вопросы философии. 2022. № 9. С. 193–197.
11. Искусственный интеллект и право: от фундаментальных проблем к прикладным задачам: монография. Москва: Проспект, 2022. 102 с. URL: [file:///C:/Users/student/Downloads/Iskusstv.intellekt\\_i\\_pravo.2022.pdf](file:///C:/Users/student/Downloads/Iskusstv.intellekt_i_pravo.2022.pdf)
12. Искусственный интеллект и робототехника: компаративистское исследование моделей правового регулирования в современных государствах, международных организациях и интеграционных объединениях: монография. Москва: Русайнс, 2022. 222 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=48087942>
13. *Кузнецов А. К.* Правовое регулирование искусственного интеллекта в России и за рубежом: учебное пособие. Чебоксары: Изд-во Чувашского университета, 2022. 95 с.
14. *Ларина Е. С.* Искусственный интеллект. Этика и право. Москва: Книжный мир, 2019. 189 с.
15. *Лешкевич Т. Г.* Искусственный интеллект в контексте философского осмысления // Вопросы философии. 2023. № 5. С. 50–60.
16. Право и искусственный интеллект: монография. Иркутск: Издательство ИГУ, 2024 107 с. URL: <https://expose.gpntsbib.ru/expose/vnp-f86d0fbe/book/%D0%932024-13838448337550>
17. *Свирский Я. И.* Цифровизация и антропоцентризм // Вопросы философии. 2023. № 6. С. 83–86.
18. *Такис Георгиу.* Социальные риски внедрения искусственного интеллекта: автореф дисс. на соиск уч. ст. канд. филос. наук., 2024. 25 с.
19. *Харитонова Ю. С.* Искусственный интеллект: цивилистическая концепция регулирования: монография. Москва: Юстицинформ, 2025. 331 с.
20. A proposal for the Dartmouth summer research project on artificial intelligence, August 31, 1955. URL: <http://jmc.stanford.edu/articles/dartmouth/dartmouth.pdf>
21. *Barnes A., Zhang Y., Valenzuela A.* AI and Culture: Culturally dependent responses to AI systems // Current Opinion in Psychology, № 58, August 2024.



22. Ethics in AI: Can philosophy help us make better tech? URL: <https://www.weforum.org/stories/2023/06/ethics-ai-philosophy-better-tech/>
23. *Rees T.* Why AI is a philosophical Rupture, February 4, 2025. URL: <https://www.noemamag.com/why-ai-is-a-philosophical-rupture/>
24. *Sanwoolu D.* Kantian deontology for AI: alignment without moral agency. July 11, 2025 URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s43681-025-00784-8>

\*

Поступила в редакцию 22.12.2025



## ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКОВНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ТВОРЧЕСТВА ПО МЕТАЛЛУ В РОССИИ

УДК 687.016

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-84-98>

### **А. В. Обозный**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: oboznii.av@yandex.ru

*Аннотация.* В статье исследуются техники художественной обработки металлов в контексте церковного декоративно-прикладного творчества в России. Цель исследования – систематизировать методы металлообработки и выявить их роль в создании церковных предметов искусства. В ходе работы были обобщены как традиционные (ковка, чеканка и другие), так и современные (металлопластика, инкрустирование) техники обработки металла, а также – способы декоративной отделки. Анализ продемонстрировал, что технологические приемы существенно влияют на художественную выразительность культовых предметов. Установлено: металлообработка играет ключевую роль в создании сакральных объектов, обеспечивая гармоничное сочетание их функциональности и символической нагрузки. Показано, что эта область не только сохраняет преемственность традиционных приемов, но и открывает пространство для их творческого переосмысления в современном контексте.

*Ключевые слова:* декоративно-прикладное творчество, различия между творчеством и искусством, техники художественной обработки металлов, ковка, чеканка, литье, филигрань, гравировка, эмалирование, сварка, металлопластика, гальванопластика, травление.

*Для цитирования:* Обозный А. В. Особенности церковного декоративно-прикладного творчества по металлу в России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 84–98. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-84-98>

### FEATURES OF CHURCH DECORATIVE AND APPLIED METAL ART IN RUSSIA

### **Andrey V. Obozny**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail*: oboznii.av@yandex.ru

*Abstract.* This article examines artistic metalworking techniques in the context of ecclesiastical arts and crafts in Russia. The aim of the study is to systematize metalworking methods and identify their role

---

ОБОЗНЫЙ АНДРЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ – аспирант кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

OBOZNY ANDREY VLADIMIROVICH – Postgraduate at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Обозный А. В., 2026



in the creation of ecclesiastical art objects. This study summarizes both traditional (forging, chasing, and others) and modern (metalworking, inlaying) metalworking techniques, as well as decorative finishing methods. The analysis demonstrates that technological methods significantly influence the artistic expressiveness of religious objects. It is established that metalworking plays a key role in the creation of sacred objects, ensuring a harmonious combination of their functionality and symbolic meaning. It is demonstrated that this field not only preserves the continuity of traditional techniques but also opens up space for their creative reinterpretation in a contemporary context.

*Keywords:* decorative and applied creativity, differences between creativity and art, techniques of artistic metalworking, forging, embossing, casting, filigree, engraving, enameling, welding, metal plastics, electroplating, etching.

*For citation:* Obozny A. V. Features of Church Decorative and Applied Metal Art in Russia. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 84–98. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-84-98>

В церковной культуре России и многих других стран декоративно-прикладное искусство составляет неотъемлемую часть литургической и духовной традиции. Его значение выходит далеко за рамки утилитарных функций: оно несет в себе глубокий сакральный смысл. Изображения библейских сюжетов, украшающие церковную утварь, превращаются в визуальную проповедь, выполняя одновременно и важную просветительскую роль.

Термин «церковная утварь» охватывает освященные украшения и элементы храмового убранства, которые используются во время богослужений. Эти предметы подчинены строгой иерархической системе – от наиболее значимых, именуемых «владычными», до «малых» [8, с. 40]. К «владычной» утвари причисляются, прежде всего, богослужебные предметы, необходимые при совершении Литургии. В категорию «малой» утвари входят кадила, церковные светильники, водосвятные чаши, колокола и другие подобные предметы.

Церковные правила Православной церкви категорически запрещают использовать освященные предметы храмовой утвари в быту как обычные вещи. Это положение четко зафиксировано в источниках: «Сосуд золотый, или серебряный освященный, или завету, никто уже да не присвоит на свое употребление» [13, с. 301–303].

В церковном декоративно-прикладном искусстве применяется широкий спектр методов обработки металлов – как традиционных,

так и современных. К традиционным техникам относятсяковка, литьё, чеканка, филигрань, зернь, эмалирование, басма, гравировка и просечка. Среди современных методов выделяются канфарение, инкрустирование и различные виды гальваники (серебрение, золочение, бронзирование, патинирование).

Чтобы по-настоящему понять специфику декоративно-прикладного искусства по металлу, необходимо погрузиться в историю происхождения металлических изделий, изучить особенности их обработки и проследить, как они использовались в церковной практике. Примечательно, что материал, литургические надписи, священные изображения, характер декора и форм всегда находились в тесной взаимосвязи с эволюцией литургического чинопоследования. Хотя эти элементы претерпевали изменения в зависимости от эпохи и региона, сакральная сущность предметов христианской византийской эпохи оставалась неизменной.

Рассматривая декоративно-прикладное искусство обработки металла как особый вид художественного творчества, можно глубже проникнуть в суть явления. Истоки христианской символики и техник обработки металла в церковных традициях уходят в античность (IV–VII века) [15]. Именно тогда под влиянием византийской культуры, принесшей свои традиции с распространением христианства, сформировались ранние методы работы с металлом – чеканка и литье.

Чеканка, или тиснение по металлу, представляет собой технику создания рельефного изображения путем механической деформации холодного металла. Мастер выбивает узоры с помощью молотка и чекана, что позволяет работать как с крупными формами, так и достигать тонкой детализации орнамента. Эта техника широко применялась при оформлении окладов икон (в частности, оклада Владимирской иконы Божией Матери XV века), дисков, потиров, Евангелий (рис. 1), а также Царских врат (рис. 2).

Литьё, в свою очередь, предполагает создание объёмных изделий посредством заливки расплавленного металла в специально подготовленную форму. Этот метод открывал широкие возможности для воплощения сложных художественных замыслов в церковном искусстве.

Для техники литья использовали бронзу, чугун, олово и серебро. Нередко металл украшался сакральной символикой. Например, традиция колокольных звонов прочно вошла в русскую богослужебную практику и получила широкое распространение на Руси. Это привело к тому, что колокола стали богато украшаться и использоваться повсеместно.

Особого внимания заслуживают старообрядческие литые складни, на поверхности которых рельефом изображались лики святых [3]. В период секуляризации искусства XVII–XIX веков именно старообрядцы сохранили архаичные техники медного литья.



Рис. 1. Евангелие на престольное. Москва. Печатный двор 1689 год. Музейно-выставочный комплекс Московской области «Новый Иерусалим»



Рис. 2. Лихачевские врата. Новгород, 1330–1350 годы

Стоит упомянуть и Магдебургские врата (рис. 3), расположенные на западной стороне Софийского собора в Великом Новгороде. Они имеют деревянный корпус с литыми рукоятями в виде масок львов; в каждой прямоугольной филенке вставлена литая рельефная пластина с изображением христианских праздников. В разные столетия врата именовались по-разному, поскольку происхождение их неоднократно оспаривалось. Тем не менее наиболее вероятно западноевропейское происхождение врат. На них изображены епископы Магдебурга и Полоцка, что позволяет предположить: врата были выполнены в магдебургской

мастерской для собора Успения Пресвятой Богородицы в Полоцке [11, с. 51, 191–200, 74–84, 151–161].

В древнерусский период центром собрания литых изделий стала Оружейная палата в Москве, где хранились и хранятся оклады икон Успенского собора. Изначально литьё применялось для работы с металлами, обладающими высокой текучестью и низкой температурой плавления, – золотом, серебром и бронзой. Со временем технология развивалась: литьё стали использовать для обработки металлов с более высокими температурами плавления, таких как железо и сталь. Это потребовало создания новых типов печей и тиглей, способных выдерживать экстремальные температуры.

Ковка представляет собой технологический процесс изменения формы металли-



ческой заготовки посредством ударного воздействия молота. В результате приложения механических усилий происходит пластическая деформация материала, в ходе которой заготовка приобретает требуемую конфигурацию. Следует отметить, что способность подвергаться деформации без разрушения характерна преимущественно для драгоценных металлов, обладающих комплексом специфических физико-механических свойств – высокой пластичностью, вязкостью и прочностью. Совокупность данных характеристик в металловедении определяется термином «ковкость».

Такие металлы, как золото, серебро и медь, допускают обработку методом холоднойковки. Данная технология получила широкое распространение в ювелирном деле Древней Руси: мастера изготавливали из металлических слитков различные предметы утвари. Сущность холоднойковки заключается в формоизменении металла под действием ударных нагрузок; при этом наблюдается существенное снижение пластичности материала, его уплотнение, что обуславливает необходимость периодического проведения термической обработки (отжига) для возобновления технологических свойств и продолжения формообразования. Таким образом, процесс холоднойковки представляет собой циклическое чередование операций пластической деформации и рекристаллизационного отжига металла. В современной практике данный метод преимущественно используется в ювелирном производстве.

Особым вариантом древней



Рис. 3. Магдебургские врата. Новгород, середина XII века

технологии холодной обработки листового металла является дифовка. Этот метод включает комплекс операций: ударное воздействие молота, растяжение, изгиб и усадку материала. Отличительной особенностью дифовки выступает применение листового металла толщиной менее 2 мм.

В античный период дифовка достигла уровня высокого искусства, чему свидетельствуют работы выдающихся мастеров, в частности знаменитого Фидия, создавшего золотые одеяния для скульптурных изваяний. На Руси ювелиры успешно осваивали технику изготовления кубков и бокалов из листов золота и серебра,

дополняя их декоративными элементами с инкрустацией драгоценными камнями.

Ярким примером синтеза различных ювелирных техник служит панагиар работы мастера Ивана, датированный 1435 годом (рис. 4). В этом произведении органично объединены

такие технологические приемы, какковка, литье, золочение, скань, резьба, эмаль и чеканка. Функционально панагиар использовался в пасхальные дни для хранения артоса (большой просфоры, освящаемой в день Пасхи), а в иные праздничные дни – для перенесения просфоры из собора в покои Владыки.

В церковной описи Новгородского Софийского собора за 1804 год содержится упоминание о так называемой «тарели артосной». В документе приводится



Рис. 4. Панагиар. Вознесение. Троица, Богоматерь «Знамение». Архангелы. Мастер Иван Арина, 1435 год. Новгородский музей-заповедник. Новгород



Рис. 5. Нательная икона. Дмитрий Солунский, Николай Мирликийский и семь отроков Эфесских. Великий Новгород XI век. Великий Новгород. Москва. ГИМ

следующее описание: «...панагия артосная, серебряная, золоченая, внутри вырезана Троица с Воплощением, наверху крышки в круге – Вознесение вольящатое, то есть литое. По краям скань золочена, а под панагиею четыре Ангела литые, золочёные, поддон на литых львах подделан медью, местами поломан; весу в ней с медью одиннадцать фунтов».

Нательная икона Дмитрия Солунского, на обороте которой изображены Николай Мирликийский и семь отроков Эфесских (XI век, рис. 5), представляет собой яркий образец миниатюрной металлообрабатывающей работы, характерной для церковной утвари. Не менее примечательна кованая серебряная панагия (рис. 6), датированная концом XIV – началом XV века. Данный предмет происходит из ризницы Симонова монастыря в Москве и демонстрирует синтез нескольких технологических приемов обработки металла –ковки, литья, гравировки, золочения и черни.



Рис. 6. Панагия. Москва. Конец XIV – начало XV века. Русский музей

Особого внимания заслуживает так называемая златоустовская гравюра на стали. Несмотря на то, что в приведённом описании указана датировка «конец XIV – начало XV века», исторически данный художественный промысел возник значительно позднее, в начале XIX века в городе Златоусте (ныне территория Челябинской области). Характерной особенностью златоустовской гравюры является комплексное декорирование стальных изделий посредством ряда технологических операций: гравировки, «рисовки» (нанесения рисунка специальным составом с последующим вытравливанием узора), насечки с применением золота и серебра, золочения, серебрения, а также воронения. Сочетание перечисленных техник придаёт изделиям выразительную фактуру и богатую тональную гамму, что обуславливает исключительную художественную ценность данного промысла [4].

После разделения Римской империи константинопольские



Рис. 7. Мстиславово Евангелие в окладе. Не позднее 1125 года. ГИМ. Москва



Рис. 8. Корона Константина IX Мономаха. Сер. XI века. Византия. Национальный музей. Будапешт

мастера активно применяли технику перегородчатой эмали при создании предметов декоративно-прикладного искусства. Перегородчатая эмаль представляет собой особый метод эмалирования, при котором на металлической основе монтируются перегородки (чаще всего из проволоки), формирующие отдельные ячейки для последующего нанесения цветной эмали.

Первые сведения о технике эмали и ее функции как имитации драгоценных кам-

ней встречаются в «Естественной истории» Плиния [19, с. 5]. Христианская культура унаследовала и творчески переосмыслила художественные достижения античного мира, адаптировав их к собственным религиозным и эстетическим потребностям. Факт существования эмальерных мастерских в Константинополе подтверждается рядом артефактов, среди которых дробницы с оклада Мстиславова Евангелия (рис. 7), корона Константина Мономаха (рис. 8) и Хахульский триптих (рис. 9).



Рис. 9. Хахульский триптих из Гелати, XII век Западная Грузия. Художественный музей Грузии. Тбилиси



На Руси техника эмали упоминается в летописных источниках под наименованием «финифть». Известно, что княгиня Ольга во время визита к Константину Багрянородному имела возможность видеть эмалевое блюдо [19, с. 5]. Русские мастера внесли существенные усовершенствования в византийскую технологию: вместо традиционных канавок для эмалевого лотка они стали напаивать перегородки, что привело к определенной стилистической трансформации: изображение приобрело более абстрактный характер, а присущий византийским образцам реализм несколько снизился.

Ярким примером применения перегородчатой эмали на Руси служат наплечники Андрея Боголюбского (рис. 10). Данный памятник искусства примечателен не только техническим исполнением и художественными особенностями, но и богатой историей. Предполагается, что наплечники были созданы около 1170–1180 годов мастерами из Майнца и связаны с именем Фридриха Барбароссы.

Перед рассмотрением следующего вида обработки металла целесообразно обратиться к процессу пайки, поскольку именно на нём базируется ряд ключевых ювелирных техник, таких как скань (филигрань), эмалирование и крепление зерни.

Пайка представляет собой технологический процесс соединения компонентов посредством расплавленного припоя, который заполняет зазор между соединяемыми элементами. Существенной особенностью данного метода является то, что температура плавления припоя ниже, чем у основных соединяемых материалов; это позволяет избежать их расплавления и сохранить структурную целостность изделий. Пайка широко применяется как при изготовлении, так и при реставрации различных художественных и утилитарных предметов.

Историческая значимость пайки подтверждается многочисленными артефактами, хранящимися в ведущих музейных собраниях. В частности, в экспозициях Государственного исторического музея и Оружейной палаты Московского Кремля представлены изделия из Чернигова (XI–XII века) и Киева (XI–XIII века), демонстрирующие высокий уровень мастерства древнерусских ювелиров.

Документальные свидетельства также фиксируют применение пайки в более поздний период: в 1772 году художественная мастерская Кирилло-Белозерского монастыря пригласила мастеров для выполнения паяных украшений в виде трав и цветов на двадцати двух паника-



Рис. 10. Наплечник Андрея Боголюбского. Между 1170 и 1180 гг. Лувр. Париж



Рис. 11. Нагрудная иконка. XIV век. Сергиево-Посадский музей-заповедник. Москва

дилах. Примечательно, что основной продукцией ремесленников того времени являлись изделия из относительно недорогих материалов – серебра, бронзы и олова. Такие предметы, как правило, предназначались для широкого круга потребителей, а не для великокняжеского двора. К VI веку пайка уже утвердилась как массовое городское ремесло [12].

Особого внимания заслуживает коллекция Сергиево-Посадского музея-заповедника, включающая произведения мелкой пластики – миниатюрную рельефную резьбу по камню, кости, дереву и другим материалам. Среди экспонатов выделяется каменная миниатюрная иконка со сканным обрамлением, на которой изображен праздник Успения Богоматери со святителем Николаем Мирликийским (рис. 11).

В совокупности данная коллекция позволяет проследить эволюцию московского ремесла мелкой пластики XI–XVII веков, раскрывая его взаимосвязи с художественной культурой Рязани, Владимиро-Суздальской земли, Новгорода и Твери.

Расцвет ювелирного искусства на Древней Руси в X–XVII веках неразрывно связан с ключевым историческим событием – Крещением Руси в 988 году. С прибытием грече-

ских мастеров на Русь проникли передовые техники обработки металла, в том числе скань (филигрань).

Скань представляет собой ювелирную технику, основанную на создании изящных узоров из тонкой проволоки, накладываемой на металлическую основу. Технологический процесс предполагает соединение тонких металлических нитей посредством пайки в единую цепочку, последующее переплетение которых формирует целостный орнаментальный узор или композицию. Для удешевления изделий нередко применялась красномедная проволока, впоследствии покрываемая золотом или серебром. Характерной особенностью сканных изделий является их декорирование мелкими гладкими шариками из золота и серебра – зернью.

В средневековой Руси наряду с новгородской традицией скани получила распространение и филигрань. По мере объединения Русского государства центром развития этого мастерства становится Москва. Орнаментальные решения различных региональных центров отличались стилистической самобытностью, обусловленной как хронологическими рамками, так и экономическим состоянием городов.

Византийская традиция, лежавшая в основе древнерусского ювелирного искусства, включала глубокий символизм материалов: золото олицетворяло нетварный свет, медь символизировала очищение через страдания, а эмаль воплощала идею преображения материи огнем веры.

Особого внимания заслуживает техника чернения по серебру, предполагающая нанесение специального черного состава на гравированную серебряную поверхность. Состав (включающий серебро, серу и буру) заполняет гравированные углубления, после чего изделие подвергается обжигу. Благодаря игре света и тени создается эффект глубины и объемности изображения [16, с. 14–15].

Ярким примером применения этой техники служит оклад Владимирской иконы Божией Матери (около XV века) (рис. 12), где чернь мастерски имитирует сияние «во тьме светящего». Наибольшего расцвета чернение по серебру достигло в XIV–XVIII веках в Великом Устюге. Таможенные книги города содержат упоминания о мастерах-серебряниках, что свидетельствует о широком распространении и вывозе изделий за его пределы.



Рис. 12. Золотой оклад иконы «Богоматерь Владимирская». Конец XIV–XV века. Оружейная палата Московского Кремля

Московские власти активно привлекали устюжских мастеров для обучения столичных ювелиров. В 1762 году были открыты фабрики братьев Поповых, где уже прослеживается влияние классицизма и барокко. Духовные и светские власти регулярно закупали изделия крупными партиями для дарений. Архивные документы фиксируют, например, преподнесение ценного ножа устюжскому владыке, а также поручение 1700 года старосте священнику Ивану Барашкову приобрести пять ставков, обложенных серебром «с росписью финифтяною», для архиепископа Иосифа. Ранее представитель архиерея осуществлял заказ от Преосвященного на две чаши, выполненные в аналогичной технике.

Свято-Троицкая Сергиева Лавра являлась крупнейшим культурным центром Руси. В период игуменства Зиновия (1436–1445) здесь были созданы уникальные памятники, включая произведения из серебра. Вследствие политических потрясений мастера и их изделия распространялись по различным регионам Руси.

Показательным примером стилистического единства служит панагия с изображением Богоматери Знамения и Ветхозаветной



Рис. 13. Панагия двустворчатая «Богоматерь Знамение» «Троица». Вторая треть XV века. ГИМ. Москва



Троицы (рис. 13), обнаруженная в Симоновом монастыре. Её внутренние створки демонстрируют явное сходство с образцами из Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Данное наблюдение подтверждается иллюстрациями из издания XIX века П. А. Ефремова [9], где представлены шедевры – панагии XIV века и более позднего периода из собрания Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.

Чеканка как техника художественной обработки металла позволяет создавать сложные рельефы, превращая евхаристические предметы в носители богословских смыслов. Суть чеканки заключается в холодной обработке металла: с помощью специальных инструментов – чеканов и молотков – на заготовке формируется рельефное или объемное изображение. Благодаря этой технике возможно создание миниатюрных композиций для ювелирных изделий, исполнение как простых, так и сложных рельефных орнаментов, разработка разнообразных декоративных текстур. Кроме того, применение техники глубокой выколотки позволяет изготавливать масштабные монументальные работы.

Исторически чеканка известна с древнейших времён. На домонгольской Руси, а позднее в XV–XVII веках, искусство чеканки достигло высокого уровня мастерства, особенно

в Ярославле, Костроме и Казани, где создавались изделия из драгоценных металлов. Ведущую роль в развитии техники играли мастера Московского Кремля. В частности, Никита Давыдов изготовил уникальный шлем царя Михаила Фёдоровича, декорированный чеканкой и драгоценными камнями [13, с. 41–42]. В XVII–XVIII веках чеканка активно использовалась для украшения доспехов и боевого снаряжения.

Истоки чеканки церковной утвари восходят к византийскому искусству IV–XV веков. Русские художники, переосмыслив византийские традиции, выработали собственную орнаментику и стилистические особенности, продолжив развитие металлообработки [14, с. 1–3].

В XVIII веке искусство чеканки продолжало совершенствоваться как в России, так и за её пределами: создавались изысканные рельефы с инкрустацией драгоценными камнями. Однако со второй половины XIX века чеканка постепенно вытесняется массовой штамповкой.

В окладах икон нередко изображались венцы с орнаментом в виде виноградной лозы, символизирующей Царство Небесное и Евхаристию. Этот мотив прослеживается, например, в окладе иконы «Троица» Андрея Рублёва (рис. 14). Особого внимания заслуживает панагийный крест-мощевик (рис. 15) XIV–XV веков из Новгорода.



Рис. 14. Оклад иконы «Троицы» Андрея Рублёва. XV в. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник

Рис. 15. Панагийный крест (мощевик). Новгород XIV–XV вв. ГИМ. Москва

Данная позолоченная панагия выделяется тонкой резьбой и необычным иконографическим решением.

Примечательно, что чеканщики, подобно иконописцам, не подписывали свои произведения, следуя духовному принципу, выраженному в словах «не нам, Господи, не нам, а имени Твоему» (Пс. 113:9).

Среди выдающихся памятников ювелирного искусства следует упомянуть золотой оклад иконы «Троица» Андрея Рублёва, выполненный по заказу Бориса Годунова в 1599 году. Это произведение объединяет мастерство чеканки, гравировки, золочения, черни, эмали, огранки и шлифовки, демонстрируя высочайший уровень художественного исполнения.

Интерес к церковной утвари с чеканными элементами сохраняется и в современную эпоху. Афонские мастерские в скиту Святой Анны занимаются реставрацией и созданием окладов по византийским канонам, используя серебро с горы Лариум. В современных мастерских Палеха применяется техника чеканки с эмалью для оформления окладов, а в Ростове Великом финифть сочетается с чеканными складнями.

Современные инновационные методы позволили дополнить традиционную ручную чеканку технологией лазерной гравировки в надписях. Подобный синтез традиционного и прогрессивного подходов обеспечивает сохранение глубины рельефа при одновременном расширении художественных возможностей.

При этом в монастырских мастерских – на Афоне, Валааме, в Свято-Троицкой Сергиевой Лавре – бережно сохраняются ис-



Рис. 16. Рака царевича Димитрия (крышка). 1628–1630 годы. Оружейная палата Московского Кремля

конные традиции: техника чеканки остаётся неизменной и воспринимается как особый молитвенный труд, в котором ремесло неразрывно связано с духовной практикой.

Значимым свидетельством преемственности традиций служит включение чеканки в учебную программу духовной семинарии Санкт-Петербурга. В рамках курса церковного искусства будущие священнослужители и церковные мастера получают представление об этой технике, осваивая её историческое значение и практическое применение в богослужебной практике.

Басма (или «тиснение») представляет собой технологическое развитие чеканки, позволяющее достигать более высокой выразительности и художественной глубины изделий. Зародившись в Древней Азии, эта техника сохраняет генетическую связь с чеканкой, однако обладает суще-

ственными преимуществами – повышенной производительностью и экономичностью в использовании драгоценных металлов. Ключевое отличие тиснения заключается в применении значительно более тонкого листового материала по сравнению с чеканкой.

Технологический процесс изготовления басмы начинается с создания матрицы – басменной доски, которую изготавливают из липы, берёзы, меди или серебра. На рельефное изображение доски укладывают металлические листы, накрывают свинцовой пластинкой и подвергают ударной обработке молотком. В результате материал заполняет все углубления, точно воспроизводя детали рисунка. Затем края обрезают, а накладку закрепляют на деревянной основе при помощи гвоздей.



С XVIII века басма постепенно вытесняется промышленной штамповкой, обеспечивающей еще более низкую себестоимость изделий. Исчезновение техники обусловлено сменой эстетических предпочтений – распространением стилей барокко и классицизма, где доминировали объемность и блеск, недостижимые для плоскостной басмы. В настоящее время басма сохраняется преимущественно в сфере реставрации церковной утвари. В ограниченном объеме осуществляется производство сувенирной продукции – небольших образков-иконок и закладок для Евангелия.

Развитие металлообработки неразрывно связано с научно-техническим прогрессом. Ряд технологий, таких как гальванопластика, травление и современные методы литья, появились сравнительно недавно благодаря индустриальному развитию. Гальванопластика, изобретенная около двухсот лет назад, позволяет воспроизводить сложные формы металлических деталей, недоступные для традиционных методов изготовления. Технология основана на электрохимическом осаждении толстого слоя металла на поверхности исходного предмета. Данный метод широко применяется при производстве церковной утвари.

Травление представляет собой группу методов контролируемого удаления поверхностного слоя материала посредством химического воздействия. Технологически процесс напоминает технику офорта: поверхность покрывают смолой или воском, затем создают декор путём вдавливания специальным инструментом. При погружении изделия в кислоту или щёлочь выцарапанные участки вытравливаются, формируя мелкий мягкий рельеф. Ранее метод применялся для нанесения подписей на крестах и дискосах, достигнув расцвета в XVI веке. Сегодня травление находит применение как в промышленности, так и в декоративно-прикладном искусстве. Для защиты отдельных участков поверхности используют химические или механические маски.

Электролитическим методом травления наносят надписи на крестах и дискосах, а также декорируют лампы.

Матирование поверхности создает декоративный эффект, контрастирующий с зеркально-полированной отделкой. Техника включает формирование мелких вмятин, легкой штриховки и благородной матовости. Матированный фон эффектно подчёркивает блеск позолоченных басменных орнаментов и чеканных элементов. На потирах и дискосах матированные полосы выполняют практическую функцию – маскируют следы пальцев, упрощая уход за литургической утварью.

Чернение осуществляется с использованием легкоплавких сплавов на основе серебра, меди, свинца и серы. На поверхности изделия резцом формируется рисунок глубиной 0,2–0,3 мм (в зависимости от размера объекта). Углубления заполняют специальным составом, а непокрытые участки тщательно полируют для устранения дефектов.

Метод оксидирования придаёт изделиям эффект патины, обеспечивая одновременно декоративный блеск и коррозионную стойкость. Серебряные предметы и изделия с серебряным покрытием подвергают химической или электрохимической обработке. После окисления поверхность обрабатывают мягкой латунной щёткой для придания блеска. Качественная окисленная поверхность должна иметь равномерную матовую структуру без цветовых неоднородностей.

Современные технологии существенно расширили возможности металлообработки. Лазерное нанесение позволяет создавать точечные узоры на алюминии, а плазменное напыление – формировать оксидные плёнки на титановых деталях.

Стоит упомянуть, что ведущим предприятием по производству церковной продукции в России является «Софрино», основанное в 1945 году. Возникновение предприятия было обусловлено ограничениями на продажу церковной утвари государственными фабриками. Со временем предприятие значительно

расширилось и освоило новые направления художественной деятельности.

Историческое развитие металлообработки демонстрирует эволюцию перечисленных выше техник обработки металла. Церковь неизменно остаётся ключевым заказчиком изделий из металла, поскольку церковная утварь составляет неотъемлемую часть богослужения, а её эстетика органично связана с богослужебными традициями.

Современные технологии XXI века внесли существенные коррективы в процессы изготовления и художественную форму изделий. Потребность в массовом производстве одинаковых предметов привела к приоритету технологичности и себестоимости над художественной составляющей, что нередко сопровождалось снижением качества продукции.

Распространение 3D-технологий оказало значительное влияние на ювелирное дело, особенно на художественные и авторские направления. Компьютерное моделирование и автоматизированное производство существенно упростили процесс изготовления, однако снизили уникальность изделий и уменьшили стоимость ручного труда. Современные задачи решаются посредством создания цифровых моделей с последующим

изготовлением на 3D-оборудовании методом выраживания или фрезерования.

Перед церковными ювелирами встает важная задача: эффективно интегрировать современные технологии в развитие церковного искусства, не допуская утраты традиционных ценностей русской православной церкви. Необходимо найти баланс между инновациями и наследием, позволяющий создавать новые формы церковного ювелирного искусства.

Анализ древнерусского наследия показывает, что одних современных технологий недостаточно для воспроизведения лучших образцов прошлого и создания новых произведений. Актуальной задачей становится возрождение и развитие «русского стиля», характерного для мастеров древней Руси, – подобно тому, как это реализовывали знаменитые фирмы Оловянишникова, Хлебникова и Фаберже.

Оптимальным решением представляется сочетание традиционных ремесел (скульптуры, резьбы по металлу и дереву, чеканки) с современными методами 3D-моделирования. Такой подход позволит сохранять авторский замысел при тиражировании изделий. Перспективно применение современных техно-

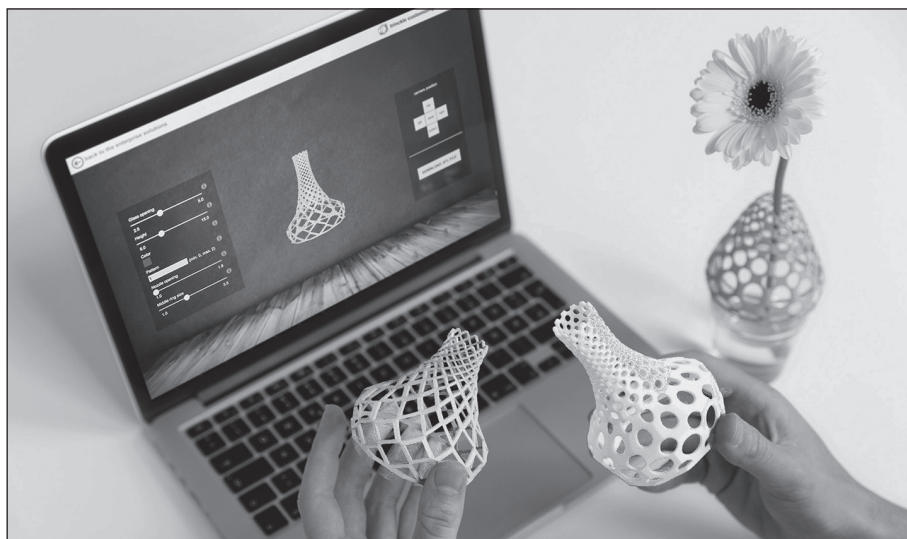


Рис. 17. 3D-моделирование в современном искусстве



логий в литейном производстве, гальванике, гальванопластике, а также при обработке металлов на лазерных станках и другом высокотехнологичном оборудовании.

Синтез декоративно-прикладного искусства и промышленного производства открывает возможности не только для сохранения ремесленных традиций и тиражирования изделий, но и для создания подлинных шедевров церковного ювелирного искусства, которые станут культурным наследием будущих поколений.

Таким образом, современные тенденции в церковной ювелирной отрасли отражают более глобальные процессы – нарастающее внедрение компьютерных технологий в производство при одновременной необходимости сохранения традиционных техник церковного ювелирного искусства.

Появление инновационных технологий привело к постепенному сокращению спроса на уникальные методы обработки металла. Этому способствовали культурные трансформации и переход к массовому производству. Несмотря на очевидные преимущества современных методов металлообработки, их распространение сопровождается утратой традиционных ручных техник. Стандартизация продукции ведет к снижению символической значимости изделий и потере их уникальности, что негативно сказывается на художественном вкусе как производителей, так и потребителей. Дополнительным фактором снижения интереса к ручной работе является ее высокая стоимость в сравнении с более доступными изделиями, изготовленными с применением современных технологий.

### Список литературы

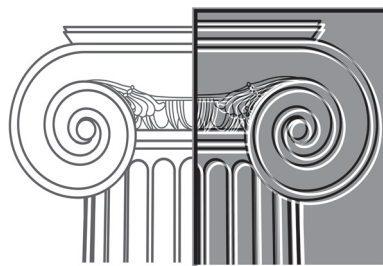
1. *Алексеева Е.* Между Москвой и Троице-Сергиевой лаврой // Журнал Московской Патриархии. 2024. № 11 URL: [http://e-vestnik.ru/reports/45\\_let\\_sofrino\\_13341/?ysclid=mina3sysp1881730193](http://e-vestnik.ru/reports/45_let_sofrino_13341/?ysclid=mina3sysp1881730193)
2. *Виноградов А.* Описание священным и достопримечательным предметам, хранящимся в особом отделении ризницы Владимирского кафедрального Успенского собора. Владимир: Типография П. Ф. Новгородского, 1886. 38 с.
3. *Власова В. В.* Медное литье в традиции коми старообрядцев (ареалы, типология, ритуальные функции): доклад на заседании Президиума Коми научного центра УрО Российской академии наук. Сыктывкар: Изд-во Коми научного центра УрО РАН, 2005. Т. 478. 40 с.
4. *Глинкин М. Д.* Златоустовская гравюра на стали: Исторический очерк: Биографические справки. Списочные составы цехов. Каталог произведений. Челябинск: Южно-Уральское книжное изд-во, 1967. 95 с.
5. Древности Российского государства, изданные по высочайшему повелению. Москва: в Типография Александра Семена, 1849–1853. URL: <https://www.prlib.ru/item/408105>
6. Златоустовская гравюра на стали. Златоустовское украшенное оружие. Мастерская «Практика». URL: [https://zlatmuseum.ru/steel\\_engraving\\_collection](https://zlatmuseum.ru/steel_engraving_collection)
7. Златоустовское художественное оружие XIX века: из собрания Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. Ленинград: Художник РСФСР, 1986. 160 с.
8. *Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков. Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. Москва: Индрик, 2009. 727 с.
9. Изображения древних панагий, хранящихся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1857 год. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/021016/31609/?ysclid=minan1k5n996141621>
10. Италия. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура. С древнейших времён до 18 в. URL: <https://bigenc.ru/c/italiia-izobrazitel-noe-i-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-arkhitektura-ot-drevnosti-do-6aa55e?ysclid=minb6tv3oh578377700>



11. Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. Москва – Ленинград: Искусство, 1947. 180 с.
12. Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси. Москва: Наука, 1975. 135 с.
13. Макин Ю. Н. Очерки хронологии технологий металлообработки // Научный вестник Московского государственного технического университета гражданской авиации. Серия: История, философия, социология. 2005. № 95 (13).
14. Мартынова Т. «Латных и самопальных дел мастер» Никита Давыдов // Военно-исторический журнал. 1978. № 12. С. 4–42.
15. Мельников И. Художественная обработка металла. Чеканка. URL: <https://www.litres.ru/book/ilya-melnikov/hudozhestvennaya-obrabotka-metalla-chekanka-4942504/?ysclid=minb159a7u490382803>.
16. Народный художественный промысел Северная чернь. URL: [https://psv4.userapi.com/s/v1/d/eU-NdnByFtNN7gFG3PviAamYucArwSVATEyoektB0mvBIQu4KfMIktgtuh54ujfU1VXHVSBFNvJAuIMBtg4QaUgTnNcUYczFyUhoSWYKaASe3uQI/severnaya\\_chern\\_narodnyi\\_hudozhestvennyi.pdf](https://psv4.userapi.com/s/v1/d/eU-NdnByFtNN7gFG3PviAamYucArwSVATEyoektB0mvBIQu4KfMIktgtuh54ujfU1VXHVSBFNvJAuIMBtg4QaUgTnNcUYczFyUhoSWYKaASe3uQI/severnaya_chern_narodnyi_hudozhestvennyi.pdf)
17. Никодим. Правила православной церкви с толкованиями Никодима епископа Далматинско-Истрийского. Москва: Отчий дом, 2001. Т. 2. VII, 643 с.
18. Рашитов Д. Д. Особенности развития ювелирного искусства в период глобализации // Проблемы современного социокультурного пространства: вызовы и риски: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Астрахань: Астраханский университет. 2021. С. 37–39.
19. Россия XVIII века глазами иностранцев: сборник. Ленинград: Лениздат, 1989. 542 с.

\*

Поступила в редакцию 24.12.2025



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА



## СЕРИЙНОСТЬ И ЕЁ РАЗНОВИДНОСТИ КАК ЖАНРОВО-ВИДОВЫЕ ФОРМЫ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

УДК 77.04

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-100-108>

**А. А. Гук**

Кемеровский государственный институт культуры,  
Кемерово, Российская Федерация,  
*e-mail*: [guk56mai@mail.ru](mailto:guk56mai@mail.ru)

*Аннотация.* Фотографическую серийность можно считать обобщенным понятием, вбирающим в себя такие жанрово-видовые формы, как фотосерия, фоторепортаж, фотоочерк, фотопроект. Автор рассматривает их как теснейшим образом связанные с отдельными направлениями фотографии, где они выполняют соответствующие функции. В частности, фотосерия органично встроилась в пространство фотографии-документа и успешно реализовывает функцию фотографического документирования. Фоторепортаж и фотоочерк стали неотъемлемой частью фотожурналистики, выполняя образно-публицистическую функцию. Фотопроект нашел свое применение в области современного искусства, играя роль художественного материала. Автор отмечает, что с позиции творческой методологии особенность фотосерии как инструмента визуального повествования заключается в максимально объективной подаче совокупности фактов, сходство которых обусловлено лишь родством внешних признаков. Фотограф при этом не только публицист, но и художник. Полноправным художником фотограф становится тогда, когда в его фотопроекте возникает серия изображений, которая в совокупности создает определенную смысловую плотность, представляющую внешний художественно-концептуальный замысел.

*Ключевые слова:* серийность, фотографические жанры, направления фотографии, фотосерия, фоторепортаж, фотоочерк, фотопроект, фотографическая репрезентация.

*Для цитирования:* Гук А. А. Серийность и её разновидности как жанрово-видовые формы фотографической репрезентации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 100–108. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-100-108>

### SERIALITY AND ITS VARIETIES AS GENRE-SPECIFIC FORMS OF PHOTOGRAPHIC REPRESENTATION

**Alexey A. Guk**

Kemerovo State Institute of Culture,  
Kemerovo, Russian Federation,  
*e-mail*: [guk56mai@mail.ru](mailto:guk56mai@mail.ru)

---

ГУК АЛЕКСЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры

GUK ALEXEY ALEKSANDROVICH – DSc in Philosophy, Associate Professor, Professor at the Department of Photovideoart, Kemerovo State University of Culture

© Гук А. А., 2026



*Abstract.* Photographic seriality can be considered a general concept encompassing such genre-specific forms as the photo series, photo reportage, photo essay, and photo project. The author views them as closely linked to specific photographic disciplines, where they fulfill corresponding functions. In particular, the photo series has organically integrated into the space of documentary photography and successfully fulfilled the function of photographic documentation. Photo reports and photo essays have become an integral part of photojournalism, fulfilling a figurative and journalistic function. The photo project has found application in contemporary art, serving as artistic material. The author notes that from a creative methodology perspective, the distinctive feature of the photo series as a visual storytelling tool lies in the maximally objective presentation of a set of facts, the similarity of which is determined only by the affinity of external features. The photographer is, therefore, not only a journalist but also an artist. A photographer becomes a full-fledged artist when a series of images emerges in his photo project, which, taken together, creates a certain semantic density that represents an external artistic and conceptual design.

*Keywords:* serialization, photographic genres, directions of photography, photo series, photo essay, photo project, photographic representation.

*For citation:* Guk A. A. Seriality and its Varieties as Genre-Specific Forms of Photographic Representation. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 100–108. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-100-108>

Серийность в фотографии представляет собой способ и форму отображения реальности посредством множества фотографических изображений. С помощью такого подхода фотограф стремится преодолеть ограниченность фотографии как нарративного средства, увеличить её информативное значение и превратить в монтажно-повествовательную структуру изобразительного порядка.

Фотографическая серийность стала проявлять свои повествовательные возможности буквально с первых шагов развития фотографии. С течением времени серийность видоизменялась, обогащалась, формировала новые жанрово-видовые формы. Всё это происходило в контексте общего функционирования фотографического медиума и на фоне расширения его информационно-коммуникативных и художественно-эстетических запросов. В соответствии с ними можно выделить три основных периода становления фотографической серийности как повествовательной структуры:

- **первый период** – вторая половина 19 века, первые два десятилетия 20 века (становление и развитие фотографических *серий*, утверждение их информационно-коммуникативных возможностей);

- **второй период** – 30–50-е годы XX века (становление и развитие фотографического *репортажа* и *очерка* как образно-публицистических жанров;
- **третий период** – 60–70-е годы XX века (становление и развитие фотографических *проектов* в рамках современного искусства).

Из представленной периодизации понятно, что основными жанрово-видовыми формами, которые используют принцип множественности фотографической репрезентации, являются *фотосерия*, *фоторепортаж*, *фотоочерк* и *фотопроект*. Они не утратили своего значения и в настоящее время, несмотря на распространение видеотехнологии. Серийность продолжает оставаться актуальной формой фотографической репрезентации реальной действительности, укрепляя по всем направлениям завоеванные позиции. Более того, серийный принцип в настоящее время получил новый импульс своего развития по причине цифровизации фотографической технологии. Этому способствовало следующее: экономичный способ получения цифрового фотографического изображения; удобство манипуляции с ним; оперативность и масштабность коммуникации с визуальным контентом.



На теоретическом уровне проблема серийности в фотографии нашла свое отражение в исследованиях, которые нельзя считать многочисленными. Так, например, Е. А. Амбросимова и Ю. Д. Кравченко сделали попытку раскрыть проблему читательского восприятия фотосерий. По их мнению, распространение фотосерий свидетельствует о тенденции визуализации в культуре, что предполагает особого читателя, умеющего «визуально мыслить» [1, с. 8].

Несколько публикаций посвящены отдельным жанровым формам серийности в сфере журналистики. В частности, в учебном пособии Н. И. Ворон достаточно полно описаны типологические признаки и виды жанров фотожурналистики [3]. В статье В. Т. Стигнеева особое внимание уделено социальной востребованности фоторепортажа в советской прессе 1920-х годов. Излагается в ней также история возникновения известной фотосерии «Семья Филипповых» [10]. В книге М. Фримана «Фотоочерк» речь идет о создании визуальных историй при помощи набора полезных инструментов и приемов для их презентации в печатных изданиях и на цифровых платформах [12]. В работе Я. И. Тяжлова изложены модели создания синтаксических связей в фотосерии, а также предложена структурная классификация фотосерий, которые автор понимает в большей степени как фотопроекты [11].

Именно фотографическому проекту, как серийному образованию, уделено внимание на круглом столе под названием «Что такое кураторский фотопроект?». Рефлексия ведущего позволила обозначить кураторский проект как «мета-произведение, соединяющее и художественный образ, и концепт его восприятия» [6, с. 105]. В работе А. М. Пономаревой и М. А. Пономарева раскрывается содержание, специфика, технологические составляющие фотопроекта как креативного инструмента коммуникационного маркетинга брендов [8]. Еще один аспект функционирования фотопроекта представлен в статье О. Р. Воронковой. В ней подчеркивается

важность контекста и последовательности в представлении фотопроектов. По мнению автора, «понимание, как организовать и представить серию изображений, может глубоко повлиять на интерпретацию зрителем всего повествования» [4, с. 113]. А. А. Мажуга рассматривает проектную фотографию в журналистском дискурсе в двух плоскостях: публицистическом и искусствоведческом. С точки зрения автора, фотопроект – это «социальное высказывание, цель которого – привлечение внимания аудитории к определенной проблеме путем использования концептуальных фотографий и текста» [7, с. 223].

Представленный анализ научной литературы по рассматриваемой теме исследования показывает, что целостное концептуальное представление, отражающее принцип серийности в фотографии, еще не сформировалось. Вместе с тем это важно, как для практики фотографического творчества, так и для его теории. Современная практика показывает нам, что цифровые фототехнологии по своей природе «заточены» на серийное, множественное представление действительности через совокупность статичных фотографических изображений. Затворы современных цифровых фотокамер изначально сконструированы с расчетом на съемку несколькими кадрами в секунду. К тому же цифровая фототехнология является практически беззатратной, позволяющей получать практически неограниченное количество вариантов изображений любого съемочного объекта, в отличие от лимитированной пленочной технологии.

Однако все эти технологические новшества цифровой фотографии возникли не только по причине естественного самосовершенствования фотографической техники и технологии, но и в результате потребностей другого плана – социального, культурного, художественно-эстетического и так далее. Формирование информационного общества, визуальный поворот в культуре определили особый вектор функционирования серийности в фотографии. Причем феномен серийности развивался не сам по себе, а в тесной



привязке к определенным направлениям фотографии, их задачам и возможностям. Чаще всего эта связь не акцентировалась исследователями, что само по себе составляет проблему фотографической теории.

Таким образом, *цель* нашего исследования заключалась в том, чтобы выявить функциональное многообразие принципа серийности в процессе фотографической репрезентации действительности в ее соотносительности с конкретными жанрово-видовыми формами и направлениями фотографического творчества. Для этого мы использовали историко-культурологический метод, метод компаративного анализа и структурно-функциональный подход.

По своей природе фотография – это не нарративное явление, она больше приспособлена к *показу*, нежели к *рассказу*. Тем не менее на протяжении всей истории развития в фотографии наблюдались попытки выйти за рамки единичности в отображении реальности и приблизиться к множественному и более полифоничному ее представлению. Наиболее ранней и самой распространенной формой такой репрезентации является фотографическая *серия*, которая вполне, на наш взгляд, коррелирует с такими синонимическими понятиями, как коллекция, подборка, собрание и так далее. Всех их, по нашему мнению, объединяет, прежде всего, *предметное единство* съемочного материала.

Одним из первых опытов серийности на заре становления портретной фотографии в 50–60-е годы 19 века стало изготовление фотовизиток, на которых личность человека могла изображаться в различных позах. Примером тому являются фотовизитки Диздери и, в частности, его фотосерия «Танцовщица» [2].

Еще одним проявлением серийного подхода можно считать коллекцию фотографий А. Аткинса «Британские водоросли», собранных в отдельный альбом 1843 года. Фотографии в нем изготавливались контактным способом методом цианотипии.

И в первом, и во втором случае съемочные объекты находились в статике. Однако

в 1878 году Э. Мейбридж продемонстрировал зрителям эксперимент, в рамках которого он снял серию моментальных фотографий под названием «Лошадь в движении». Это стало началом утверждения моментальной природы фотографической технологии применительно к серии динамических снимков. Примерно в это же время начал реализовывать свою эпохальную фотосерию Д. Ширас, которую он опубликовал спустя 65 лет в фотоальбоме «Охота на диких животных» (1935).

Первые десятилетия XX века ознаменовались появлением во всем мире большого количества видовых фотосерий. Дело в том, что фотографическая технология стала к этому времени более совершенной, а главное – мобильной, что позволяло фотографам проникать в самые отдаленные уголки земного шара. В тридцатые годы XX столетия активно заявила о себе социальная фотография, в рамках которой был реализован ряд значимых фотографических серий. В частности, такие американские фотографы, как Д. Ланж, У. Эванс, Б. Шанс и другие, работая под эгидой Администрации по защите фермерских прав США, сумели без прикрас отобразить в масштабной серии документальных фотографий образ Великой депрессии.

Не менее известна в фотографическом мире серия социальных портретов немецкой нации, которую начал разрабатывать с начала 30-х годов известный фотограф А. Зандер. Она называлась «Люди двадцатого столетия». Отметились в этот период своими фотографическими сериями и советские фотографы. Например, Г. Зельма снял серию фотографий предвоенного Узбекистана, Б. Игнатович посвятил свой фоторассказ северной столице нашей страны – Ленинграду, И Шагин сосредоточился на отображении достижений советского спорта.

Начиная с 30-х годов двадцатого столетия, во всем мире развивается журналистская фотография (фотожурнализм). В середине XX века она достигла своего апогея, постепенно утрачивая свое значение в обществе как средства массовой информации и ком-



муникации. Именно в лоне журналистской фотографии зародились и стали успешно функционировать такие жанры, как *фоторепортаж* и *фотоочерк*, использующие принцип серийной подачи актуального материала. За рубежом подобные формы журналистской фотографии чаще всего описываются как *фотоистории*. Одним из первых фотоочерки стал публиковать американский журнал «LIFE», дебютным представлением которого можно назвать серию фотографий о Вассарском колледже [12]. Вслед за американскими журналами аналогичные фотоистории в середине 30-х годов XX века стали появляться и в европейских иллюстрированных изданиях. В частности, в британском журнале «Picture Post» публикуется фотоистория «Назад в средневековье» (1938), в которой фотографии Гитлера, Геббельса, Геринга даются контрастно с лицами ученых, писателей и актеров, которых они преследовали [5, с. 278].

Достаточно мощной в 30-е и последующие годы выглядела и очерково-репортажная фотожурналистика Советского Союза. В 1930 году в журнале «Огонёк» был опубликован масштабный фоторепортаж А. Шайхета со строительства Турксиба, а в 1932 году в журнале «СССР на стройке» появился один из первых отечественных фотоочерков М. Альперта и А. Смоляка «Гигант и строитель» о становлении нового человека в горнине строительства Магнитогорского металлургического комбината. В 1938 году журнал «Советское фото» даже объявил специальный конкурс фотоочерков, что свидетельствовало об укреплении эстетической позиции нового жанрового направления в фотожурналистике и его отличии от традиционного фоторепортажа. В дальнейшем принципы отечественного фотоочерка еще более укоренились в журналистской практике, а некоторые из них вышли за ее границы и дали яркие образцы визуальных историй нашей страны.

На рубеже 60–70-х годов XX века в культуре и искусстве произошли существенные трансформации, которые выразились в становлении постмодернистского сознания и его

проявлении в конкретных художественных практиках. Тем самым эти практики обозначили дискурс явлению, которое сегодня позиционирует себя как современное искусство. Оно полностью опровергло сложившиеся художественные принципы традиционного классического искусства, упразднив автора произведения, провозгласив процессуально-игровой характер художественной деятельности, лишив тем самым материальной телесности художественные произведения, которые уже не являлись объектами эстетического наслаждения. В этот период, на наш взгляд, и возникла, так называемая, *проектная* фотография, а фотографический проект стал продолжением еще одной формы серийности в отображении реальности.

Одними из первых представителей фотографического проекта можно считать Бернда и Хиллу Бехеров, которые с начала 60-х годов стали снимать промышленные объекты, заброшенные здания, их изменения во времени. Они были последовательными концептуалистами, развивающими принципы такого фотографического направления, как «Новая вещественность». Известность немецкие фотографы получили после публикации в США своей книги «Анатомия скульптуры» (1970). Еще одним представителем ранней проектной фотографии является Д. Арбус (США), которая снимала людей с аномальной внешностью и девиантов. Вообще необходимо отметить, что в авангарде проектной фотографии всегда находились американские фотографы. Подтверждением тому является фотографическая деятельность Л. Кларка и Н. Голдин. Первый из них долгие годы снимал в США темные стороны жизни подростков. Названия его фотоальбомов говорят сами за себя: «Талса» (1971), «Подростковая похоть» (1982), «Совершенное детство» (1992). Н. Голдин также посвятила свой масштабный фотопроект маргинальным слоям американского общества 70-х годов, снимая наркоманов и представителей сексуальных меньшинств. Что касается проектной фотографии в Советском Союзе, то её попросту не существовало в этот пе-



риод, как не существовало и современного искусства в целом. Если и возникали его отдельные «островки», то они сразу же уходили в так называемое «подполье», то есть становились невидимой частичкой андеграундного искусства.

Даже беглый анализ развития серийности в фотографии показывает, что во все времена данная форма визуального представления реальности была актуальной и востребованной в обществе и культуре. Причем наиболее ранние формы фотографической серийности не отменяли новые, а продолжали существовать в едином фотографическом поле, усложняясь и обогащаясь. Важно также отметить, что роль и значение серийности в течение определенного исторического времени изменялись, ее парадигма заключала в себе различные цели и задачи как информационно-коммуникативного, так и художественно-образного планов. Совершенно очевидно, что эволюция фотографической серийности неразрывно связана с общими тенденциями развития фотографии и, конечно, с отдельными ее направлениями.

Необходимость в серийности с помощью фотографии чаще всего возникает тогда, когда фотограф ощущает ограниченность единичной фотографии, её неспособность отобразить масштабный материал или тему. Данная необходимость появляется также в том случае, если авторский замысел требует именно серийного подхода, особой организации элементов его составляющих. В любом случае общим свойством фотографической серийности выступает ее способность *рассказывать*, быть повествовательным средством, нарративным феноменом. Однако каждая жанрово-видовая форма фотографической серийности осуществляет представление визуальной реальности по-особому, в соответствии с творческой методологией, принятой для того или иного типа фотографии, а также – функциональным предназначением конечной фотопродукции.

Говоря о *фотосерии* как жанровой форме, мы имеем в виду, главным образом, сово-

купность фотографических изображений информационного плана, объединенных однотипным жизненным материалом. Основным системообразующим признаком фотосерии является её принадлежность к определенному *родовому* типу снимаемых предметов в широком смысле этого слова. Например, основу фотосерии могут составлять морские пейзажи, детские портреты или натюрморты из стекла. В некотором смысле, фотосерии – это тематические срезы внутри родственного класса предметов, образующих большую жанровую форму (пейзаж, портрет, натюрморт и так далее).

Фотографии, входящие в фотосерию, чаще всего принадлежат сфере *фотографии-документа*. В ней жизненный материал предстает как документальное свидетельство происходящего, его авторская интерпретация сведена к минимуму. Связь между отдельными фотографиями в фотосерии носит формально-содержательный характер, то есть ограничена родством внешних признаков снимаемых объектов. С точки зрения пространственно-временных параметров, можно сказать, что объем фотосерии не лимитируется какими-либо количественными установками, а его временные границы могут определяться перспективой всей жизни фотографа.

Две другие жанрово-видовые разновидности серийной фотографии принадлежат сфере журналистики и по своей творческой методологии ориентированы на так называемую *фотографию-выражение* [9, с. 12–13]. Один из этих жанров – *фоторепортаж*, другой – *фотоочерк*.

Фоторепортаж может быть событийным или тематическим. В центре событийного фоторепортажа находится событие общественно-политического, культурного, спортивного и другого характера, которое имеет определенные временные рамки и происходит «здесь и сейчас». В событийном фоторепортаже задача фоторепортера состоит в том, чтобы проследить основные ключевые моменты действия, не упустить главное, проник-



нужно в сущность происходящего. Внутренняя связь отдельных изображений и их чередование в фоторепортаже обусловлена сюжетным ходом события. Основу тематического фоторепортажа составляет какое-либо жизненное явление. Его визуальный ряд в композиционном отношении выглядит более свободным. Он следует не логике развивающегося событийного действия, а подчинен логике журналистского исследования. И в событийном, и в тематическом фоторепортаже фоторепортер является не просто сторонним наблюдателем происходящего, а активным его соучастником со своим авторским взглядом, что, несомненно, придает визуальному материалу публицистические качества.

Автор *фотоочерка* в своем подходе к жизненному материалу идет еще дальше, чем репортер в фоторепортаже. Его позиции публициста здесь недостаточно. Он должен выступить в фотоочерке еще и художником, владеющим определенным изобразительным стилем. Снимки, входящие в фотоочерк (портретный, путевой, проблемный), не просто информируют зрителя о происходящем, но и выражают определенное отношение к нему фотографа, несут отпечаток его авторского взгляда на жизненную реальность. Причем степень выраженности этого взгляда в фотоочерке гораздо выше, чем в фоторепортаже. Часть снимков фотоочерка носит обобщенно-образный характер, в которых активно используется широкая палитра изобразительно-выразительных средств фотографии. Визуально-смысловые связи между отдельными работами фотоочерка выражены достаточно отчетливо и подчиняются логике художественного замысла.

В этом плане работа над фотографическим очерком напоминает работу режиссера в кино над той или иной сценой или эпизодом. Для их экранного воплощения режиссер использует кадры различной крупности (общий, средний, крупный и их разновидности), которые образуют так называемые монтажные фразы. Назначение кинематографического монтажа состоит в том, чтобы создать

у зрителя иллюзию непрерывности экранного действия (повествовательный монтаж) или, наоборот, впечатление контраста, неожиданного сопоставления кадров, рождающего новые смыслы и эмоции (ассоциативно-образный монтаж). В фотографическом очерке могут использоваться обе эти монтажные методологии и авторские стратегии.

Наиболее поздней и не столь распространенной формой функционирования серийности стала *проектная фотография*. Это концептуальное жанрово-видовое образование, вписавшееся в пространство *искусства фотографии* как формы современного искусства. Фотографии в рамках данного направления подчеркнуты беспристрастны и объективны. Они похожи на снимки так называемой *прямой фотографии* и представляют собой не авторскую репрезентацию, а презентацию, копию реального мира. В фотографическом проекте каждая фотография в отдельности не воспринимается как художественная ценность, как самодостаточное произведение искусства. Эти фотографии выполняют функцию художественного материала. Их идейно-тематическая связь рождается не внутри проекта, а вне его. Этот внешний контекст обеспечивается, прежде всего, куратором проекта в соответствии с его художественно-концептуальным замыслом. Он подбирает и/или создает такую плотность фотографических изображений, которая во взаимодействии с внешней средой обеспечивает художественную суггестию авторского замысла.

Подводя итог проведенному анализу, следует констатировать, что серийность как принцип множественного представления реальности и способ визуального повествования всегда сопровождал историческое развитие фотографии во всех странах и континентах. Это давало возможность, несмотря на ограниченность единичной фотографии, видеть в совокупной форме окружающий нас мир более полно, разнообразно и информативно.

Исторический контекст позволил проследить эволюцию способа серийности в процессе становления фотографии в целом и найти



ниши, в которых существование серийности являлось наиболее органичным и целесообразным. Общая логика становления методологии фотографической серийности идет по пути от простого увеличения информационного потенциала фотографических сообщений в области документирования, до усиления их образного звучания в публицистической сфере и далее – к художественному обобщению в пространстве современного искусства.

Фотографическую серийность можно считать обобщенным понятием, вбирающим в себя такие жанрово-видовые формы, как фотосерия, фоторепортаж, фотоочерк, фотопроект. Все они оказались теснейшим образом связаны с отдельными направлениями фотографии и выполняли в их рамках соответствующие функции. В частности, фотосерия органично встроилась в пространство фотографии-документа и успешно реализовывала функцию фотографического документирования. Фоторепортаж и фотоочерк стали неотъемлемой частью фотожурналистики, выполняя образно-публицистическую функцию. Фотопроект нашел свое применение в области современного искусства, играя роль художественного материала.

С позиции творческой методологии, особенность фотосерии как инструмента визуального повествования заключается в мак-

симально объективной подаче совокупности фактов, сходство которых обусловлено лишь родством внешних признаков. Набор изображений в фотосерии, с количественной точки зрения, ничем не ограничен, также, как и продолжительность существования ее временных границ, которые могут варьироваться в зависимости от намерений фотографа. Творческая стратегия фоторепортажа и его композиционное построение во многом зависит от логики разворачивающегося жизненного действия (событийный репортаж), а также от публицистической позиции фотожурналиста (тематический фоторепортаж). В любом случае отдельные работы фоторепортажа, хоть и имеют выразительную форму, не могут претендовать на глубинное отображение существа происходящего. В этом смысле возможности фотоочерка как серийной формы образно-публицистического рассказа гораздо весомее. Фотоочерк представляет собой законченную композицию, визуальную смысловую связь которой обретают художественно-образный характер. Фотограф при этом не только публицист, но и художник. Однако полноправным художником он становится тогда, когда в его фотопроекте возникает серия изображений (не всегда выразительных), которая в совокупности создает определенную смысловую плотность, представляющую внешний художественно-концептуальный замысел.

### Список литературы

1. *Амбросимова Е. А., Кравченко Ю. Д.* Фотосерия в зеркале читательских интерпретаций // Современная наука: проблемы и перспективы развития. Сборник статей: часть 1. Омск, 2017. С. 3–9.
2. *Андре Адольф Эжен Диздери и его фотовизитки* // Prophotos.ru. URL: <https://ergofoto.ru/articles/history/andre-adolf-ezhen-dizderi-i-ego-fotovizitki-641>
3. *Ворон Н. И.* Жанры фотожурналистики: учебное пособие. Москва: Факультет журналистики, 2012. 145 с.
4. *Воронкова О. Р.* Методы и подходы в общении со зрителем через создание фотопроектов: преодоление разрыва между художественным самовыражением и зрительским восприятием // Вестник педагогических наук. Белгород, 2023. № 6. С. 113–120.
5. *Левашов В.* Лекции по истории фотографии. Москва: Тримедиа Контент, 2012. 484 с.
6. *Мавринский И. И.* Круглый стол «Что такое кураторский фотопроект?» // Медиафилософия. Санкт-Петербург: 2009. Т. 3. С. 105–114.



7. *Мажуга А. А.* Фотопроект в гляцевых журналах // Журналистика в современном мире: сборник материалов. Ростов-на-Дону. 2024. С. 222–226.
8. *Пономарева А. М., Пономарев М. А.* Креативные инструменты бренд-коммуникаций: фотопроекты. Москва, 2024. С. 233–240.
9. *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством. Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014. 712 с.
10. *Стигнеев В. Т.* Формирование жанра фоторепортажа в советской фотографии 1920-х гг. // Художественная культура. 2018. № 2 (24). С. 168–193.
11. *Тяжлов Я. И.* Структура фотосерии // Знак: проблемное поле медиаобразования. Челябинск, 2020. № 4 (38). С. 129–141.
12. *Фридман М.* Фотоочерк. Искусство создания ярких визуальных историй. URL: <https://www.dkniga.ru/upload/iblock/568/yicxr3nu7vtsjmhs5h7419jaonnjlfyd.pdf>

\*

Поступила в редакцию 30.10.2025



## «МОРСКОЕ» ШИНУАЗРИ: ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ КРУЖЕВО XVIII ВЕКА ОБ «ОТКРЫТИИ» КИТАЯ

УДК 930.85 + 94(492+510)»1602/1798» + 745.521  
<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-109-118>

**Б. Л. Шапиро**

Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: b.shapiro@mail.ru

*Аннотация.* Проблема малой изученности западноевропейского кружева второй половины XVII–XVIII веков рассматривается в контексте изучения новой и актуальной для указанной исторической эпохи декоративно-эстетической концепции шинуазри. Акцент в исследовании делается на одном из псевдокитайских сюжетов – «открытии» европейскими мореплавателями Китая. Отмечается, что стимулирующим фактором к появлению и развитию шинуазри в целом (и кружева в стиле шинуазри, в частности) стали экономический успех Ост-Индских компаний и быстрое развитие морской международной торговли. Основными исследовательскими материалами, помимо произведений маринистов трех взаимосвязанных и взаимовлияющих культур северо-западной части побережья Северного моря (Фландрии, Голландии и Франции), выступили подлинные вещественные источники – образцы фламандского, голландского и французского кружева рассматриваемого периода. Они впервые исследуются в данном контексте. Методологической основой исследования избран междисциплинарный синтез, позволяющий дополнить методы культурологии искусствоведческими методами. Такой подход дает возможность выявить и охарактеризовать иконографические и стилевые особенности уникальных предметов западноевропейского кружева второй половины XVII–XVIII веков, выполненных в стиле шинуазри. Полученный результат исследования позволяет включить эти предметы в круг актуальных и востребованных источников как по истории западноевропейской художественной культуры второй половины XVII–XVIII веков, так и по истории декоративно-прикладного искусства этого периода.

*Ключевые слова:* Фландрия, Голландия, Франция, Ост-Индская компания, художественная культура, декоративно-прикладное искусство, вещеведение, вещественные источники.

*Для цитирования:* Шапиро Б. Л. «Морское» шинуазри: западноевропейское кружево XVIII века об «открытии» Китая // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 109–118. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-109-118>

---

ШАПИРО БЭЛЛА ЛЬВОВНА – доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет  
SHAPIRO BELLA LVOVNA – DSc in Cultural Studies, CSc in History, Associate Professor, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities

© Шапиро Б. Л., 2026



## «MARITIME» CHINOISERIE: WEST EUROPEAN LACE OF THE 18th CENTURY ON THE «DISCOVERY» OF CHINA

**Bella L. Shapiro**

Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: b.shapiro@mail.ru

*Abstract.* The problem of the lack of research on Western European lace from the second half of the 17th to the 18th centuries examined in the context of research into the decorative and aesthetic concept of chinoiserie, which was new and relevant to this historical period. The emphasis in the research placed on one of the pseudo-Chinese subjects – the “discovery” of China by European navigators. It is noted that the economic success of the East India Companies and the rapid development of international maritime trade were stimulating factors for the appearance and development of chinoiserie in general (and chinoiserie-style lace in particular). In addition to the paintings of marine artists from three interconnected and mutually influential cultures of the northwestern coast of the North Sea (Flanders, Holland, and France), the main research materials were authentic material sources – samples of Flemish, Dutch, and French lace from the period under consideration. They are the first investigated in this context. The methodological basis of the research is an interdisciplinary synthesis, which allows complementing cultural studies methods with art history methods. This approach made it possible to identify and characterize the iconographic and stylistic features of unique items of Western European lace from the second half of the 17th–18th centuries, made in the chinoiserie style. The results of the research allow these items to be included among the most relevant and sought-after sources on both the history of Western European artistic culture in the second half of the 17th and 18th centuries and the history of decorative and applied art during this period.

*Keywords:* Flanders, Holland, France, East India Company, Art Culture, Decorative and Applied Arts, Material Culture, Material Sources.

*For citation:* Shapiro B. L. «Maritime» Chinoiserie: West European Lace of the 18th Century on the «Discovery» of China. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 109–118. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-109-118>

### Постановка проблемы, методология и полемика

В истории кружева, как части истории культуры и искусства, до сих пор есть «белые пятна», которые закрываются исследователями очень медленно [18]. К такой неисследованной области можно отнести кружевные изделия, выполненные в псевдокитайском декоративном стиле шинуазри (от франц. *chinoiserie* – китайщина) в период его максимальной популярности (вторая половина XVII–XVIII век). Чаще всего они выполнены в технике плетеного кружева во Фландрии, которая в указанный период лидировала в области кружевоплетения; изредка – в Голландии и Франции в подражание фламандским кружевницам. Сближение этих трех куль-

туристики кружева связывают с отменой Нантского эдикта (1685): после него, вместе с потерей протестантами вероисповедных прав, многие французские кружевницы были вынуждены эмигрировать.

Выявленные кружева в стиле шинуазри единичны: в основном эти предметы хранятся в крупных музейных собраниях, специализирующихся в сфере истории костюма и текстиля (музей Виктории и Альберта, Институт костюма Метрополитен-музея, Смитсоновский музей дизайна Купер Хьюитт, Рейксмузеум и другие), а также – в немногих частных собраниях. В отечественных музейных собраниях подобные предметы не выявлены.

Тем более редки кружева в стиле шинуазри, посвященные узкой проблематике – морскому «открытию» Китая. Морские сюжеты



много значили для культуры XVII–XVIII веков. Именно в этот период появляется новый жанр живописи – марина (морской пейзаж). Неслучайно марина как самостоятельная разновидность пейзажа выделилась в XVII веке именно в произведениях голландских художников; вскоре к ним присоединились их фламандские и французские коллеги.

Важно отметить, что до настоящего момента «морские» кружева, выполненные в стилистике шинуазри, в исследовательское поле не попадали – ни в рамках изучения декоративно-прикладного искусства Фландрии, Голландии и Франции, ни, тем более, в рамках изучения сближения культур Запада и Востока.

Предмет настоящего исследования находится на пересечении интересов сразу нескольких наук: всеобщей истории, истории экономического быта, а также истории художественной культуры и истории искусства. Методология исследования обусловлена вышесказанным: в качестве основного подхода избран междисциплинарный синтез, позволяющий дополнить культурологические методы методами искусствоведения. Из числа культурологических методов был задействован диахронический анализ, позволяющий отследить развитие интереса европейцев к китайской культуре с момента его первого проявления и выявить период его наибольшей активности; а также применялся синхронический анализ, позволивший изучить состояние вопроса в этот конкретный период. Искусствоведческие методы представлены формально-стилистическим анализом, позволяющим установить внешнее соответствие конкретных предметов кружева базовым формально-пластическим свойствам и художественному стилю шинуазри, а также иконографическим подходом, предназначенным для выявления специфической вариативности конкретных «морских» сюжетов в предметах кружева, выполненных в широких рамках стиля шинуазри. Такой подход позволил выявить и охарактеризовать уникальные иконографические и стилевые

особенности предметов западноевропейского кружева второй половины XVII–XVIII веков, в которых нашло свое отражение восхищение китайской культурой, особенно характерное для этого периода.

### «Открытие» Китая

Первая встреча двух культур – европейской и китайской – состоялась много ранее, чем появился первый предмет в стиле шинуазри. Истоки вопроса уходят в Античность, когда был проложен караванный Великий шелковый путь (со II века до н. э., расцвет торговли в VII – первой половине VIII века) [2, с. 110]. Шелковые ткани были одним из самых ценных товаров, поступающих из Китая. Фрагменты китайского шелка были найдены археологами в конечной точке смыкавшегося с ним торгового пути «из варяг в греки» – в древнескандинавском городе Бирка, достигшем расцвета к X веку. [12, с. 147]. Известны и другие археологические находки. Из китайской узорной парчи было изготовлено туникообразное платье, обнаруженное в Гнёздовском некрополе Ц-301 этого же исторического периода [11, с. 103]. Богатство текстиля отражает высокий статус и материальное благосостояние погребенной женщины.

Но для большинства европейцев предметы китайского искусства и быта, продукты питания были в то время мало известны. С XIII–XIV веков знания о Китае расширились, в том числе благодаря более прочной материальной базе [16, с. 10–11]; но истина пока еще была тесно сплетена с мифологией. Китайские ткани встречались в аристократическом быту всё чаще; они успешно конкурировали с роскошными тканями итальянского Проторенессанса [16, с. 439]. Из китайской шелковой ткани было выполнено литургическое облачение (далматика и каппа) Бенедикта XI (папа римский в 1303–1304 годах), изготовленное в самом начале XIV века (хранится в недавно открытом музее святого Бенедикта XI в одноименной базилике в Перудже, Италия) [25].



С конца XV века, в эпоху Великих географических открытий, под влиянием изменений в старой европейской системе международных отношений и торговли (а особенно морской торговли), разнообразные китайские вещи стали более частыми гостями в Европе. Уже на рубеже XV–XVI веков европейцы отмечали: «оттуда прибывает так много важных товаров, что это поразительно» [Цит. по: 16, с. 71]. В это время А. Мантенья пишет своё «Поклонение волхвов» (1495–1505), где Каспар, воздавая почести младенцу Христу, помещает традиционное для сюжета золото (согласно Евангелию, волхвы приносят младенцу в дар золото, ладан и смирну) в тонкостенную китайскую фарфоровую чашку (музей Гетти, инв. № 85. PA.417).

В XVI веке европейцам стали доступны письменные свидетельства, основанные на подлинных фактах. Поначалу Китай упоминается в них по касательной – например, в сочинениях португальских историков Фернана Лопеса де Кастаньеды (1551) и Жоана Барроса (1563). Первый труд, посвященный исключительно Китаю, принадлежит португальскому монаху-миссионеру Гаспару да Круссу (1569). Это сочинение было наполнено достоверными сведениями этнографического характера [16, с. 77–78, 85]. С этого времени главным источником сведений о Китае для европейцев стали труды монахов-миссионеров, главный из которых – «История великого и могущественного королевства китайского» Хуана Гонсалеса да Мендоса (1585). Это сочинение, суммирующее все известные источники, имело компилятивный характер: Мендоса никогда не был в Китае. Тем не менее, он сумел убедительно передать читателю свое восхищение процветающей китайской культурой. Книга стала культовой для европейцев двух последующих столетий, она была переведена на большинство из европейских языков и за первые двадцать лет существования выдержала 46 переизданий [16, с. 173–174]. Популярность китайской культуры обеспечивала переводы на большинство европейских языков в наикратчайшие сроки

и оригинальной китайской литературы [10, с. 191; 13, с. 37].

### **Экономический успех Ост-Индских компаний как условие для появления шинуазри в франко-фламандском регионе**

Живой интерес европейца к китайской культуре, подъем морской торговли в Европе XVI–XVII веков, а также новые методы и формы ведения колониальной политики привели к стабильному ввозу китайских товаров. Их массовое распространение традиционно связывают с деятельностью Ост-Индских компаний (далее ОИК) – торговых корпораций, получивших от своих стран монопольное право торговать с большими и малыми странами бассейнов Индийского и Тихого океанов с прилегающими к ним морями. Формируется эффективная система так называемой треугольной торговли «Европа – Индия – Китай»: ранее существовали лишь двусторонние экономические связи [17, с. 122].

Появление ОИК как новой концепции монопольной торговли приходится на первые годы XVII века. Первой сформировалась английская ОИК (1600), затем голландская (1602), датская (1616), португальская (1628), французская (1664), Австрийских Нидерландов, то есть фламандская (1722), шведская (1731), прусская (1752) и, наконец, австрийская (1775) [17, с. 119].

На раннем этапе истории международную торговлю со странами Южной, Юго-Восточной и Восточной Азии фактически монополизировала голландская ОИК. В это время Голландия находилась в зените своего могущества, а ее столица Амстердам был мировым финансовым центром и центром перераспределения товаров [4, с. 557; 9, с. 62], а также – центром сосредоточения самых диковинных вещей [3, с. 22]. Используя выгоды, которые предоставляло удобное географическое положение вблизи торговых путей, связывавших ее с обеими Индиями, Голландия



заняла ведущую позицию в международной торговле. Её первоначальный капитал в восемнадцать раз превышал аналогичный капитал английской ОИК, второй по размеру своего влияния [12, с. 147; 17, с. 119], а постоянный капитал – в десять раз [7, с. 19]. Вплоть до конца первой трети – середины XVIII века, то есть до промежутка между войной за испанское наследство (1701–1714) и Семилетней войной (1756–1763), голландская ОИК оставалась самой мощной в финансовом отношении среди всех девяти существующих и в целом – самой могущественной торговой корпорацией в мире [3, с. 30].

На службе голландской ОИК, в метрополии и колониях, находилось примерно 25 тыс. человек (военных и гражданских). Голландские судоверфы были вне конкуренции – и по географическому положению, и по передовым технологиям. Имея самый мощный флот в мире (на начало деятельности ОИК) [9, с. 60], она ежегодно снаряжала 25 судов восьми разных типов в Азию и в обратный путь – как крупных торговых ост-индцев, так и боевых кораблей – для их охраны [15, с. 22–23]. За все годы деятельности (голландская ОИК существовала чуть меньше двух столетий, до 1798 года) были выполнены многие тысячи рейсов (около пяти тысяч было сделано только в начальный период) [8, с. 88]. Около миллиона человек за это время совершили морское путешествие из Голландии в Азию [3, с. 32].

Параллельно с расцветом международной торговли наблюдался быстрый и значительный рост товарооборота. Одним из результатов экономического успеха голландской ОИК стал стабильный ежегодный ввоз десятков тысяч ящиков с предметами дальневосточного декоративно-прикладного искусства [6, с. 94] – серебра и бронзы, резного лака и кости, шелковых тканей и вышивки, но преимущественно – бело-синего фарфора: на новом историческом этапе именно фарфор, а не шелк стал самым популярным китайским товаром. О размахе фарфорового экспорта можно судить по количеству архео-

логических находок: так, в трюмах только одного торгового корабля, затонувшего внутри треугольника «Европа – Индия – Китай» обнаружено около 23 тысяч фарфоровых предметов. По приблизительным подсчетам, уже к середине XVII века голландцы ввезли в Европу примерно 3 млн предметов китайского фарфора, а Амстердам стал одной из трех крупнейших европейских точек торговли этим товаром [10, с. 173; 16, с. 410].

Богатство страны способствовало расцвету в ней культуры и искусства. Фарфоровое изобилие получило свое отражение в произведениях голландской и – чуть реже – фламандской натюрмортной живописи XVII века: и в ранних «сервированных столах» (первая голландская картина, где запечатлен китайский фарфор, была создана в 1599 году [3, с. 94]), и в более поздних «завтраках», и в «кухонных натюрмортах» [1, с. 427, 506; 14, с. 88], а также – в живописи бытового жанра. Самой известной из этого ряда можно считать картину «Девушка, читающая письмо у открытого окна» голландского мастера бытового и портретного жанров Я. Вермеера Делфтского (1657–1659).

К концу третьей четверти XVII века Голландия создала массовый арт-рынок различных предметов искусства шинуазри. Местное производство обслуживало преимущественно иностранные рынки, а большая часть заказов поступала из экономически развитых Франции [6, с. 97–98] и Фландрии, где изысканные предметы роскоши пользовались особым спросом. Эти три взаимосвязанные и взаимовлияющие культуры – французская, фламандская и голландская, безусловно, имели свои различия, уникальность и самобытность, обусловленные политическими, экономическими и, наконец, религиозными различиями. Но также можно наблюдать и определенную общность этих культур, обусловленную как общим историческим прошлым (общими культурно-историческими истоками), так и географическими особенностями северо-западного побережья Северного моря.



Художественные стандарты в регионе устанавливала Франция. Однако известно, что на формирование французского стиля на его раннем этапе значительное влияние оказали две культуры, два бесспорных торговых лидера: фламандская (Антверпен), а затем голландская (Амстердам) [5, с. 253] – с развитой экономикой и высоким уровнем жизни, весьма прогрессивные для своего времени во многих аспектах, в том числе в области искусства. Фламандский регион, в свою очередь, испытывал сильное влияние французской культуры и моды (Парижа/Версаля): профранцузски ориентированная местная аристократия свободно владела французским языком, обустроивала быт и одевалась на французский манер [20, с. 206, 212]; ближе к концу XVII столетия национальная традиция здесь все чаще уступала место общеевропейским тенденциям.

Франко-фламандское взаимовлияние было чрезвычайно велико во всех видах искусств, в том числе и в декоративно-прикладном искусстве, и, в частности, в искусстве изготовления кружева. Франция заимствовала техники кружевоплетения у Фландрии – родоначальницы кружевоплетения (искусство изготовления плетеного на коклюшках кружева известно здесь с рубежа XV–XVI веков) и признанного лидера этого искусства во второй половине XVII–XVIII веках. Фландрия и Голландия, в свою очередь, следовали образцам, сложившимся под влиянием французской моды: многие композиционные и сюжетные решения во второй половине XVII–XVIII веках были едиными для всего франко-фламандского региона [22, с. 41].

#### **Кружево в стиле «морского» шинуазри: общая характеристика**

Среди модных трендов в это время уверенно лидировал псевдокитайский декоративный стиль шинуазри: не исторически точное воспроизведение китайского декоративно-прикладного искусства, но представление европейцев о воображаемом Ки-

тае, тщательно интегрированное в местную художественно-эстетическую систему. Теперь в экспозиции «китайских» дворцов и кабинетов включались вещи и европейского производства – декоративные фантазии местных художников, основанные на интерпретации дальневосточных мотивов. С рубежа XVII–XVIII веков интерьеры, декорированные в стиле шинуазри, украшались псевдокитайской расписной керамикой, резным лаком, художественной мебелью, каминными часами, осветительными приборами, зеркалами в резных рамах, гобеленами, набивным и расписным текстилем и вышивкой. Появились китайские мотивы и в **кружевных узорах**, выполненных европейскими мастерицами.

В XVIII столетии «домашнее» производство предметов в стиле шинуазри стало еще более актуальным в связи с постепенным «закрытием» Китая для европейцев и меньшей доступностью оригинальных дальневосточных предметов декоративно-прикладного искусства. Положившая начало изоляции Китая и широким торговым отношениям со странами Запада кантонская система международной торговли начала свое формирование в 1720-х годах, вместе с завершением «золотого века» эпохи Канси (1661–1722) [4, с. 463–464; 10, с. 23]. Полностью эта система, строго ограниченная по своей сути и для торговых, и для вообще внешних контактов, сложилась только к середине столетия (1759), то есть ко времени наибольшей популярности стиля шинуазри в Европе [3, с. 19; 19, с. 179]. Именно к этому столетию и относятся все известные кружева в стиле «морского» шинуазри.

В их основу легли изображения из лучших иллюстрированных книг о Китае. Одним из первых изданий такого рода стал опубликованный в Амстердаме травелог голландского путешественника Йохана Ньюхофа «Посольство Объединенной Ост-Индской компании к императору Китая» (1665), представляющий этнографию Китая, особенности его ландшафта, флоры и фауны, обычаев и религии, его дворцовую и храмовую архитектуру, быт местного населения разных



сословий, их костюмы и множество других будоражащих воображение бытовых подробностей Кантона, Сучжоу, Чансина, Наньнина, Нанкина и других городов [26, с. 40, 55, 56, 68, 72]. Книга в кратчайшие сроки была переведена на французский и другие европейские языки [19, с. 181].

Популярность сочинения Ньюхофа вызвала к жизни публикацию других изданий о Китае. В скором времени там же (сразу двумя издательствами, в том числе публикатором книги Ньюхофа) была выпущена также прекрасно иллюстрированная «China Illustrata» (1667) иезуита и энциклопедиста Афанасия Кирхера [23]. Часть иллюстраций была скопирована с подлинных китайских образцов [10, с. 191], что только усиливало интерес европейцев к этой экзотической культуре.

Сочинение имело компилятивный характер; оно представляло не только уже известную читателю китайскую этнографию, флору и фауну, но также географию, картографию, лингвистику и каллиграфию. Кирхер, имевший доступ к крупнейшей «китайской» библиотеке в Европе [10, с. 191], собрал во едино все разрозненные публикации и рукописи современных Кирхеру китаеведов. Первоначально опубликованное на латыни, уже в следующем году сочинение Кирхера было переведено на голландский, а еще через два года – на французский язык [27, с. 388, 392–393]. Следом за сочинением Кирхера был опубликован иллюстрированный «Atlas Chinensis» (1671) голландского историка Арнольда Монтануса [24].

Интерес к китайской культуре в это время уже стабилен и значителен, а интеллектуальный климат благотворен для восприятия культурного влияния Китая [10, с. 192]. Люди искусства все чаще и чаще обращались к «китайской» иллюстрации как к идеальному эстетическому эталону.

Именно к XVIII веку относятся все выявленные исторические образцы кружевного шинуазри, где композиция подчинена «морскому» сюжету. Их композиционные решения восходят к вышеназванным книгам о Китае.

Так, вероятно, из травелога Ньюхофа кружевницами было заимствовано изображение парусника голландского типа, прибывающего в экзотическую местность, изобильную пышной растительностью и необычными постройками [26, с. 48, 85, 89].

Разнообразная природа Китая (высокие горы с ущельями, сложные рельефы межгорных ландшафтов, густая речная сеть и живописные речные долины, тропические и субтропические леса, ландшафтные сады) и его дворцовая и храмовая многоуровневая архитектура, легко узнаваемая по углам, плавно изгибающимся наружу, – неотъемлемая и важная часть китайской культуры, ее «визитная карточка» и, соответственно, значимая составляющая сюжетов шинуазри.

Но все же композиционным центром в «морском» шинуазри является именно парусное судно. Чаще всего это плоскодонные одномачтовые суда с широким корпусом и малой осадкой (тъялки) или полуторамачтовые (галиоты) со шпринтовым парусным такелажем. Оба типа судна известны с XVII века; они являются символами Голландии, но также были известны и ее соседям по акватории Северного моря [21, с. 292]. Изначально они использовались преимущественно для речных и прибрежных морских перевозок. Но тъялкоподобные морские суда (кофтьялки), оснащенные бушпритами и вместительными трюмами, могли использоваться и для межконтинентальных рейсов.

### Известные образцы кружева

*Образец № 1.* Разновидность мерного кружева типа «край» (длинная полоса с одним прямым и с одним фигурным краем, 68,6 x 7,0 см) из льна в технике плетеного фламандского кружева во Фландрии. Датирован широкими рамками всего XVIII столетия (Метрополитен-музей, США, инв. № 53.162.35). Сюжет характерен для пейзажа в жанре марины – бурные волны, одномачтовый парусник, вокруг которого кружит пара крупных морских птиц, вдали видны симме-



тричные экзотические многоярусные архитектурные формы в окружении асимметричной растительности.

*Образец № 2.* Разновидность мерного кружева типа «край» (длинная полоса с одним прямым и с одним фигурным краем, размер не указан) выполнен в XVIII столетии из льна во Фландрии в местной технике плетеного кружева марин (Смитсоновский музей дизайна Купер Хьюитт, США, инв. № 1971–50–424). Сюжет в целом идентичен первому (парусник на воде, окруженный парящими птицами, изображен на фоне архитектурного пейзажа), со следующими незначительными различиями. Вода изображена более спокойной; птица непарная; многоярусность архитектурных форм не акцентирована; растительность относительно архитектуры расположена симметрично. Сюжет также характерен для пейзажа в жанре марины.

*Образец № 3.* Фрагмент льняного кружевного полотна. Выполнен на пике моды на шинуазри в 1730–1750-х годах во фландрском Брюсселе в технике плетеного кружева (Музей Виктории и Альберта, Великобритания, инв. № 171–1887). Сюжет также характерен для жанра марины; в композиционном отношении он является самым сложным из всех представленных образцов. Представленный фрагмент весьма значительного размера (90,0 x 43,0 см), что позволяет мастерице развернуть сложную в композиционном отношении следующую схему. Рисунок имеет зеркальную симметрию относительно вертикальной оси; он строится вокруг двух крупных идентичных изображений торговых кораблей голландского типа «влибот» (аналог каракки). Это так называемые ост-индцы – мореходные флагманы торгового флота. Все главные детали такого корабля богато украшены высокорельефной резьбой в несколько ярусов – корма, боковые галереи, верхний пояс бортов, нос. По центру кружевного полотна изображена богато украшенная беседка в форме китайской пагоды, чуть поодаль – две фигурки в костюмах артистов китайского акробатического театра в конических шляпах. Фон заполнен

изображениями пышной экзотической растительности. Как и два предыдущих образца, этот также восходит к иллюстрациям из Ньюхофа в части изображения кораблей на фоне пейзажа [26, с. 82–83, 94], и к иллюстрациям из Кирхера в части изображения костюмов [23, с. 76, 112].

## Выводы

Таким образом, в результате исследования получены следующие результаты:

- уточнены хронологические рамки популярности стиля шинуазри в франко-фламандском регионе (вторая половина XVII–XVIII век);
- выявлен круг образцов кружева, выполненных в этом регионе в стилистике шинуазри в выявленный период. Его разностороннее исследование в силу малой выявленности представляет немалые трудности и потому до сих пор имеет много слабо изученных сторон;
- среди широкого круга сюжетов, характерных для кружева в стиле шинуазри, выявлен наиболее характерный для франко-фламандского региона – морской, связанный с быстрым развитием морской международной торговли, а также с экономическим успехом Ост-Индских компаний (прежде всего Голландской как экономически наиболее успешной). Неслучайно популярность шинуазри в Европе идет на убыль вместе с завершением большинством европейских ОИК своей работы во второй половине – в конце XVIII века;
- не последнюю роль в становлении «морского» сюжета сыграла растущая популярность пейзажного жанра марины;
- на примере подлинных исторических образцов из музейных собраний выявлены типичные сюжеты «морского» шинуазри и прослежена их взаимосвязь с книжной иллюстрацией, размещенной в современных сочинениях европейцев о Китае;



– доказано, что «морские» кружева в стиле шинуазри являются не только оригинальным и малоизвестным свидетельством социокультурного взаимодействия между Западом и Востоком. Но также они являются ярким и уникальным феноменом художественной культуры франко-

фламандского региона, достойным включения его в состав основного массива научного знания как по истории западноевропейской художественной культуры второй половины XVII–XVIII веков, так и по истории декоративно-прикладного искусства этого периода.

### Список литературы

1. *Бабина Н. П., Грицай Н. И.* Фламандская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции. Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. 568 с.
2. *Барина Е. Б.* Взаимодействие Китая с западными территориями в древности и средневековье // Диалог со временем. 2012. № 40. С. 94–117.
3. *Брук Т.* Шляпа Вермеера. XVII век и рассвет глобального мира. Москва: Слово/Slovo, 2024. 280 с.
4. *Всемирная история: в 6 т. Т. 4.* Мир в XVIII веке. Москва: Наука, 2013. 787 с.
5. *Градова К. В.* Театральный костюм. Кн. 2. Мужской костюм. Москва: СТД, 1987. 352 с.
6. *Кубе А. Н.* История фаянса. Берлин: Госиздат Р.С.Ф.С.Р., 1923. 126 с.
7. *Лосев Ю. И.* Становление и деятельность Ост-Индской компании в Индии как фактор английской международной политики на Востоке в первой трети XVII века // Минаев А. И., Эрлихсон И. М., Репина Л. П., Демидов С. В., Лосев Ю. И., Лапшина И. К., Захарова О. В. Актуальные проблемы истории Великобритании XVII–XX веков. Рязань: Концепция, 2017. С. 3–33.
8. *Мак Г.* Нидерланды. Каприз истории. Москва: Весь мир, 2013. 224 с.
9. *Муравьева Л. А.* Экономика Голландии Золотого века (XVI–XVII вв.) // Международный бухгалтерский учет. 2015. № 8 (350). С. 58–70.
10. *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662 – 1795). Москва: ИВ РАН, 2015. 468 с.
11. *Орфинская О. В.* Парчовое платье X в. из Гнёздовского некрополя // Археологические вести. Вып. 18. Санкт-Петербург: ИИМК РАН, 2012. С. 97–107.
12. *Самойлов Н. А.* Шведская Ост-Индская компания и ее роль в истории социокультурного взаимодействия Китая и стран Северной Европы // Проблемы Дальнего Востока. 2016. № 2. С. 146–159.
13. *Синявина Н. В.* Ориентализм в европейском искусстве XVIII – начала XX веков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 35–43.
14. *Тарасов Ю. А.* Голландский натюрморт XVII века. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2004. 166 с.
15. *Тюрин В. А.* Батавия: город и его торговля (XVII–XVIII вв.) // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 2012. № 3. С. 20–27.
16. *Фишман О. Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2003. 544 с.
17. *Фурсов К. А.* Ост-Индские компании: двигатель и тормоз капитализма // Финансы и бизнес. 2016. № 2. С. 119–130.
18. *Шатице Б. Л.* Культурная история костюма: кружево как Terra Incognita // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 5. С. 578–584.



19. *Шаниро Б. Л.* Театральное, дворцово-парковое и декоративно-прикладное искусство: диалог искусств в стиле шинуазри // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2024. № 5 (94). С. 179–193.
20. *Шатохина-Мордвинцева Г. А.* История Нидерландов: учебное пособие. Москва: Дрофа, 2007. 510 с.
21. *Chatterton E. K.* The History of the Rig. New York: Dover Publication, 2010. 448 p.
22. *Kellogg Ch.* Bobbins of Belgium. New York: Funk and Wagnalls Company, 1920. 314 p.
23. *Kircher A.* China Illustrata. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1667. 228 p.
24. *Montanus A.* Atlas Chinensis: being a second part of a relation of remarkable passages in two embassies from the East-India Company of the United Provinces, to the Vice-Roy Singlamong and General Taising Lipovi, and to Konchi, Emperor of China and East-Tartary. London: Tho. Johnson, 1671. 721 p.
25. Museo Beato Benedetto XI / Città di Perugia. Turismo e Cultura. URL: <https://turismo.comune.perugia.it/poi/museo-beato-benedetto-xi>
26. *Nieuhof J.* Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1665. 258 p.
27. *Szczesniak B.* Athanasius Kircher's: China Illustrata // Osiris. 1952. Vol. 10. P. 385–411.

\*

Поступила в редакцию 28.11.2025



# МУРАЛ В КОНТЕКСТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ: ОТ САМОВЫРАЖЕНИЯ К КУЛЬТУРНОМУ КОДУ (НА МАТЕРИАЛЕ ИНДУСТРИАЛЬНЫХ ПАРКОВ ПОДМОСКОВЬЯ)

УДК 75.052:7.067

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-119-133>

## Г. В. Варакина

Российский государственный университет  
имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: galina\_varakina@mail.ru

## В. Е. Добровольская

Российский государственный университет  
имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: dobrovolska@inbox.ru

*Аннотация.* В статье рассмотрены значимые объекты индустриальной культуры – индустриальные парки Подмосковья девелопера Холдинг «Строительный Альянс» в Подольске и Есипово. В частности, предметом научного интереса стали огромные муралы, размещенные на фасадах блоков индустриальных парков. Основная задача заключалась в анализе программ муралов в контексте коммерческой деятельности парков, как вариант брендинга. Кроме того, значительный интерес представляют «сказочные» муралы парка «Есипово», в рамках которых брендинг вступает в диалог с новой концепцией индустриальной культуры и поиском инновационных форм и подходов в легкой промышленности. Нашей задачей было доказать разноаспектность программ муралов – от коммерческой привлекательности и брендинга до поиска новых тем через обращение к национальным традициям. Тем самым мурал выступает формой кодировки культуры наряду с традиционными функциями как ее ретранслятора.

*Ключевые слова:* брендинг, индустриальный парк, интермедий, интертекст, концепт-арт, концептуальный коллаж, культурный код, мурал, мурализм, стрит-арт.

---

ВАРАКИНА ГАЛИНА ВЛАДИСЛАВОВНА – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры общего и славянского искусствознания, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

ДОБРОВОЛЬСКАЯ ВАРВАРА ЕВГЕНЬЕВНА – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и славянского искусствознания, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

VARAKINA GALINA VLADISLAVOVNA – DSc in Cultural Studies, Associate Professor, Professor at the Department of General and Slavic Art Studies, Russian State University named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art)

DOBROVOLSKAYA VARVARA EVGENIEVNA – CSc in Philology, Associate Professor at the Department of General and Slavic Art Studies, Russian State University named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art)

© Варакина Г. В., Добровольская В. Е., 2026



*Для цитирования:* Варакина Г. В., Добровольская В. Е. Мурал в контексте медиакультуры: от самовыражения к культурному коду (на материале промышленных парков Подмосковья) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 119–133. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-119-133>

*Благодарности:* Исследование подготовлено при информационной и финансовой поддержке Союза предпринимателей и промышленников «Иволга», Холдинга «Строительный Альянс».

## MURAL IN THE CONTEXT OF MEDIA CULTURE: FROM SELF-EXPRESSION TO CULTURAL CODE (BASED ON THE MATERIALS OF INDUSTRIAL PARKS IN THE MOSCOW REGION)

**Galina V. Varakina**

Russian State University named after  
A. N. Kosygin (Technology. Design. Art),  
Moscow, Russian Federation,  
*e-mail:* galina\_varakina@mail.ru

**Varvara E. Dobrovolskaya**

Russian State University named after  
A. N. Kosygin (Technology. Design. Art),  
Moscow, Russian Federation,  
*e-mail:* dobrovolska@inbox.ru

*Abstract.* This article examines significant objects of industrial culture – the industrial parks in the Moscow Region developed by the «Stroitelny Alliance» Holding in Podolsk and Yesipovo. In particular, the focus of scientific interest is on the large murals displayed on the facades of the industrial park blocks. The main objective was to analyze the mural programs in the context of the parks' commercial activities, as a form of branding. Moreover, the «fairy-tale» murals of the Yesipovo park are of considerable interest, where branding engages in a dialogue with a new concept of industrial culture and the search for innovative forms and approaches in the light industry sector. Our task was to demonstrate the multifaceted nature of mural programs: from commercial appeal and branding to exploring new themes through reference to national traditions. Thus, murals act as a form of cultural coding alongside their traditional function as transmitters of culture.

*Keywords:* branding, industrial park, intermedium, intertext, concept art, conceptual collage, cultural code, mural, muralism, street art.

*For citation:* Varakina G. V., Dobrovolskaya V. E. Mural in the Context of Media Culture: from Self-Expression to Cultural Code (Based on the Materials of Industrial Parks in the Moscow Region). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 119–133. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-119-133>

*Acknowledgements:* This research was conducted with the informational and financial support of the Union of Entrepreneurs and Industrialists «Ivolga» and the Holding «Stroitelny Alliance».

### Industrial City и новая концепция промышленной культуры

Исследование посвящено сравнительно молодому художественному явлению мурализма. Эмпирическим материалом нашего

исследования стали муралы – как отдельные панно, так и серии, расположенные в промышленных парках Подмосковья Холдинга «Строительный Альянс» [21]. Временной интервал реализации монументально-декоративных проектов – 2022–2025 годы.



Мурал в исследовании рассматривается как социокультурное явление, что обусловлено местом размещения изучаемых объектов: промышленные парки, удаленные от жилых городских массивов.

Основная цель исследования заключалась в осмыслении программ муралов Холдинга в контексте проводимой им политики. Нами рассмотрены разные аспекты заявленной проблемы: феномен индустриального парка, мурал как форма самобрендинга, визуальное маркирование культурного кода, интерпретация культурного кода в муралах с учетом современных реалий. Кроме вопросов культурологического и антропологического характера, в исследовании сделана попытка анализа художественного языка муралов индустриальных парков Холдинга как основы для определения внутреннего механизма соотношения художественных средств и порождаемых ими смыслов.

Для решения всех поставленных задач нами был применен междисциплинарный подход, что позволило рассмотреть муралы как специфические тексты, содержание которых раскрывается посредством визуализации концептуальной информации с очень широким диапазоном значений. Нами были выявлены основные принципы формообразования: стилизация, реплика, ремейк, ремикс; а также – композиционные приемы такого рода визуализации: концептуальный коллаж, интертекст, интермедийум. Тем самым можно говорить о формировании не только терминологического аппарата исследования, но и методики изучения подобного рода объектов.

Исследовательский аппарат сформирован на основе источников разного рода. Во-первых, это официальная документация по разработке и нанесению муралов, а также визуальные материалы Холдинга «Строительный Альянс», любезно предоставленные правообладателем [13; 21]. К источникам такого рода относятся проектные документы, эскизы, концепты, интервью.

Во вторых, это законодательная база, регламентирующая деятельность индустриаль-

ных парков. Кроме ГОСТ'а [6], нами привлекались документы и материалы Ассоциации индустриальных парков [14], что позволило идентифицировать сам феномен, а также установить параллели с таким явлением, как бизнес-парк. Знание законодательной базы, понимание реалий промышленной культуры сделало возможным осмысление политики Холдинга и, одновременно, понимание программ муралов.

В-третьих, больше значение имело обращение к медиакритике реализованных муралов: освещение этих сюжетов на страницах сайтов, сетевых изданий, саморефлексия компании [1; 12; 17; 18]. Учитывая весьма небольшой разрыв во времени, отсутствие научного анализа данных объектов, это было важным для понимания значимости изучаемых муралов для общественности, включая бизнес-партнеров.

В-четвертых, привлекались теоретические исследования мурализма как художественного и социокультурного явления [5; 22], а также связанных с ним аспектов – городские и промышленные среды [16], медиа-арт в городском пространстве [15], бизнес-парк как новый тип комбинированной многофункциональной среды [20].

И, наконец, большое значение имели исследования по отдельным вопросам искусствоведения: сакральные смыслы древних знаков и символов в орнаменте [3; 8], междисциплинарные подходы в осмыслении искусства [4]. Обращение к сказочным образам также требовало привлечения целого ряда источников в области фольклористики. Так, для анализа визуальных интерпретаций сюжетов использовался «Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка» [19]. Обращение к отдельным сказочным и мифологическим персонажам и интермедийный анализ визуального ряда был проведен на основе отечественных исследований по данной тематике [7; 9; 10].

Осмысление муралов в промышленном контексте с учетом концептуальной природы их программ потребовало не только обраче-



ния к различным источникам, но и вызвало необходимость формирования определенного методологического аппарата. Установление внутренней динамики концептуального развития подмосковных муралов, а также осмысление связи программ муралов с политикой холдинга потребовало метода компаративного анализа [4]. Установление принципов преемственности между национальными традициями (образы, мотивы, цвета и так далее) и их современной интерпретацией стало возможным благодаря методам интертекстуального и интермедиального анализа [2].

Научная новизна исследования обусловлена обращением к нетипичному примеру размещения муралов не в городской, а в промышленной среде. Причем сами промышленные среды являются уникальными, инновационными. В результате мы имеем междисциплинарный дискурс на стыке культурной антропологии, искусствоведения и медиажурналистики. Результаты исследования можно рассматривать не только в качестве анализа конкретных объектов, но и как методологический подход к исследованию арт-объектов промзон.

Индустриальным (или промышленным) парком в рамках Национального стандарта считается «управляемый специализированной управляющей компанией комплекс объектов недвижимого имущества, состоящий из земельного участка (участков) с производственными, административными, складскими и иными зданиями, строениями и сооружениями, обеспеченный инженерной и транспортной инфраструктурой, необходимой для создания нового промышленного производства, а также обладающий необходимым правовым режимом для осуществления производственной деятельности» [6, с. 1].

Индустриальные парки Холдинга «Строительный Альянс» представляют собой промышленные комплексы нового поколения. По сути это целые города, что собственно и получило отражение в названии – Industrial City. Концепцию индустриального парка но-

вого поколения масштабно и одновременно конкретно сформулировал партнер Холдинга «Строительный Альянс» А. Петрухин: «Территория промышленных парков воплощает в себе смыслы созидания и развития, вдохновляя компании на изобретение новых технологий и продуктов. Это место, где главную роль играет промышленник и предприниматель, создающий технологии и продукты» [1]. Этот гуманистический пафос побудил девелопера подойти к проблеме организации промышленных парков иначе, формируя гармоничную среду для бизнеса, работы, общения и досуга.

Данный посыл во многом объясняет обращение застройщика к метафорическому языку муралов. В отличие от граффити и ряда других форм стрит-арта, мурализм легитимен и концептуален. Мурал как объект характеризуется определенными чертами, повторяемыми во всех или в большинстве случаев: монументальность, декоративность, социальная открытость. Анализ условий возникновения муралов позволяет говорить о бытовании данной разновидности монументального искусства в городских средах в контексте типовой жилой или промышленной застройки. Принципиально важными являются два момента: отсутствие яркого архитектурного образа у объекта, на который наносится мурал, и его интегрированность преимущественно в жилую среду. По мнению М. Маевской, «the murals of the 21st century change the appearance of monotonous urban space, filled with typical buildings» («муралы XXI века меняют облик монотонного городского пространства, заполненного типичными зданиями», – перевод наш) [22, р. 9].

В данном случае применение муралов исключительно в промышленном пространстве является инновационным. Муралы, с одной стороны, транслируют саму идею индустриальных городов. В то же время, присутствие муралов в промышленном пространстве маркирует его, привлекает внимание людей и способствует преодолению устоявшегося стереотипа о безликости промзон.



### Метафорический язык первых муралов и проблема брендинга

Первые муралы были реализованы Холдингом «Строительный Альянс» совместно с коммуникативным агентством MAKE SENSE Group в индустриальном парке «Есипово-2» (городской округ Солнечногорск Московской области) в 2022–2023 годах. Всего в парке было создано три мурала, которые, однако, не были задуманы как серия. Тем не менее, они концептуально весьма близки, так как раскрывают разные аспекты феномена Industrial City: технический прогресс, единство технического и социального, искусственного и природного, труда и творчества.

В проектных документах разработчики так определили главную идею муралов: «Комплексный подход, который не ограничивается разработкой креативной идеи для покраски стен, а станет концептуальным проектом для донесения основных смыслов компании через физическое воплощение в мурале с элементами фирменного стиля для дальнейшего использования во внешних графических коммуникациях» (приводится на основе внутренних документов компании).

Прежде всего связь с деятельностью Холдинга «Строительный Альянс» показана через образность муралов, их метафорические смыслы. Мурал «Сотворение будущего» вдохновлен знаменитой фреской Микеланджело Буонарроти «Сотворение Адама», украшающей плафон Сикстинской капеллы Ватикана. Кисти рук Творца и Адама стали иконическим мотивом, который имеет огромное количество реплик в современном искусстве и дизайне. Есиповский мурал дает еще одну реплику, точнее – ремейк работы великого художника. Композиционно это рука Адама (персонаж, как и кисть руки на мурале, слева). Однако в ней мощь и воля к действию, как в микеланджеловском Творце. Происходит совмещение образов, их свойств и рождение нового смысла. Разработчики именуют этот образ рукой Творца-визионера. Однако под этим понятием мыслится не Создатель, а сам человек, человек-творец, создатель будущего. Кисть руки, узнаваемая широким зрителем, получает новое метафорическое значение: величие человеческого потенциала (рис. 1).

Параллельно с «Сотворением будущего» создавался мурал «Город будущего», близкий не только концептуально, но и художествен-



Рис. 1. Сотворение будущего, мурал, 2023 год. ИСР «Есипово-2»



Рис. 2. Город будущего, мурал, 2023 год. ИСП «Есипово-2»

но. Здесь та же лаконичная, но экспрессивная цветовая гамма (контраст охристых и сине-голубых тонов), четкость, а в ряде случаев даже жесткость рисунка (эффект диджитал-графики, комикса). Обращение к языку комикса и визуального медиаконтента вполне понятно; более того, это заявлено в проектной концепции MAKE SENSE Group: «Серия муралов в виде комиксов, рассказывающих о ценностях проекта INDUSTRIAL CITY» (приводится на основе внутренних документов компании). Обращение к массовому зрителю требует определенных языковых средств – плакатной лапидарности, цветовой насыщенности, иллюстративности, узнаваемости героев.

Если в первом мурале узловой элемент композиции – кисть руки – был заимствован, стилизован и переосмыслен, то во втором художники-дизайнеры создают нового героя – маленького робота Indu. Он – олицетворение технического прогресса, связи технологий и качества жизни человека, символ новой урбанистики. Город, который изображен справа от Indu, условен и символичесок. В его урбанистические формы – дома-башни, технические объекты в виде цилиндров, визуальный маркер нейросети как знак «умного города» – орга-

нично включены озеленение, сложная геопластика, книги. Можно рассматривать этот образ как метафору города будущего, в котором гармонично соединяются высокие технологии и традиционные ценности человечества. Нестандартно у Indu на плече сидит красная птичка: робот воспринимает мир не только при помощи встроенных индикаторов, но и глазами, сердцем своего друга (рис. 2).

Третий мурал «Великое искусство. Ван Гог. Звездная ночь» – это своеобразный ремикс на основе двух мотивов: мотива ночного звездного неба, заимствованного с картины В. Ван Гога, и панорамы индустриального города, визуально напоминающей городские мотивы в работах П. Сезанна. Как и в случае руки Творца-визионера, мы видим обращение к известному произведению искусства. В данном случае живописный мотив неба переносится в сильно переработанном виде. Экспрессивный небесный вихрь отрывается от контекста, превращаясь в эффектный декоративный мотив.

Интересны небесные светила в диджитализированной интерпретации художников-дизайнеров: четкий разбор палитры по тонам, очерченность сухим затемненным рисунком всех композиционных элементов «солнц». Это



Рис. 3. Великое искусство. Ван Гог. Звездная ночь, мурал, 2023 год.

ИСП «Есипово-2». В. Ван Гог, Звездная ночь, 1889, изображение размещено в свободном доступе [clck.ru/3QyoKX](http://clck.ru/3QyoKX)

уже не звезды, а неведомые миры, несущиеся в водовороте галактики (рис. 3).

Панорама индустриального города вовлекается в этот бешеный вихрь. Он, как хвост мощной кометы, вплетается в водоворот времен и событий. Урбанистика становится частью этого неистового танца – в противовес вангоговской статичности и даже инертности. Но у Ван Гога и город иной: сонный, маленький, как продолжение ландшафта. Вихри проходят мимо города и его обитателей. Это неведомые силы природы отправляются в безумную пляску, город же безмятежно спит. В мурале вихрь и город образуют неразрывное целое, олицетворяя «высокий интеллект, символ будущего технологического прогресса, индустриальные и промышленные этапы развития» (приводится на основе внутренних документов компании).

Кроме единства применяемых композиционных методов – стилизация, ремейк и ремикс прототипа; кроме общей палитры с применением брендового сине-голубого тона, в этих трех муралах используется прием метафоры. В каждом случае визуальные элементы свои: рука Творца, робот, индустриальный город и космический вихрь. Вместе они, каждый по-своему, раскрывают концепцию промыш-

ленного парка как новой урбанистической реальности, новой индустриальной культуры.

### Поиск национальной идентичности в муралах парка Коледино

Индустриальный парк «Коледино» расположен на Симферопольском шоссе, в двадцати километрах от МКАД, недалеко от городов Климовск и Подольск. Занимая огромную площадь в 365 га, индустриальный парк выделяется из ему подобных объектов своими муралами. Общая площадь росписи составила более 2,5 тыс. м<sup>2</sup>.

Муралы в Коледино образуют триптих, имеющий программное название «Полет прогресса». По замыслу девелопера Холдинг «Строительный Альянс», гигантские картины на архитектурных фасадах трех промышленных блоков парка должны в метафорической форме рассказать о ценностях проекта «Industrial City». Эта идея и была положена в основу концепции триптиха, разработанной коммуникационным агентством MAKE SENSE Group. Как говорит Ирина Шалманова, сооснователь агентства, «в основе запроса лежал посыл показать, что у проекта есть душа, что индустриальная не-

движимость давно уже не формат безликих, однотипных, тусклых зданий» [13].

Тематической основой триптиха стала история развития промышленности России. Однако невозможно свести муралы к иллюстрации этой истории, их концепция и композиционное решение базируется на сложной метафорике языка искусства. Причем в каждом из трех муралов есть свой уникальный код. Это во многом дает основание рассматривать эти муралы не только как декор или элемент визуального брендинга компании, но как произведение искусства.

Муралы этого цикла весьма различны как по языковым средствам – композиция, цвет, пластика, – так и по роли в общей программе. Наиболее повествовательными, с элементами иллюстративности, являются муралы «Русь» и «Indu в городе». Их объединяет стремление показать связь времен, традиций, а также сформировать устойчивое представление о ведущей роли промышленности в мировом прогрессе. При этом в муралах четко прослеживается лейттема триптиха: индустриальный высоко технологичный город, у которого есть душа, в котором кипит жизнь. Это не только смысловая основа триптиха, но и концепция Холдинга «Строительный альянс».

Композиционной основой мурала «Русь» является река времени, которая объединяет самые разные «страницы» нашей истории: это образы исторических личностей (Петр I) и неизвестных мастеров, технологические завоевания (кузница, водоподъемная мельница, доменная печь, металлургический завод, печатная фабрика, кирпичный завод, паровой двигатель и тому подобное) и конкретные объекты, знаменующие этапы технического прогресса (повозка-одноколка XVIII века, паровоз 1915 года, электромобиль И. Романова). За основу формообразования взяты как конкретные документы – гравюры, фотографии, чертежи, – так и современные визуальные реплики, базирующиеся на исторических сведениях. На этой основе сформирована коллажная композиция, напоминающая современную компьютерную игру или комикс (рис. 4).

Композиция имеет линейный характер, напоминая традиционный фриз, что соответствует формату мурала. Но принцип фриза выполняется скорее формально: протяженность здания задает линейную направленность, усиленную символической рекой. Композиция лишь на смысло-



Рис. 4. Крапива А. В., Русь, мурал, 2025 год. ИСР «Коледино»

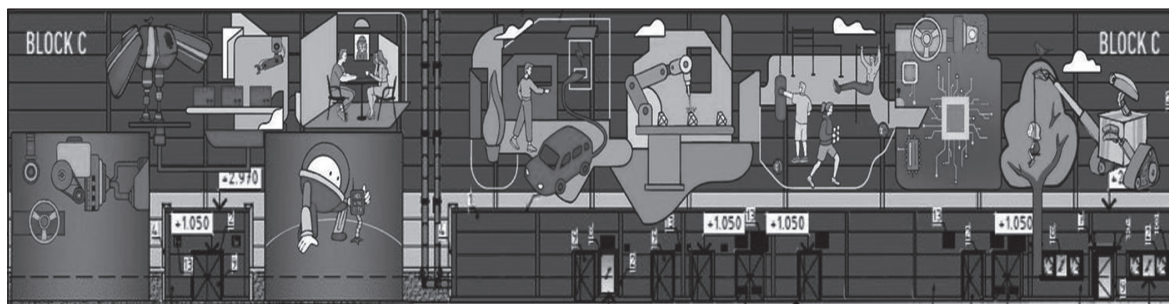


Рис. 5. *Indu в городе*, проект мурала, 2025 год. ИСР «Коледино»

вом уровне имеет линию горизонтального развертывания (историческое развитие), что, при отсутствии четкого сюжета, поддерживается следующими визуальными элементами: графические чертежные мотивы, образы природы (деревья, кустарники), цветовые ряды (бежево-коричневый, терракотово-красный, серо-голубой, зеленовато-болотный). Фризообразность провоцируется также четкой направленностью композиции слева направо, что ясно читается благодаря не только линии реки, но и струям дыма из фабричных труб.

Логичным продолжением исторического погружения в тему технического прогресса становится третий мурал серии «Indu в городе», получивший свое название в связи с фигурирующим в композиции персонажем – роботом Indu. Инда – производное от Industrial. У маленького робота есть верный спутник – красная птичка, которая дважды появляется в данном мурале: сначала в компании самого Indu, а затем в сюжете с девочкой, качающейся на удерживаемых другим роботом качелях. Тем самым мурал транслирует идею гармонического сосуществования природы и техники, ключевую в рамках концепции Индустриального парка.

Разработчики образа маскота Indu дизайнеры из MAKE SENSE Group проявили отличные креативные способности, закалировав, с одной стороны, название проекта – Industrial City, с другой, концептуальную программу такого рода парков – единство техники и созидания, искусственного

и природного, человека труда и человека-творца. И это стало визуальным кодированием того смысла, который сформулировал партнер Холдинга «Строительный Альянс», руководитель комитета «Промышленность. Спорт» Союза промышленников и предпринимателей «Иволга» Артем Петрухин: «<...> мы стараемся привнести эстетическую составляющую в их содержание и инфраструктуру, сделать их современными и модными, и одним из таких решений стало создание муралов» [1].

Образ города, представленный в данном мурале, в условной форме воспроизводит сам Индустриальный парк с его зонами для общения и занятий спортом, с узнаваемыми производствами резидентов парка (гранение алмазов, производство чипов и другое) и объектами инфраструктуры (заправка электрокаров, кафе, информационное взаимодействие). Все эти мотивы представлены в цветных блоках, которые напоминают визуальный контент сайта или инфографику, предполагая их развитие, возможность дополнения и трансформации (рис. 5).

По своему содержанию, колористическому решению, а также благодаря обращению к образу робота-маскота данный мурал близок муралу из Индустриального парка «Есипово-2». Однако в колединовском мурале город предстает не как мечта, не как фантазия, но вполне конкретно и осязаемо. Более того, технизированный город выступает прямой аналогией Индустриального



парка как новой социально-экономической реальности.

При сопоставлении первого и третьего муралов возникает ощущение единой ленты времени, преемственности между прошлым, настоящим и будущим, связи времен, которая заключается в важности прогресса не ради него самого, а во имя процветания человека. Тем не менее, контраст образов и сюжетов очевиден. И требуется третий элемент, чтобы не только обозначить эту связь, но и подчеркнуть важность того времени, в котором мы живем. Именно сейчас происходит формирование «города будущего», той мечты, которую мы все вместе реализуем своим трудом.

В триптихе этот переход между прошлым и будущим метафорически обозначен сказочным персонажем – Жар-птицей. Именно этому образу посвящен центральный одноименный мурал триптиха. Благодаря сказочному контексту мы связываем Жар-птицу с иным миром – она из тридевятого царства; с волшебством – ее оперение не просто золотое, а светящееся, ослепляющее; с чем-то притягательным – волшебная диковинка, достать которую возможно только при помощи чудесного помощника Серого волка (СУС 550 «Царевич и Серый волк») или Конька-горбунка (СУС 531 «Конек-горбунок») [9, с. 32–41; 10, с. 439]. Этот персонаж был подробно рассмотрен в докладе Т. Б. Диановой «“Жар-птица” и “Три богатыря” в современной культуре: опыт фольклорно-культурологической экспертизы» на конференции «Фольклор XXI века: Герои нашего времени», прошедшей в 2011 году в Государственном республиканском центре русского фольклора. К сожалению статья не была опубликована, но запись доклада хранится в Архиве ГРЦРФ (сейчас Архив ГРДНТ).

Все эти качества получают внесказочную интерпретацию. Они переносятся в иную реальность, в новое смысловое поле, более того – в другое время, современное. Однако переосмысление образа Жар-птицы не становится его трансформацией. «Иной» мир тридевятого царства становится исто-

рическим, подразумевающим вообще прошлое; волшебство оперения и его свойств осмысляется как технический прогресс, преобразующий жизнь, а притягательная сила волшебной диковинки превращается в поиск новых креативных решений. Сам образ Жар-птицы, с одной стороны, является носителем определенных свойств и качеств, достаточно универсальных; с другой, – выступает символом национальных культурных основ, продолжателями которых являемся мы, современные люди. Этот принцип прослеживается в позиции девелопера и получает визуальное воплощение в работе коммуникационного агентства MAKE SENSE Group: «<...> мы преследуем цель усилить полюс внимания на базовых подходах промышленников к развитию территорий и технологий нашей страны путем визуализации исторических моментов и важных событий. Наш ориентир – это традиции, уважение к наследию и новаторский подход к будущим свершениям» [1].

Мурал «Жар-птица» и местоположением, и цветом, и внутренней экспрессией образа захватывает все наше внимание. Жар-птица занимает большую часть фасада, дополняемая огненным солнцем и ореолом острых, динамичных лучей. Магнетизм мурала обусловлен и размерами центрального персонажа, который значительно превосходит всех остальных героев триптиха. Это монументальное полотно посвящено фактически одному образу, образу Жар-птицы.

В отличие от обрамляющих его муралов «Русь» и «Indu в городе», «Жар-птица» не имеет никакой сюжетной основы. Это самая символическая и сложная по смысловой структуре композиция. Мурал решен очень лаконично. Профильное изображение Жар-птицы с пышным декоративным хвостом и расправленными крыльями наложено на стилизованное сияющее солнце с лучами-перьями. Тем самым, происходит слияние двух образов – птицы и солнца – в один. Солнце и есть Жар-птица, точнее, оно обозначает ее свойства – свет и огонь.



Рис. 6. Перевозчикова С.Г., «Жар-птица», мурал, 2025 год. ИСР «Коледино»

Образ Жар-птицы обрамляют парные орнаментальные мотивы того же огненного цвета; из них вырастают деревья с плодами, напоминая о чудесном дереве с золотыми яблоками в саду отца Ивана Царевича, клевать которые прилетала Жар-птица (СУС 550). Однако считать эту композицию иллюстрацией сказки нельзя. Формальное совпадение может иметь иное толкование, где Жар-птица – символ мечты о будущем, деревья с плодами – аллегория человека, его труда и награды (рис. 6).

Большой вопрос представляет орнаментальный мотив, который состоит из нескольких композиционно объединенных элементов. Центральный элемент – это небольшая птичка с пышным хвостом, будто повторяющая центральный образ Жар-птицы. В народной традиции образ Жар-птицы может быть связан с другими орнитоморфными образами, которые имеют сходные с ней внешние черты. Так, душа некрещеного младенца может летать по миру в виде черной птицы, оперение которой притягивает небесный огонь (молнии). В ряде традиций душа также представляется маленькой блестящей птичкой [7, с. 527–745]. Хвост чудесной птицы трансформируется в деко-

ративный мотив, состоящий из огненных спиралей, что вызывает ассоциации с солнцеворотом. И опять мы видим пересечение образов Жар-птицы и солнца. Однако солнце встречается в орнаменте и вполне самостоятельно, одновременно являясь замыканием декоративной плетенки. В свою очередь в этом плетеном орнаменте прочитывается буквица «живете» (в старославянском «живѣте» – то есть «живите»), повелительное наклонение от «жити»), означавшая у древних славян жизнь. Таким образом, в орнаменте сливаются в единый визуальный текст славянские символы и их современные реплики, что рождает ассоциации с нашим культурно-историческим прошлым.

В правой части орнамент заканчивается восьмиконечной звездой, которую можно интерпретировать двояко: это и звезда Сварога/Лады, и звезда Богородицы. Последняя понимается как путь, высший знак, как надежда и спасение [3]. Но и в значении звезды Сварога мы можем видеть близкие смыслы: символ круговорота жизни, знак солнца, огня, оберега [8] (рис. 7).

Тем самым, можно говорить о некотором универсальном смысле данного орнамента относительно дохристианского и христианского

прошлого культуры восточнославянского этноса. В этот орнамент, оперируя весьма узнаваемыми первоэлементами, дизайнеры вкладывали определенный смысл о связи времен, верности традициям предков, о силе рода, о вере в будущее. Несмотря на прагматизм современной культуры, эти ценности прошлого остаются актуальными и сегодня. Орнаментальные мотивы теряют свой аутентичный смысл, однако сохраняют общий культурный код – веру в торжество добра.

### Современный культурный код: от муралов к жизни

Девелопер, интуитивно чувствуя необходимость визуальной трансляции бренда, своего рода визуального самомаркирования, обратился к нетипичному приему – разработке эстетического компонента индустриальной среды вместо традиционного фирменного стиля компании. Этот подход был реализован через создание грандиозных муралов на фасадах промышленных блоков (корпусов), своеобразной галереи под открытым небом. Все муралы индустриальных парков характеризуются масштабностью, включенностью в городскую среду, обращенностью к массам. Муралы холдинга в полной мере можно назвать современной фасадной живописью, «несущей в себе черты визуальной пропаганды» [5, с. 67]. Это пример исходного кода муралов, применяемых в промышленных зонах.

Однако промышленная зона мыслится как новый тип пространства, как индустриальный город, где есть место не только для успешного ведения бизнеса, но и для социальной инфраструктуры. В программе Холдинга «Строительный Альянс» речь идет о создании локальных гиперпространств: «Вокруг парков создается полноценная социальная среда: магазины, сервисы, досуг. Всё, чтобы сотрудники могли работать, жить и решать бытовые задачи в одном районе – без лишних происшествий» [21]. Именно эту идею нового пространства муралы транслируют людям. И это является отличительным свойством мурала как формы современного уличного искусства: «Стрит-арт помогает сделать визуализацию места как территории, раскрыть с помощью своих объектов смысл, концепцию, код места» [5, с. 65].

Анализ муралов ИСР «Есипово-2» и «Коледино» выявил интересную закономерность. В композициях «Сотворение будущего», «Город будущего» и «Великое искусство. Ван Гог. Звездная ночь» 2023 года наблюдается попытка ассоциативно раскрыть концепцию индустриальных парков, оперируя художественными образами прошлого. Наиболее значимыми концептами являются базовые принципы самого холдинга: урбанистика как движущая сила развития городов и роста качества жизни людей, вера в безграничность возможностей человечества, единство созидания и творчества.

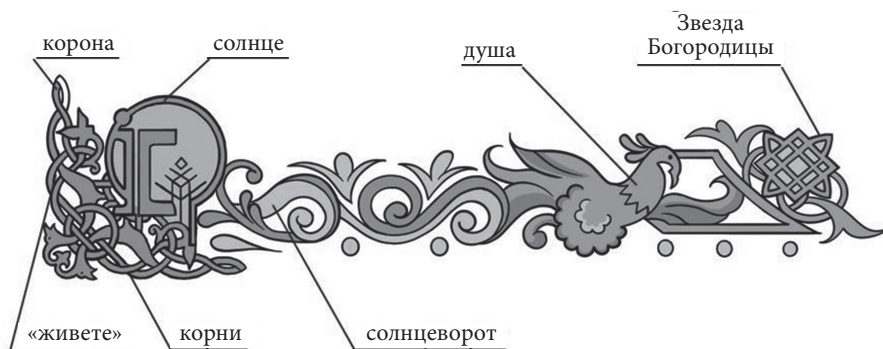


Рис. 7. «Жар-птица», проект мурала, паттерн, 2025 год. ИСР «Коледино»



Обращаясь к хорошо известным и узнаваемым художественным образам, разработчики муралов переосмысливают их в современном культурном контексте, сохраняя основной смысл – веру в человека, убежденность в торжестве добра. В мурале «Город будущего» роль метафоры выполняет маскот Indu, который ассоциируется с высокими технологиями, тогда как птичка на его плече – с живым природным началом. Их единство – гармония техники и природы, машины и человека.

Таким образом, в первых муралах основной метод – это метод ассоциации, метафоры, посредством которого раскрывается концепция индустриального города. Муралы выполняют функцию брендинга холдинга и новой формы культуры – культуры индустриальных городов.

Триптих муралов «Полет прогресса» в Коледино 2024–2025 годов также использует ассоциативный прием, однако сами ассоциации гораздо сложнее. В основе тонко продуманной метафорической игры лежит не только и не столько концепция индустриального парка, сколько идея преемственности, национальной идентичности. В муралах сделана попытка декодификации русской культуры через обращение к отечественным историческим личностям, мифическим персонажам, техническим достижениям. Если в мурале «Русь» даются визуальные маркеры отечественного культурного кода – царь-реформатор Петр I, крупные открытия и технологии, производства и новая технико-технологическая реальность, то в «Indu в городе» формируется новый код – код устойчивого развития бренда, основанного на заботе о социальном благополучии нации. Между этими концепциями есть преемственность: вера в возможность прогресса, в достижение гармоничного единства технико-технологического и социального.

Ключевым в триптихе является образ Жар-птицы (рис. 8), отличающийся не только своими глубинными культурными корнями, но и смысловой многозначностью. Именно

это позволяет достаточно свободно интерпретировать ее образ в ином культурном контексте, не нарушая традиций, не разрывая связи времен. Универсальность сказочного персонажа, каковым является Жар-птица, позволило ее, обительницу «иного» мира, рассматривать как символ высокотехнологичного города будущего. Выступая в ряде сказок и в их литературных интерпретациях желанной диковинкой [11, с. 18–31], Жар-птица получает новое содержание в мурале: она визуальный маркер национального культурного кода. Сказочные сюжеты связывают с образом Жар-птицы трудный путь героя в поисках диковинки, что в новом художественном и культурном пространствах выступает символом трансформации промышленности и достижения прогресса. Жар-птица в мифологизированном мышлении связана со светом и огнем, она олицетворяет золото, богатство и одновременно душу. В новом контексте золото – это не только богатство, но и успех, свет сродни жизни, огонь – технологии, а душа ассоциируется со связью времен, с тем, что непреходяще, с человеком и человечностью.

Образ Жар-птицы выступает тем индикатором, который позволяет увидеть символичность муралов, их поликодовость: с одной стороны, мы видим всю историю нашего Отечества, с другой, перед нами выстроено здание новой реальности, которая не отменяет национального наследия, но является его логичным продолжением. Так метафорика художественно-образного языка первых муралов, посредством которой раскрывается смысл новой реальности в виде индустриальных городов-парков, накладывается на политекстовость муралов ИСР «Коледино». В рамках триптиха происходит переключение с раскрытия концепции бренда посредством визуальных ассоциаций на поиск маркеров русского культурного кода и их современное художественно-образное осмысление.

Таким образом, мы выявили внутреннюю динамику в рамках реализации Холдингом «Строительный Альянс» программных му-



ралов – от концептуального брендинга к национальной идентификации. Данная трансформация прослеживается как на уровне образно-сюжетной основы и художественных приемов, так и относительно транслируемых ценностей и смыслов. Если на первом этапе наблюдается обращение к образам, заимствованным из истории, искусства и массовой культуры, то при реализации триптиха

в Коледино появляются фольклорные мотивы, заключающие в себе культурную память народа.

Решая вопрос самобрендинга Холдинг «Строительный Альянс» сделал попытку создать культурный код современности на основе национального культурного кода, где главным критерием является идея устойчивого развития.

### Список литературы

1. В Industrial City Коледино завершили создание муралов // CRE.RU. URL: <https://cre.ru/news/98056>
2. *Варакина Г. В.* Интермедиаальный дискурс в архитектуре: феномен саморепликации (на материале городской застройки малых городов Центральной России 2 пол. XIX – нач. XX вв.) // Междисциплинарные исследования в гуманитарных науках: медиальность, интермедиаальность и постмедиаальность в культуре и искусстве: сборник материалов III Международной научной конференции. Москва: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2025. С. 9–14.
3. *Варакина Г. В.* Мотив «пояс Богородицы» в декоре деревянной архитектуры Рязани второй половины XIX – начала XX веков // Святая земля в славяно-русской традиции: сборник статей по материалам XV круглого стола в рамках III Международной научной конференции «Междисциплинарные исследования в гуманитарных науках». Выпуск 9. Москва: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2025. С. 69–90.
4. *Варакина Г. В., Переволочанская С. Н., Азарова В. В., Добровольская В. Е.* Иконология и компаративистика: междисциплинарный дискурс // Вестник славянских культур. 2022. № 4 (66). С. 320–332.
5. *Гончарова Н. Г.* Стрит-арт в актуальной городской среде: новая форма монументальной живописи // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2021. № 1. С. 64–69.
6. ГОСТ Р 56301–2014. Индустриальные парки. Требования (утв. и введен в действие Приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 12 декабря 2014 г. N 1982-ст). Москва: Стандартинформ, 2015. URL: <https://meganorm.ru/Data2/1/4293767/4293767134.pdf>
7. *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. Москва: Индрик, 1997. 912 с.
8. *Даркевич В. П.* Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // Советская археология. 1960. № 4. С. 56–68.
9. *Добровольская В. Е.* Орнитоморфные персонажи русской волшебной сказки // Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: коллективная монография. Москва: Книгодел; Московский городской педагогический университет, 2019. С. 32–41.
10. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Жар-птица // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 томах. Т. 1: А-К. Москва: Советская энциклопедия, 1987. С. 439.
11. *Иванова А. А.* Жар-птица в русской культуре: к проблеме эволюции художественного образа // Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: коллективная монография. Москва: Книгодел; Московский городской педагогический университет, 2019. С. 18–31.
12. Индустриальный город и «Культура Дома»: эскиз коллекции «Жар-птица» // Industrial City. URL: <https://icpark.ru/news/industrial-city-i-kultura-doma-sozdayut-kollektsiyu-zhar-ptitsa>
13. История создания муралов в Industrial City // ВКонтакте. URL: [https://vk.com/video-212021506\\_456239240](https://vk.com/video-212021506_456239240)



14. Методические рекомендации по созданию Индустриального парка / НП «Ассоциация индустриальный парков». Москва, 2014. URL: <https://indparks.ru/upload/iblock/b97/MetodRecomendacii%20AoIP%20private.pdf>
15. Мусат Р. П., Немаева Н., Борисенко А., Никитина М. В., Шавлыгин Д. Медиаарт: синтез цифрового искусства в городской среде // Проект Байкал. Город и парк. 2025. № 3 (85). С. 103–109.
16. Никитаева А. Ю., Андрющенко О. Г. Индустриальные парки как опорные точки формирования экономического каркаса инновационного развития территорий // Наука Красноярья. 2018. Т. 7, № 4. С. 78–99.
17. ОМК превращает завод в современную, комфортную и красивую рабочую среду: Ольга Погосова о новом индустриальном стрит-арт-парке // ART FLASH. URL: <https://artflashmagazine.ru/omk-prevrashhaet-zavod-v-sovremennuyu-komfortnuyu-i-krasivuyu-rabochuyu-sredu-olga-pogosova-o-novom-industrialnom-strit-art-parke/>
18. Парки «INDUSTRIAL CITY» превращаются в арт-объекты // OFFICE NEWS. URL: <https://office-news.ru/parki-industrial-city-prevrashhajutsya-v-art-obekty/proekt>
19. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка (СУС) / АН СССР. Отделение литературы и языка. Научный совет по фольклору; Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая; Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Ленинград: Наука, 1979. 437 с.
20. Унагаева Н., Злобин Д. Бизнес-парки: от истории к современности // Проект Байкал. Город и парк. 2025. № 3 (85). С. 44–49.
21. Industrial City. URL: <https://icpark.ru/>
22. *Maevskaya M.* Murals as a Key Form of Street Art in the Architecture of the City of the 21st Century // Proceedings of the 8th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2022). URL: [https://www.researchgate.net/publication/365697856\\_Murals\\_as\\_a\\_Key\\_Form\\_of\\_Street\\_Art\\_in\\_the\\_Architecture\\_of\\_the\\_City\\_of\\_the\\_21st\\_Century](https://www.researchgate.net/publication/365697856_Murals_as_a_Key_Form_of_Street_Art_in_the_Architecture_of_the_City_of_the_21st_Century)

\*

Поступила в редакцию 05.01.2026



# ПЕРЕХОДНОСТЬ КАК ХАРАКТЕРИСТИКА ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА XVI – XVII ВЕКОВ (НА ПРИМЕРЕ РИМА И ПАРИЖА)

УДК 7.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-134-142>

## Н. В. Синявина

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация;  
Московский государственный лингвистический университет,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: cleo2401@mail.ru

## Н. И. Ануфриева

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: nata415485@mail.ru

*Аннотация.* Статья посвящена выявлению факторов, обусловивших трансформацию художественного языка Европы в XVI–XVII веках (изменение картины мира, становление разных типов политических систем, развитие рынка искусства и появление новых заказчиков и прочее). Авторы отмечают, что выбранный период представляет особый интерес для истории искусства, поскольку в течение столетия произошел кардинальный сдвиг в сфере искусства, приведший к формированию уникальной ситуации сосуществования двух художественных направлений – барокко и классицизма. Кризис стиля, случившийся в предшествующий период, спровоцировал поиски единого художественного направления, однако различающиеся условия развития государств привели к продуцированию разных художественных языков. Подчеркивается, что рождение барокко и классицизма так или иначе связано с Римом, однако каждая из национальных художественных школ адаптирует их в соответствии со сложившимися здесь традициями. Далее авторы сопоставляют бытование барокко и классицизма в Италии и Франции. В заключение делается вывод о том, что тесно переплетенные барокко и классицизм выступают не просто художественными стилями Нового времени, но предстают как разные «метафизические опыты», поскольку отражают отличные друг от друга социально-политические системы. Если Рим (в лице Ватикана) ориентирован на экзальтацию и динамику, драматизм и метаморфозу,

.....

СИНЯВИНА НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор культурологии, заведующая кафедрой культурологии, профессор кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры; профессор кафедры мировой культуры, Московский государственный лингвистический университет

АНУФРИЕВА НАТАЛЬЯ ИВАНОВНА – доктор педагогических наук, декан факультета музыкального образования, Московский государственный институт культуры

SINYAVINA NATALIA VLADIMIROVNA – DSc in Cultural Studies, Head of the Department of Cultural Studies, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture; Professor at the Department of World Culture, Moscow State Linguistic University

ANUFRIEVA NATALIA IVANOVNA – DSc in Pedagogy, Dean of the Faculty of Music Education, Moscow State Institute of Culture

© Синявина Н. В., Ануфриева Н. И., 2026



риторика Парижа детерминирована стремлением к порядку и строгой иерархии. Сопоставление барокко и классицизма дает возможность увидеть, как переход от религиозного к светскому продуцирует два художественный языка, как Новое время дает два ответа на вызовы эпохи.

*Ключевые слова:* переходность, барокко, классицизм, эпоха Возрождения, Ренессанс, Новое время, синтез искусств.

*Для цитирования:* Синявина Н. В., Ануфриева Н. И. Переходность как характеристика европейского искусства XVI – XVII веков (на примере Рима и Парижа) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 134–142. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-134-142>

## TRANSITIONALITY AS A CHARACTERISTIC OF EUROPEAN ART OF THE 16th–17th CENTURIES (USING ROME AND PARIS AS AN EXAMPLE)

### **Natalia V. Sinyavina**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation;  
Moscow State Linguistic University,  
Moscow, Russian Federation,  
*e-mail:* cleo2401@mail.ru

### **Natalia I. Anufrieva**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail:* nata415485@mail.ru

*Abstract.* This article examines the factors that shaped the transformation of European artistic language in the 16th and 17th centuries (changing worldviews, the emergence of different types of political systems, the development of the art market and the emergence of new patrons, etc.). The authors note that the chosen period is of particular interest for art history, as it saw a fundamental shift in the artistic sphere over the course of the century, leading to the emergence of a unique situation where two artistic movements coexisted – Baroque and Classicism. The crisis of style that occurred in the previous period provoked a search for a unified artistic direction, but the differing conditions of development of states led to the production of different artistic languages. It is emphasized that the birth of Baroque and Classicism is somehow connected to Rome, yet each of the national artistic schools adapted them in accordance with the traditions established there. The authors then compare the development of Baroque and Classicism in Italy and France. They conclude that the closely intertwined Baroque and Classicism are not simply artistic styles of the Modern Era, but rather represent distinct “metaphysical experiences,” reflecting distinct socio-political systems. While Rome (represented by the Vatican) is oriented toward exaltation and dynamism, drama and metamorphosis, the rhetoric of Paris is determined by a desire for order and strict hierarchy. The comparison of Baroque and Classicism allows us to see how the transition from the religious to the secular produces two artistic languages, and how the Modern Era provides two responses to the challenges of the era.

*Keywords:* transition, baroque, classicism, Renaissance, modern times, synthesis of arts.

*For citation:* Sinyavina N. V., Anufrieva N. I. Transitionality as a Characteristic of European Art of the 16th–17th Centuries (Using Rome and Paris as an Example). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 134–142. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-134-142>



Проблема переходности остается одной из актуальнейших и интереснейших в истории культуры. В момент встречи двух эпох возникает фронтальное пространство, которому присущи еще отдельные черты эпохи уходящей, но уже и имплицитно существующие характеристики эпохи становящейся. Возникающее пространство пока плохо структурировано, его очертания не имеют четкой границы, но, благодаря происходящему в нем диалогу, оппозиционность пары «Я – Чужой» нивелируется и продуцируется парой «Я – Другой». Таким образом, формирование фронта обеспечивает постепенное «узнавание» координат новой картины мира и позволяет включить адаптационные механизмы как общества в целом, так и отдельного человека для их восприятия.

Выбор объекта для рассмотрения – переход от Возрождения к XVII веку – может сначала удивить, однако есть несколько причин обращения именно к этому периоду. Во-первых, несмотря на историческую удаленность, именно в это время закладываются основы современной нам цивилизации (до сих пор ей созвучны и идея развития, и пугающий и одновременно восторгающий нас технизм, и массовизация культуры). Смена культурных парадигм – Возрождение и Новое время – привела к кардинальной трансформации всех сфер жизни, что актуализировало проблему идентичности. Активное формирование национальных государств (следовательно, рождение национального языка, национальной истории и так далее) требовало некоего подтверждения культурно-цивилизационной целостности этого огромного пространства, входившего некогда в состав Римской империи, что и нашло отражение в появившемся в тот период понятии «Европа». Во-вторых, гетерогенность XVII века обусловила невозможность отражать ее языком одного художественного стиля, что приводит к уникальной для истории искусств ситуации, когда в границах одной эпохи впервые сосуществуют два художественных направления – барокко и классицизм (с этого момента полистилизм

становится неотъемлемой характеристикой искусства). Подробно об особенностях барокко [9; 10].

Начиная разговор о стиле, необходимо сделать несколько предварительных замечаний – о тенденциях, связанных с поиском единого стиля, об условиях его развития, об особенностях функционирования художественного рынка.

### **Тенденция (или ее отсутствие), связанная с поиском единого стиля**

Уже во второй половине XIV века обозначился кризис единого стиля, поэтому поиск художественного языка эпохи, попытки его нащупать продолжились вплоть до конца XVI – начала XVII века. Если в XV веке можно наблюдать процесс как бы сепарирования стиля, доминирования индивидуальных приемов (примером может выступать творчество выдающихся мастеров Возрождения, начиная от Мазаччо), то в XVI веке ситуация меняется. Более того, поиски сопровождались переживанием утраты художественного единства и многочисленные трактаты, появившиеся в это время, свидетельствуют о желании формирующиеся стилевые формы зафиксировать (например, в Германии это получившие широкое распространение *Saulenbuecherer*, посвященные ордерной системе, где главными темами выступали «очеловечивание» ордера и его гармоничному соединению с декоративными элементами; или знаменитое «Поэтическое искусство» Н. Буало с обоснованием принципов классицизма, трактат, оказавший влияние на многих европейских мастеров).

### **Условия для развития стиля**

Прежде всего, имеются в виду устойчивость комплекса идей: длительность во времени программной идеи обуславливала стабильность заказов, поскольку и заказчик, и исполнитель находились в контексте единого художественного процесса. Кроме того, эти идейные программы должны четко отвечать



на вопросы, связанные с функциональной значимостью произведения искусства. Если в предшествующий период искусство выступало визуальным воплощением религиозных догматов, в эпоху Ренессанса, наряду с этим, появляется и светская тематика, присутствие которой в Новое время лишь увеличивается.

Как правило, Возрождение трактуют как «открытие человека», в связи с чем интерес представляет переход от средневековой картины мира. Открытие совершается посредством перекодировки сложившихся в Средневековье форм, и светская, антропоцентрическая проблематика часто проникала через традиционные для предшествующего периода жанры и образы. И. И. Иоффе отмечает, что «уже в спиритуалистическом мышлении, где индивид еще не выделен из общины и космоса, где сюжет искусства еще имеет космогонический характер, носителем сюжета является человек, человек-герой, человеко-бог, полубог, то есть человек, являющийся переходом от божества к человеку, от неба к земле, от жизни к смерти» [8, с. 461]. То есть начальной точкой этого процесса выступает древнейший период в истории, где человек является лишь медиатором между небом и землей. Эпоха Возрождения демонстрирует следующий этап этого процесса, когда человек превращается в самоценный предмет изображения, но при этом продолжают использоваться старые формы.

В контексте сказанного показательна эволюция образа мадонны, в котором соединяются образ Богоматери и обычной женщины. То есть при сохранении иконографии Богородицы содержание десакрализуется, благодаря чему образ в целом обмирщается. Симонетта Веспуччи, выступавшая моделью для многих работ Сандро Боттичелли и Пьеро ди Козимо, не воспринималась как символ божественного материнства, а как узнаваемая многими современница. Итальянскому Ренессансу еще присущ синтез телесного и духовного, что продуцирует характерный для эпохи тип идеализированного человека, который и представлен в художественных произведениях.

Но постепенно пространство мирского расширяется, и в фокусе оказывается человеческое, светское.

Еще радикальнее этот механизм проявился в литературе. Так, Боккаччо в «Декамероне» показывает, что мир создается не Богом, а человеком. Выбранное Боккаччо название – «Десятиднев» – лишь усиливает эту идею, поскольку в средневековых «Шестодневах» рассказывалось о божественном сотворении мира. Обращение к средневековому жанру и здесь дает возможность легитимации нового, светского содержания.

Таким образом, несмотря на отрицание гуманистами опыта Средневековья, переход к Возрождению происходит все-таки не через отказ от наследия, а через смысловую инверсию, когда новое проникает через уже сложившиеся формы и искусство фиксирует произошедший сдвиг от религиозного сознания к светскому. Однако в контексте барокко, с его интересом к аллюзиям и метаморфозам, религиозное и светское часто сосуществуют, и даже, казалось бы, в светских по содержанию произведениях просвечивает общее с религиозным искусством (жизнь и смерть, Бог и человек и прочее).

### Особенности функционирования художественного рынка

Для стабильного существования художественного рынка важны степень его структурированности и количество заказчиков. До второй половины XVI века заказчиками выступали папский двор и крупные феодалы, правители и аристократы, но на рубеже XVI–XVII веков ситуация меняется. С одной стороны, список заказчиков не претерпел существенных изменений, к ним добавились лишь бюргеры, однако их интерес к искусству привел к резкому увеличению числа заказчиков. Одной из причин расцвета гравюры в XVI–XVII веках выступало желание обычного жителя города иметь дома художественное произведение (так, мастерская Рембрандта производила огромное число гравюр,



которые можно было встретить во многих европейских странах). Изготовление гравюры требовало меньше времени и затрат, нежели создание картины, ее стоимость была значительно ниже, что делало ее доступной для среднего класса. С другой стороны, в тех государствах, где устанавливается абсолютная монархия, появляется один как бы собирательный заказчик – двор, который не просто диктует, а навязывает стилистические ориентиры. То есть политическая форма правления начинает оказывать воздействие на развитие стиля. В этом отношении показателен пример Нидерландов, которые были разделены на Голландию и Фландрию, оказавшуюся под юрисдикцией испанской короны. Помимо разных религиозных течений – кальвинизм и католицизм соответственно – здесь установились и разные политические системы, что не могло не сказаться на искусстве. Если религиозная тематика фактически исчезает из творчества голландских мастеров, поскольку церковь перестает быть заказчиком, то фламандская художественная школа специализировалась на алтарной живописи.

В контексте сказанного интересно сравнить проявление барокко и классицизма в Италии и Франции, первая из которых не существовала как единое государство, но оставалась оплотом католицизма, а вторая являла образец абсолютной монархии. Но сначала одно небольшое замечание: XVII век – это еще и эпоха столиц. После внутреннего сепаратизма начинается процесс формирования национальных государств. В контексте новой парадигмы пересматривается и роль главного города, который должен отражать тот комплекс идей, который декларируется государством.

Генезис барокко и классицизма связан с Римом, со стилем *a la antic*, каждый из них выступал как бы разными его гранями или интерпретациями: барокко ориентирован на большую выразительность, он динамичен и декоративен; классицизму же присущи четкость и геометричность (неслучайно, что Франция – как государство порядка – ориен-

тировалось именно на него). Таким образом, пластика начинает проявлять себя по-разному.

### Рим как театр веры и метафора вечности

В XVI веке католическая церковь пережила один из трагических моментов в своей истории – Реформацию, результатом которой стал массовый переход католиков в протестанты. Однако он по-прежнему позиционировал себя как центр католицизма, хотя и осознавал необходимость выработки мер в борьбе с реформаторами. В решениях Тридентского собора (1545–1563), где рассматривались насущные вопросы, был предложен комплекс мер по нивелированию нанесенного ущерба. Среди прочего искусство было названо одним из главных средств воздействия на верующего, поэтому Ватикан не жалел средств для развития этого направления работы, которая носила комплексный характер.

Перед Ватиканом стояла цель – создать «город-музей», а это, в свою очередь, предполагало работу с культурной памятью и выбором верных экспонатов. Католическая церковь должна была создать историко-культурный контекст, способствующий вызвать нужные воспоминания. В одной из своих работ Ф. Р. Анкерсмит пишет о разных типах философии истории, подчеркивая, что такая возможность наиболее полно представлена в исторических текстах. «Интерпретируемое таким образом понятие “идеи истории” становится <...> чрезвычайно важным для верного понимания историописания. Оно организует и выражает единство исторического текста в целом» [1, с. 12]. Можно сказать, что Ватикан, занимаясь перестройкой Рима, визуализировал собственную «идею истории». Так, Рим вновь начал приглашать паломников для приобщения к истинной вере. Например, возобновилась традиция так называемых «массовых покаяний», которые представляли театрализованные представления. Но необходимо было создать условия не только для размещения большого числа паломников,



но и преобразить город, застройка которого носила хаотичный характер.

Развернувшееся в Риме строительство впечатляло масштабностью и богатством. А. Г. Габричский отмечал, что «культурный человек окружен целой системой выразительных оболочек, располагающихся концентрически вокруг его тела как верховной ценности (начиная с одежды и кончая зданием, городом и т. п. вплоть до данного представления о мироздании)» [6, с. 399].

Католическая церковь понимала, что художественный язык создаваемых произведений и используемый для укрепления ее власти, должен быть доступен любому, а достичь этого можно лишь воздействуя на чувства. Образцом для других храмов становится церковь Иль-Джезу, первая барочная постройка в истории искусств. «Когда в 1575 году эта церковь появилась в Риме, она была воспринята как переворот в архитектурном мышлении. Она была не просто еще одной церковью в городе, усеянном церквями, а принадлежала недавно основанному Ордену иезуитов, на который возлагались большие надежды в борьбе с реформационным движением в Европе» [7, с. 388].

Как отмечает Бычков, «практически вся платоновско-христианская линия в истории эстетического сознания и эстетической мысли по XX век включительно знала, что эстетический опыт, т. е. опыт созерцания и созидания красоты, который включал и всю сферу искусства, в своих предельных интенциях является опытом выражения и постижения метафизической реальности, т. е. особой формой метафизического опыта» [4, с. 182], который и использовал Ватикан, создав, например, потрясающую площадь перед главным собором католического мира – собора св. Петра. Знаменитая колоннада Л. Бернини, с одной стороны, должна была потрясти верующего, а с другой, как бы принять его свои объятия. Как верно подметил Габричевский, «разница между полезным строительством и художественной архитектурой чрезвычайно зыбка. В существующих памятниках архитектуры чрезвычайно

трудно разграничить утилитарные здания строителя от художественных, и огромное большинство произведений художественной архитектуры являются в то же время и полезными сооружениями» [6, с. 396].

Проведенная Ватиканом работа привела к нужному результату, и о Риме вновь заговорили как о «вечном городе». Получение им статуса «aeterna urbs» («вечный город») связано еще с Альбием Тибуллом, который в одной из своих элегий в честь Аполлона, покровителя города, пишет, что бог обещает Риму процветание и могущество. Вслед за Тибуллом и другие древнеримские поэты (например, Клавдий Клавдиан, Клавдий Лутилий Намацион), философы и историки (в частности, Аммиан Марцеллин) были уверены в вечном существовании Рима. Безусловно, все эти предсказания были сделаны в период расцвета Римской империи, в момент ее господства. Именно эту страницу истории и хотела возродить католическая церковь. Барокко – это время метафоры, одним из свойств которой выступает способность трансформировать незнакомое в знакомое, она дает возможность посмотреть на нечто новое через призму уже известного. «Метафора «антропоморфирует» социальную, а иногда даже физическую реальность и, осуществляя это, позволяет нам в истинном смысле этих слов приспособиться к окружающей действительности и стать для нее своими» [1, с. 85]. Кроме того, «метафора весьма эффективна в организации знаний способами, которые могут обслуживать наши социальные и политические цели (и это также объясняет, почему социальный, политический и, следовательно, исторический миры являются приоритетной сферой метафоры)» [1, с. 85].

Рим – это город барокко, где были созданы своего рода точки внимания – раннехристианские базилики, которые в XVI–XVII веках перестраивают Сан-Пьетро, Сан-Джованни ин Латерано, Санта Мария Маджоре. Сан Паоло Фуори ле Мура, Санта Кроче ин Джирозоле. Но лишь перестроить их мало, необходимо было их связать между собой, поэтому начинается реконструкция центрального въезда



в город (в частности, Пьяцо дель Пополо, Виа Карсо), благодаря чему они превращаются в главные соединительные оси.

Однако возникает вопрос: как обозначить цель движения? Купола в Риме не прижились, поскольку это обусловлено особенностями базилики, а именно, конфликтом между западным фасадом и куполом. Микеланджело, условно, мечтал о превращении Рима в «город куполов», но его последователи с этой задачей не справились. Они двигались в сторону увеличения площади базилики, раздвижения фасада вдоль оси восток – запад, но купол в ходе этой процедуры как бы «съедался». Пространство перед зданием тоже подвергается трансформации: поскольку здесь невозможно поставить храм как самостоятельно стоящее здание (храмы в этот период возводят масштабными, поскольку необходимо вместить большое число верующих) в силу плотной городской застройки, его начинают использовать как сцену для религиозных представлений, и в этом случае фасад воспринимается как театральный задник, на фоне которого разыгрывается действие.

Да, купол присутствует, но он служит всего лишь для дополнительного освещения храма, однако, с точки зрения архитектуры, он вторичен. В связи с этим главным элементом храма становится фасад, а в качестве вертикальной оси использовался обелиск (obeliski были установлены в этот период на многих площадях). Плоскость барочного фасада должна быть динамична, что создается за счет использования полуколонн, drobных фронтонов и ниш, деления на два этажа. Излюбленным элементом становится волюта, размеры которой могли увеличиваться до огромных размеров. С одной стороны, она символизировала S-образную кривую, присущую барочному искусству, с другой, – скрывала контрфорсы. При этом ярусность внешней части не соответствовала внутреннему убранству: двухуровневость снаружи и зальность внутри.

Таким образом, в контексте барокко трансформируется представление о месте храма в городской архитектуре. Если в предше-

ствующий период он мыслился как автономный, отдельно стоящий, теперь он становится элементом сплошной линии застройки.

В этот момент об искусстве «говорили много, особенно в Риме, где образованные люди любили предаваться рассуждениям о различных «направлениях», сравнивать современных художников с прежними, включаться в их профессиональные споры, поддерживая ту или другую сторону» [7, с. 390]. Начало этих дискуссий следует искать в эпохе Возрождения, в контексте тенденций которой произошла трансформация художественного пространства в целом, и быть человеком Ренессанса означало быть человеком искусства. Однако если в период позднего Возрождения споры касались соотношения цвета и рисунка (рисунок доминировал в живописи мастеров флорентийской школы, для венецианцев же на первый план выходил цвет и его интенсивность), преимуществ живописи и скульптуры, то на рубеже XVI–XVII веков дискуссии развернулись вокруг творчества Аннибале Карраччи и Микеланджело да Караваджо.

Оба видели необходимость преодолеть маньеризм, но предлагали противоположные выходы. Если Карраччи ориентировался на творчество Рафаэля, настаивая на возвращении присущих рафаэлевским образам гармонии и спокойной красоты, то для Караваджо не существовало ни образцов, ни условий. Этот момент встречи двух живописцев в Риме можно считать символической развилкой европейского искусства, поскольку Карраччи закладывает основы академического направления, а Караваджо – барокко. Караваджо был одним из первых, кого уже современники начали упрекать в неуважении к традиции и желании шокировать зрителя. Однако он, будучи серьезным художником, не стремился произвести сенсацию, он хотел лишь одного – правды в искусстве. Караваджо «принадлежал к ряду художников, наделенных силой внутреннего зрения, как Джотто или Дюрер, и стремился представить евангельское событие с такой отчетливостью, как если бы оно происходило где-то рядом, в соседнем



доме, а его героев показать как реальных людей, стоящих прямо перед зрителем» [7, с. 393]. Полярность подходов Карраччи и Караваджо исключала компромиссы и вынуждала художников той эпохи принять сторону того или другого.

Таким образом, обсуждение противоположных позиций способствовало разрыванию дискуссии об искусстве в целом, участие в которой требовало знания творчества мастеров как предшествующих эпох, так и современников. Рим, где работали Карраччи и Караваджо, превратился в главный центр художественной жизни Европы (позже эту эстафету примет Париж), и художники, в том числе и приехавшие из других стран, находились под влиянием этой творческой атмосферы. Возвращаясь на родину, они знакомили с новыми направлениями местных мастеров.

### **Париж как символ королевской власти и разума**

Искусство Франции давно находилось под итальянским влиянием (особенно с момента приезда во Францию Екатерины Медичи), в XVII веке испытало воздействие и барокко, но распространившееся картезианство, с его опорой на разум и восприятие мира как некоего механизма, не могло не повлиять на развитие художественной жизни страны. Прежде всего были смещены акценты, и значимость приобрели регулярность и колоннады. Результатом этого процесса становится соединение барокко с классицизмом, давшее удивительный симбиоз классицизированного барокко. Любопытно, что проект перестройки Версаля, предложенный Л. Бернини, был отвергнут, что можно воспринимать как символический выбор национального пути в искусстве (поэтому не следует удивляться, что во Франции, где архитектура идет по пути соединения стилистических особенностей барокко и классицизма, живописцы – К. Лоррен, Н. Пуссен – ориентируются на академизм Карраччи).

В рамках этого эстетического идеала во Франции складывается собственное

представление о синтезе искусств, который проявился в ансамблевости. Одной из первых попыток ее реализации было возведение резиденции в Во-ле-Виконт, где намечаются контуры главного комплекса этого стиля – Версаля. Уже здесь главный специалист этого времени в разбивке парков А. Ленотр представил элементы, которые станут частью так называемого французского парка. Парк должен стремиться к упорядоченности, а доминирующим элементом композиции выступала центральная ось, не только задававшая движение, но и как бы собиравшая все примыкающие к ней пространства. Причем точкой стремления оси выступал купольный зал. Плоскостность и открытость французского парка, который складывается в творчестве А. Ленотра, объясняется тем, что его горизонтальность не должна была вступать в конфронтацию с вертикалью купола. Одна из первых попыток развить идею купола присутствует в творчестве Ф. А. Мансара (Валь-де-Грас) и Л. Лево (Во-ле-Виконт). Сдвоенные колонны, волюты, но присутствие купола, представляющего вписанный в квадрат овал, вносит стабильность.

Особенно ярко это представлено в Коллеже четырех наций, который был ориентирован на Сену, и перед архитектором (Л. Лево) стояла сложная задача вписать здание в городской ландшафт. Сооружение как бы открывает свои объятия попадающим в зону его воздействия, что вызывает параллель с площадью перед собором св. Петра в Риме. Однако цели «объятий» в Риме и Париже разные: если в первом случае через эмоциональное воздействие церковь говорила о божественном и чудесном, то во втором – обращение было адресовано подданному и гражданину. Хотя в постройке гармонично соединены элементы, типичные как для итальянской архитектурной традиции (пилястры коринфского ордера, колонные портики, треугольный фронтон), так и французской (французские окна, балюстрады, глянцевое покрытие купола, при возведении которого архитектор использует систему двойного купола, предложенную еще Микеланджело).



Горизонтальная застройка Парижа, возникающая за счет возведения относительно невысоких зданий, приводит к тому, что вертикальными доминантами выступают именно купольные постройки (например, собор Дома инвалидов, возведенный в этот же период, на долгое время становится одним из самых высоких сооружений Парижа).

Таким образом, воздействие итальянского искусства было переосмыслено в художественной практике Франции и привело к генезису классицизированного барокко, создателями которого были Л. Лево, А. Ланотр и Ш. Лебрен.

Итак, барокко следует рассматривать как первый стиль, которому свойственен синтез искусств, чья главная цель – создать ощущение божественной непостижимости. Если итальянское барокко чаще всего представлено единичной постройкой, французскому классицизму свойственна ансамблевость, которая воспеваает власть короля. В этом случае Версаль выступает храмом абсолютной монархии, где все детерминировано симметри-

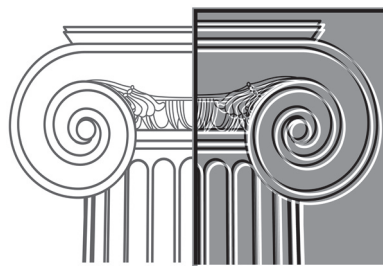
ей. Аллеи парка и расположение залов дворца визуализируют идею государства, центром которого является король-солнце. То есть если итальянские барочные постройки ориентированы на большое число верующих, относящихся к разным сословиям, французский классицизм обращен к придворным и дипломатам других стран, демонстрируя безграничную власть и богатство короля. Таким образом, тесно переплетенные барокко и классицизм выступают не просто художественными стилями Нового времени, но предстают как разные «метафизические опыты», поскольку отражают отличные друг от друга социально-политические системы. Если Рим (в лице Ватикана) ориентирован на экзальтацию и динамику, драматизм и метаморфозу, риторика Парижа детерминирована стремлением к порядку и строгой иерархии. Сопоставление барокко и классицизма дает возможность увидеть, как переход от религиозного к светскому продуцирует два художественных языка, как Новое время дает два ответа на вызовы эпохи.

### Список литературы

1. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. Москва: Прогресс-Традиция, 2003. 496 с.
2. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись. Кельн: Konemann, 2000. 487 с.
3. Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры. Том. 1. Москва: Центрполиграф, 2003. 400 с.
4. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2012. 840 с.
5. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Основные понятия истории искусства. Москва: Азбука-классика, 2004. 288 с.
6. Габричевский А. Г. Морфология искусства. Москва: Аграф, 2002. 864 с.
7. Гомбрих Э. История искусства. Москва, 2003. 689 с.
8. Иоффе И. И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль. Москва: РАО Говорящая Книга, 2010. 927 с.
9. Синявина Н. В. Барокко как перекресток смыслов и пространство метаморфоз // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2023. № 3. С. 40–50.
10. Синявина Н. В. Барокко как перекресток смыслов и пространство метаморфоз (Часть 2: Московское и петербургское барокко) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2023. № 4. С. 58–67.

\*

Поступила в редакцию 23.12.2025



ПЕДАГОГИКА  
И ОБРАЗОВАНИЕ  
В СФЕРЕ  
КУЛЬТУРЫ



# ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Е. Н. МЕДЫНСКОГО В МОСКОВСКОМ БИБЛИОТЕЧНОМ ИНСТИТУТЕ: МИССИЯ ВОСПИТАНИЯ КУЛЬТУРОЙ

УДК 37.013.77

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-144-153>

**Н. Н. Ярошенко**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация;  
Московский государственный лингвистический университет,  
Институт гуманитарных и прикладных наук,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: yaroch1@yandex.ru

*Аннотация.* В статье впервые исследуется педагогическая деятельность Е. Н. Медынского в Московском государственном библиотечном институте им. В. М. Молотова (МГБИ, ныне МГИК) в период с 1942 по 1944 год. Е. Н. Медынский (1885–1957) представлен как крупный историк педагогики, внесший значительный вклад в теорию внешкольного образования, заложивший научно-теоретический фундамент педагогических исследований деятельности учреждений культуры. На основе архивных материалов, ранее не вводившихся в научный оборот, раскрывается его роль в становлении библиотечного образования, в разработке учебных планов, организации научно-педагогической работы в условиях военного времени. Особое внимание уделяется участию Е. Н. Медынского в антифашистской деятельности, его вкладу в развитие педагогики культуры и интеграции библиотечного дела с системой внешкольного образования. В статье также подчёркивается преемственность научного сотрудничества между Российской академией образования и МГИК, связанного с периодом работы Е. Н. Медынского в МГБИ.

*Ключевые слова:* Е. Н. Медынский (1885–1957), история образования в России, внешкольное образование, библиотечное образование, Наркомпрос РСФСР, Московский государственный библиотечный институт (МГБИ), Московский государственный институт культуры (МГИК).

*Для цитирования:* Ярошенко Н. Н. Педагогическая деятельность Е. Н. Медынского в Московском библиотечном институте: миссия воспитания культурой // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 144–153. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-144-153>

---

ЯРОШЕНКО НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ – доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой педагогической теории и практики социально-культурной деятельности, факультет государственной культурной политики, Московский государственный институт культуры; Московский государственный лингвистический университет, Институт гуманитарных и прикладных наук  
YAROSHENKO NIKOLAY NIKOLAEVICH – DSc in Pedagogy, Professor, Head of the Department of Pedagogical Theory and Practice of Social and Cultural Activities, Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture; Moscow State Linguistic University, Institute of Humanities and Applied Sciences

© Ярошенко Н. Н., 2026



E. N. MEDYNSKY'S PEDAGOGICAL ACTIVITIES  
AT THE MOSCOW LIBRARY INSTITUTE:  
THE MISSION OF EDUCATION THROUGH CULTURE

**Nikolay N. Yaroshenko**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation;  
Moscow State Linguistic University,  
Institute of Humanities and Applied Sciences,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: yaroch1@yandex.ru

*Abstract.* The article is the first to explore the pedagogical activities of E. N. Medynsky at the Moscow State Library Institute named after V. M. Molotov (MSLI, now MSIC) from 1942 to 1944. E. N. Medynsky (1885–1957) is presented as a prominent historian of pedagogy who made significant contributions to the theory of extracurricular education and laid the scientific and theoretical foundation for the study of pedagogical research in cultural institutions. Based on archival materials that have not previously been introduced into scientific circulation, the article reveals his role in the development of library education, the creation of curricula, and the organization of scientific and pedagogical work during wartime. Special attention is given to E. N. Medynsky's involvement in anti-fascist activities, his contributions to the development of cultural pedagogy, and the integration of library science with extracurricular education. The article also highlights the continuity of scientific collaboration between the Russian Academy of Education and MSIC, which dates back to E. N. Medynsky's time at the MSLI.

*Keywords:* E. N. Medynsky (1885–1957), history of education in Russia, extracurricular education, library education, People's Commissariat for Education of the RSFSR, Moscow State Library Institute (MSLI), Moscow State Institute of Culture (MSIC).

*For citation:* Yaroshenko N. N. E. N. Medynsky's Pedagogical Activities at the Moscow Library Institute: the Mission of Education through Culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 144–153. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-144-153>

История отечественной педагогики полна ярких примеров, свидетельствующих о глубокой и неразрывной связи культуры и образования. Эта фундаментальная взаимосвязь позволяет осмыслить истинную миссию образования, которая не сводится только к передаче знаний, но позволяет ввести человека в пространство национальной и общечеловеческой культуры, сформировать целостную личность, способную к творческому осмыслению и развитию этой культуры.

Идея культурной обусловленности образования консолидирует научный поиск видных представителей отечественной педагогики и научно-образовательных организаций. Особое место в этой работе занимает Российская академия образования (РАО), которая объединяет ведущих ученых и специалистов,

осуществляющих научные исследования, экспертную деятельность и сотрудничество с образовательными организациями.

Между РАО и Московским государственным институтом культуры заключено официальное соглашение о научном сотрудничестве, в рамках которого на базе МГИК создан Научный центр Российской академии образования.

Сегодня этот центр интегрирует научный потенциал РАО и МГИК, реализует совместные фундаментальные и поисковые исследования в таких областях, как культурология, искусствоведение, педагогика культуры, библиотекведение. Научное взаимодействие РАО и МГИК способствует развитию научной деятельности и практическим исследованиям, важным как для образования, так и для сферы культуры.



Взаимодействие между РАО и МГИК возникло не случайно, оно подготовлено десятилетиями сотрудничества и имеет свою историю, одной из страниц которой можно признать участие видных ученых, академиков Академии педагогических наук РСФСР в работе Московского библиотечного института Наркомпроса РСФСР (именно так назывался МГИК при создании в 1930 году).

Изучение научно-педагогического опыта отечественных ученых-педагогов «является дидактическим ключом к осмыслению, оцениванию и пониманию актуальных вопросов современного образования» [7, с. 211], а историческое просвещение в целом становится сегодня актуальным направлением деятельности Российской академии образования [11, с. 29].

Рассматривая в этом ракурсе историю отечественного образования в сфере культуры, важно обратиться к научному наследию Евгения Николаевича Медынского (1885–1957).

Е. Н. Медынский – доктор педагогических наук, профессор, академик Академии педагогических наук РСФСР (1944) – весьма заметная фигура в педагогической жизни Советской России. Его сегодня вспоминают, прежде всего, как крупного историка педагогики, однако при этом иногда остается в тени его значительный вклад в теорию внешкольного образования, впервые раскрывшего принципы и техники (сегодня бы мы сказали – технологии) этой деятельности, заложившего теоретический фундамент целого направления педагогических исследований деятельности учреждений культуры.

Ему одному из немногих, как педагогу, начавшему работу в дореволюционной России, удалось не просто сохраниться в образовательном пространстве страны, но и полноценно раскрыться как теоретик и историк педагогики.

Страница биографии Е. Н. Медынского 1942–1944 годов, связанная с Московским государственным библиотечным институтом, практически не известна историкам отечественной педагогики. Во всяком случае, в большинстве публикаций, посвященных

Е. Н. Медынскому такие данные отсутствуют [4, с. 208–209 и далее].

Обращение к этому этапу в жизни одного из наиболее известных советских педагогов приоткрывает новые стороны деятельности Евгения Николаевича: здесь он возглавлял кафедру педагогики, активно участвовал в жизни вуза, успешно позиционировал его на уровне Наркомпроса. И здесь, в МГБИ, он имел возможность в какой-то мере «вернуться» в контекст внешкольного образования, из которого его по разным причинам судьба перенесла в поле истории педагогики.

В данной статье мы ставим целью – на основе историко-педагогического анализа архивных источников, публикаций самого Е. Н. Медынского, а также исследований его жизни и научной деятельности – впервые представить не очень длительный, но весьма значимый период его работы в Московском государственном библиотечном институте им. В. М. Молотова. Здесь особенно важны две задачи: определение основных идей, отражавших научную позицию Е. Н. Медынского в годы Великой Отечественной войны, а также оценка его вклада в становление отечественного библиотечного образования в период работы в МГБИ.

МГБИ возник как библиотечный институт, и понимание его предназначения было единодушным: вуз должен готовить кадровую элиту для реализации просветительских задач, поставленных в широком контексте формирования политической культуры советских граждан [19]. Это особое предназначение института в целом определялось теми задачами, которые государственные и партийные органы ставили перед библиотеками и другими учреждениями культуры.

Действительно, Е. Н. Медынского, «как педагога и гражданина, отличала активная жизненная позиция, стремление быть в гуще общественных событий, огромная энергия, деятельное участие в культурно-просветительной работе, преданность избранному делу» [5]. Эти качества в полной мере проявились и в период работы Евгения



Николаевича в Московском государственном библиотечном институте им. В. М. Молотова (ныне – Московский государственный институт культуры).

Появление Е. Н. Медынского, в числе профессоров первого библиотечного вуза страны не было случайным. На протяжении своей дореволюционной работы и деятельности в условиях советской власти Е. Н. Медынский, будучи признанным теоретиком и практиком внешкольного образования, был тесно связан с библиотечной работой:

- во-первых, библиотечная работа, в его понимании, являлась основой организации внешкольного образования, что давало основание для детального научного анализа этой деятельности, в том числе в аспекте подготовки библиотечных кадров, о чем он неоднократно говорил в своих публичных выступлениях [15; и мн. др.];
- во-вторых, библиотечная работа стала для Евгения Николаевича одной из важнейших сфер профессионального общения: после Октябрьской революции он активно принимал участие в работе библиотечных комиссий и экспертных групп, в том числе курируемых Наркомпросом;
- в-третьих, библиотека в определенные периоды жизни становилась для Е. Н. Медынского основным местом профессиональной деятельности: с 1944 по 1946 год он возглавлял Государственную библиотеку по народному образованию им. К. Д. Ушинского, а в 1947 создал при НИИ Академии педагогических наук СССР комиссию по истории библиотечного дела.

В кругу профессионального общения Евгения Николаевича всегда присутствовали представители библиотечной науки, со многими из них он работал в стенах МГБИ.

Судьба привела Евгения Николаевича Медынского в МГБИ в один из самых трудных и героических моментов в истории страны – в годы Великой Отечественной войны.

Он начал работать в библиотечном вузе в 1942, а сразу после этого – в 1944 году – возглавил главную педагогическую библиотеку страны (Государственная библиотека по народному образованию). Отметим, что именно в период директорства Е. Н. Медынского, в 1945 году, библиотеке присвоили имя великого русского педагога Константина Дмитриевича Ушинского (ныне – Научная педагогическая библиотека им. К. Д. Ушинского Российской академии образования).

В годы Великой Отечественной войны в МГБИ не прекращалась работа, хотя здание института было передано эвакогоспиталю, а основная часть педагогического состава и студентов была направлена в эвакуацию в Стерлитамак, где стал действовать филиал института.

Не эвакуированная часть Библиотечного института в 1941–1943 годы вынуждена была покинуть Левый берег и размещалась сначала в здании на Ленинградском шоссе (д. 55), а затем – в центре Москвы в Армянском переулке.

Именно в годы Великой Отечественной войны появилась возможность привлечь к научной и педагогической работе в МГБИ одного из известнейших советских педагогов – Евгения Николаевича Медынского. Этому способствовали высокая потребность в высококвалифицированных педагогах, а также – временная дислокация института в Москве.

В октябре 1942 года по приказу Наркомпроса директором МГБИ стал К. П. Бельский, который вернулся в Москву из Стерлитамака, а П. С. Бенюх, до этого момента возглавлявший МГБИ, был назначен директором Московского городского педагогического института. Такая перестановка директоров реально усилила позиции Библиотечного института, создала предпосылки для активного взаимодействия видных ученых, остававшихся в Москве. Подчеркнем, что Е. Н. Медынский в это время был профессором Московского городского педагогического института.

Именно в этот момент, когда часть МГБИ осталась в Москве, к работе вуза подключилось много известных столичных профессо-



ров. Как правило, они устраивались на работу в вуз по совместительству. Так получилось и с Евгением Николаевичем, который сначала принимал участие в научной работе Библиотечного института как лектор, консультант и оппонент по диссертациям, а затем возглавил одну из основных его кафедр.

С 15 сентября 1942 года Приказом 141–17/17–42г по Библиотечному институту Е. Н. Медынского зачислили на должность заведующего кафедрой педагогики [3, л. 82]. А 21 ноября 1942 года во Всесоюзном комитете по делам высшей школы при Совете Народных Комиссаров СССР был издан Приказ № 1473-к об утверждении профессора, доктора педагогических наук Медынского Евгения Николаевича заведующим кафедрой педагогики Московского государственного библиотечного института. Этим же Приказом от этой должности был освобожден Бельский К. П., которого перевели на другую работу [3, л. 77], назначив директором МГБИ.

Листок по учету кадров, заполненный лично Е. Н. Медынским для МГБИ, датирован 15 июня 1943 года. Этот документ, раскрывающий подробности биографии известного ученого и педагога, сегодня хранится в Архиве МГИК [3, л. 83].

Основные вехи жизненного пути Евгения Николаевича достаточно известны: имеется биографическая статья в «Российской педагогической энциклопедии» [6]; ряд диссертационных исследований [8 и др.] и большое количество публикаций в научной периодике.

Можно ли рассматривать документы из Архива МГИК как новый источник информации о видном отечественном педагоге? Безусловно, да. Особенно интересна подробная автобиография Е. Н. Медынского, в которой детально описан путь в педагогику и дается детальный анализ общественно-педагогической деятельности в годы Великой Отечественной войны.

В этой автобиографии многие известные факты приведены в более подробном изложении. Так, весьма детально описан дореволюционный этап его жизни, в котором акцент сделан

на участии в революционном движении: «Закончил с золотой медалью Симферопольскую гимназию в 1902 г. Поступил в Харьковский технологический институт. В 1905 году вступил в партию с.-р. И принял участие в революции 1905 г. За участие в попытке повторить в Харькове вооруженное московское восстание был 12 декабря 1905 года арестован в числе других 135-ти лиц и предан военно-окружному суду по обвинению в вооруженном сопротивлении войскам. Эмигрировал в Швейцарию, где прожил год /Лозанна, Кларан/. По возвращении в Россию был, как другие участники, оправдан судом /под влиянием запроса об этом деле в I Гос. Думе/, однако из Харьковского Технологического института исключён по политической неблагонадежности» [3, л. 74].

Автобиография детально раскрывает путь Е. Н. Медынского к получению им высшего образования – почти десять лет ушло на его получение: «Работал с 1909 по 1917 г. г. в Царскосельском уездном земстве сначала статистиком, затем секретарем земской управы, а с 1911 г. заведующим отделом Народного образования. В 1910 г. поступил, продолжая работать в земстве, в число студентов юридического факультета СПб Университета, который окончил в 1914 году» [3, л. 74].

Отсутствие высшего образования и университетского диплома не стали препятствием для активного участия Е. Н. Медынского в организации просветительской работы земства, а также – преподавательской деятельности и публикационной активности ученого.

Первое упоминание именно о преподавательской работе Е. Н. Медынского в высшем учебном заведении имеет отношение к 1912–1916 годам: «С 1912 г. начал литературно-научную и преподавательскую работу по педагогическим вопросам. В этом году <...> появляются первые статьи в педагогических журналах» [3, л. 74].

В автобиографии Е. Н. Медынский писал: «С 1912/13 уч. г. по 1916 г. состоял преподавателем Педагогической Академии /в Петербурге/ по курсу «Внешкольное образование» [3, л. 74].



Петербургская педагогическая академия, основанная профессором А. П. Нечаевым в 1907 году «по решению Всероссийского съезда по педагогической психологии при Лиге образования» [10, с. 129], занимала центральное по научной значимости место среди негосударственных педагогических учебных заведений в дореволюционной России. Педагогическая академия, в которой Е. Н. Медынский впервые прочёл свой знаменитый курс «Внешкольное образование», предъявляла повышенные требования к преподавателям. Ведь это было, по сути, послевузовское учебное заведение: «Слушателями Педагогической академии были мужчины и женщины – выпускники российских и зарубежных высших учебных заведений. Не обладавшие этим образовательным цензом принимались вольнослушателями» [10, с. 129]. Основную когорту слушателей составляли учителя различных образовательных учреждений России.

Курс «Внешкольное образование», как отметил в автобиографии Е. Н. Медынский, читался «в первый раз в России и был опубликован в виде книги «Внешкольное образование, его значение, организация и техника» в 1913 г., заслужив много положительных отзывов в печати. Книга затем вышла пятью изданиями /последнее в 1918 г./» [3, л. 74]. Каждое новое издание дополнялось и перерабатывалось автором.

В предисловии к первому изданию в сентябре 1913 года Е. Н. Медынский указывает на отсутствие обобщенного представления о внешкольном образовании, которое «до сих пор еще в большинстве случаев рассматривается как ряд отдельных, ничем друг с другом не связанных, просветительных мероприятий <...>, говоря о внешкольном образовании, часто прибавляют слова «так называемое» <...>» [13, с. VI]. Медынский противопоставляет этому понимание его как целостного педагогического явления.

Данный курс лекций Е. Н. Медынского – весьма продуктивный источник, определивший основные направления теоретических исследований внешкольного образо-

вания и всех его последующих форм, в том числе – культурно-просветительной работы и социально-культурной деятельности.

В документах из Архива МГИК обнаруживается много новых деталей, которые уточняют биографию ученого. Например, в личном листке по учету кадров он так отметил свое семейное положение: «Женат; двое детей: дочь 33 лет, сын 21 г.» [3, л. 73(об)]. Годы указаны на момент заполнения листка (1943), то есть дочь 1910, а сын – 1922 годов рождения. Мы особо отмечаем этот момент, поскольку в ряде публикаций говорится только о сыне, Сергее Евгеньевиче Медынском, ставшим впоследствии известным оператором-документалистом [См., например: 5 и др.].

Накануне Великой Отечественной войны Е. Н. Медынский активно консультировал ученых МГБИ, готовившихся к защите диссертаций. Например, в январе 1941 года он дал консультацию «научному работнику института т. Мирскому по вопросам истории русской педагогики» [2, л. 233]. Научное руководство и консультирование молодых педагогов было важной частью работы Е. Н. Медынского и в других вузах. Директор педагогического института им. В. И. Ленина С. Котляров отмечал в характеристике от 2 июня 1941 года, что «<...> профессор Медынский руководит подготовкой аспирантов и пользуется среди студентов и аспирантов большим авторитетом, как опытный педагог и научный руководитель» [16, л. 33].

На начало 1941 года выпало тридцатилетие научно-педагогической деятельности Е. Н. Медынского, в автобиографии написал: «В 1941 г. советская педагогическая общественность отметила 30-летие моей научной и преподавательской работы, поместив в «Советской педагогике» /1941, № 1/ обо мне статью» [3, л. 74 (об)].

Е. Н. Медынский включился в деятельность Московского государственного библиотечного института им. В. М. Молотова уже как признанный ученый, тесно связанный с культурно-просветительными практиками молодого Советского государства.



Яркой вехой в истории МГБИ стала Открытая научная сессия Московского государственного библиотечного института (МГБИ) им. В. М. Молотова, которая состоялась в 1942 году. Она была посвящена вопросам совершенствования библиотечной и библиографической работы в условиях военного времени [9]. Проведение открытой научной сессии профессорско-преподавательского коллектива МГБИ планировалось на 28 июня – 6 июля 1941 года, но в связи с началом войны её смогли провести только в марте 1942 года. Сессия проходила с 26 по 31 марта 1942 года. В ней приняли участие более 300 человек.

С основным докладом «Работа библиотек в условиях Великой Отечественной войны» выступил начальник библиотечного отдела Наркомпроса РСФСР, заведующий кафедрой библиотековедения В. Е. Васильченко. Среди других докладчиков были видные ученые, в том числе и профессор Е. Н. Медынский.

Участники сессии приняли рекомендации и ряд обращений, которые имели научно-практическое и политическое значение. Был подготовлен к печати машинописный сборник трудов сессии под редакцией профессора Е. И. Шамурина и доцента П. С. Бенюха. По итогам мероприятия Наркомпрос издал приказ № 183-м от 10 апреля 1942 года, в котором поощрил большую группу участников.

10 апреля 1942 года приказом по Народному Комиссариату Просвещения РСФСР № 183-М от 10 апреля 1942 года [3, л. 83] «доктору-профессору» Медынскому Евгению Николаевичу была объявлена благодарность как «лучшему докладчику, научному работнику, обеспечившему успешную работу открытой сессии Московского Государственного Библиотечного Института им. В. М. Молотова» [3, л.83] по работе библиотек в связи с Великой отечественной войной [3, л. 73 (об)].

Е. Н. Медынский активно принимал участие в работе Ученого совета МГБИ. В те годы Ученый совет выполнял не только чисто научную функцию – проводил защиты диссертаций и присуждал ученые степени кандидатов и докторов наук, но и функции научно-

методического руководства вузом, определения стратегических задач его развития.

Один из примеров тому – расширенное заседание Ученого совета МГБИ с повесткой дня «Об учебном плане Института на 1942/43 учебный год» состоялось 30 июня 1942 года. Его проведение было инициировано Наркомпросом в связи с необходимостью ответа на Концепцию развития высшего библиотечного образования, подготовленную коллективом авторов из Томска, среди которых были «библиотечные работники и университетские преподаватели Томска, библиотечные работники из эвакуированных в Томск научных библиотек Москвы, Киева, Харькова и других городов» [12, с. 117].

Эта концепция – в виде пояснительной записки и учебного плана – поступила в МГБИ Всесоюзного комитета по делам высшей школы (ВКВШ) при СНК СССР в мае 1942 года и была воспринята коллективом института как серьезная угроза «действующей в МГБИ (в ЛГБИ и ХГБИ – до войны) концепции, сложившейся в своей основе в конце 1930-х годов» [12, с. 117].

Трудно однозначно оценить роль Е. Н. Медынского в том, что эта концепция была признана несостоятельной и в итоге отклонена. Однако обратим внимание на то, что в этот период Евгений Николаевич являлся заместителем председателя Экспертной комиссии ВКВШ, откуда и поступила «томская концепция» для рассмотрения в МГБИ (из биографии: «С 1937 года по настоящее время член и зам. Председателя Экспертной Комиссии при ВКВШ» [3, л. 74 (об)]) и его позиция, безусловно, имела значение в поиске аргументов для отклонения. Е. Н. Медынский не мог быть не информирован о ситуации, поскольку лично принимал участие в обсуждении спорного предложения.

Опираясь на Стенограмму [18] этого заседания, сохранившуюся в Центральном государственном архиве Московской области (ЦГАМО), исследователи так описывали ход обсуждения: «С докладом выступил заместитель директора Библиотечного института



по научно-учебной работе, психолог и педагог, старший преподаватель кафедры педагогики института М. В. Соколов. Свой доклад он построил на сравнении и противопоставлении основных позиций московской и томской концепций ВББО. В обсуждении концепций приняли участие проф. В. Н. Бочкарев, доц. М. П. Гастфер, Н. И. Карклина, доц. В. Е. Василькова, проф. Е. И. Шамурин, проф. Е. Н. Медынский, доц. Л. Н. Троповский, доц. И. А. Желобовский, доц. Л. С. Мирский, доц. В. Е. Васильченко, доц. П. С. Бенюх и др. Выступившие в прениях в основном поддержали концепцию московской школы и с разной степенью остроты критиковали томскую концепцию» [12, с. 117–118].

Итак, Е. Н. Медынский в числе тех, кто солидаризировался вокруг проекта учебного плана, подготовленного Московским библиотечным институтом.

Дискуссия о специфике вузовской подготовки будущих библиотекарей дала импульс к обновлению учебных планов и повышению уровня педагогического мастерства профессорско-педагогического состава института.

«Вскоре, по инициативе профессоров Е. И. Медынского – заведующего кафедрой педагогики МГБИ, и профессора этой кафедры К. И. Львова в институте были организованы специальные курсы по вузовской педагогике, проводились семинары и открытые показательные занятия ведущих преподавателей института» [12, с. 119].

В годы Великой Отечественной войны Е. Н. Медынский, оставаясь в Москве, активно участвовал в антифашистской работе. Он особо выделил эту важную страницу автобиографии [3, л. 74 (об) – 75].

За период Великой Отечественной войны, продолжая преподавательскую работу в трех институтах, в том числе в Московском библиотечном институте, Е. Н. Медынский «по поручению антифашистского Комитета Ученых при Совинформбюро написал 9 статей, переведенных на английский язык и разосланных Комитетом в иностранные педагогические

журналы дружественных стран (США, Канада, Ирана и др.)» [3, л. 74 (об)].

Им был подготовлен цикл антифашистских материалов, опубликованных в годы войны, переданных по радио по каналам Совинформбюро.

Е. Н. Медынский активно работал в русской секции Всеславянского антифашистского Комитета, которую возглавил Алексей Николаевич Толстой. Всеславянский комитет, призванный объединить усилия славянских народов в их борьбе против немецко-фашистских оккупантов, был создан 5 октября 1941 года на организационном собрании представителей Польши, Чехословакии, Югославии, Болгарии в Москве [1, с. 40]. Печатный орган комитета – журнал «Славяне» [17]. В 1943 году по поручению Всеславянского антифашистского Комитета, объединявшим патриотическую интеллигенцию, Е. Н. Медынский «поместил в № 3 журнала «Славяне» статью антифашистского содержания – «Дрессировка зверя и воспитание человека» [3, л. 75].

Критикуя воспитательные идеалы фашизма, профессор Е. Н. Медынский противопоставляет им педагогику, «основными чертами которой являются гуманизм, демократизм, высокая оценка науки и просвещения, любовь к ребенку и стремление к развитию в нём творчества и активности» [14, с. 146].

Е. Н. Медынский пишет в автобиографии: «Две статьи педагогического содержания переданы зимой 1942/43 г. Антифашистским Комитетом Ученых на англ. языке по радио для заграницы. Принял участие в организации педагогической секции ВОКС» а и после ее организации в мае 1943 г. избран зампреда этой секции» [3, л. 75].

Общественная деятельность ученого в годы Великой Отечественной войны тесно переплеталась с его научными исследованиями. «Состою членом Бюро секции педагогики и психологии Дома Ученых Академии Наук, – пишет Е. Н. Медынский, – где сделал в июне 1943 г. доклад на тему «Вклад русской педагогической мысли в историю педагогики» [3, л. 75].



Общением научных изысканий периода Великой Отечественной войны стала программная статья профессора Е. Н. Медынского, посвященная критическому рассмотрению немецкой педагогики, опубликованная в 1946 году. В статье «Критика немецкой педагогики в трудах русских педагогов» [14, с. 131–146] автор задался вопросом о том, каким образом в некогда лидирующей педагогической системе Западной Европы вызрели идеи фашизма и как они транспонировались в соответствующих образовательных моделях. Историк педагогики ярко раскрывает здесь диалектическую связь и взаимообусловленность общественно политического контекста и педагогических идей.

Этот материал четко отражает идеологические установки Медынского, которые не только были созвучны времени, но и подкреплены его личными мировоззренческими идеалами.

Исследование педагогической деятельности Евгения Николаевича Медынского в Московском государственном библиотечном институте (МГБИ, ныне МГИК) в период Великой Отечественной войны (1942–1944 годы), проведенное на основе анализа архивных материалов, впервые вводимых в научный оборот, позволило охарактеризовать малоизученный этап биографии выдающегося

советского педагога и его роль в становлении библиотечного образования и развитии педагогики культуры.

Профессор, будущий академик АПН РСФСР Е. Н. Медынский, будучи крупным теоретиком внешкольного образования, рассматривал библиотечную работу как основу культурно-просветительской деятельности. Его участие в работе МГБИ способствовало укреплению связи между педагогической теорией и практикой подготовки библиотечных кадров.

Деятельность Е. Н. Медынского в МГБИ – это пример интеграции педагогики, культуры и образования. Его научно-теоретические труды стали основой для развития современных направлений социально-культурной деятельности и педагогики культуры.

Е. Н. Медынский не только внёс существенный вклад в теорию и историю педагогики, но и активно участвовал в практическом формировании системы библиотечного образования в СССР. Его деятельность в МГБИ в годы войны отражает устойчивую связь между педагогической наукой, культурным просвещением и идеологическим воспитанием, что остаётся актуальным для современной образовательной политики, ориентированной на реализацию воспитательной миссии культуры.

### Список литературы

1. Азаров Ю. А. Великая Отечественная война 1941–1945 гг.: литература. Москва: ИМЛИ РАН, 2020. 687 с.
2. Архив МГИК. Ф. 1. Оп. 1, ед. хр. 5. Приказы ректора по институту.
3. Архив МГИК. Ф. 800. Оп. 1. ед. хр. 35. Личные дела.
4. Басюк В. С., Иванова С. В. Российская академия образования: 80 лет: юбилейное издание. Москва: ФГБУ «Российская академия образования», 2023. 560 с.
5. Богуславский М. В. Евгений Медынский – скрепа отечественных педагогических традиций // Учительская газета. 2025. 11 марта. URL: <https://ug.ru/evgenij-medynskij-skrepa-otechestvennyh-pedagogicheskikh-tradiczij/>
6. Богуславский М. В. Медынский Евгений Николаевич // Российская педагогическая энциклопедия: В 2 тт. Москва: Большая Российская Энциклопедия, 1993. Т. 1. С. 557.
7. Васильева О. Ю. Уважаемые читатели! // Известия Российской академии образования. 2025. № 3. С. 211.



8. *Ганина Т. В.* Педагогические взгляды и деятельность Е. Н. Медынского в области внешкольного образования: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Коломна, 2000. 18 с.
9. *Глазков М. Н.* Научно-исследовательская работа Московского государственного библиотечного института накануне и в период Великой Отечественной войны // *Культура: теория и практика*. 2015. № 2(5). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchno-issledovatel'skaya-rabota-moskovskogo-gosudarstvennogo-bibliotchnogo-instituta-nakanune-i-v-period-velikoy-otechestvennoy>
10. *Иванов А. Е.* Высшая школа России в конце XIX – начале XX века. АН СССР, Ин-т истории СССР. Москва, 1991. 392 с.
11. *Иванова С. В.* Историческое просвещение – важное направление деятельности Российской академии образования // *Образовательное пространство в информационную эпоху: сборник научных трудов международной научно-практической конференции*. Москва: Российская академия образования, 2025. С. 29–31.
12. *Клапюк В. Т.* Дискуссия о концепции высшего библиотечно-библиографического образования в годы войны // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2008. № 1. С. 117–119.
13. *Медынский Е. Н.* Внешкольное образование, его значение, организация и техника. 2-е изд. доп. и перераб. Москва: Наука, 1916. 327 с.
14. *Медынский Е. Н.* Критика немецкой педагогики в трудах русских педагогов // *Известия Академии педагогических наук РСФСР*. Выпуск 5: Проблемы истории русской педагогики. Москва; Ленинград, 1946. С. 131–146.
15. *Медынский Е. Н.* Подготовка и переподготовка библиотечных работников / Утреннее заседание 6 июля 1924 г. // *Труды Первого Библиотечного съезда РСФСР, 1–7 июля 1924 г.: избранные материалы*. Вып. 4. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2015. С. 151–157.
16. Научный архив Российской Академии образования (НА РАО). Личный фонд Е. Н. Медынского. Фонд 25, оп. 1, ед. хр. 1116.
17. *Славяне: ежемесячный журнал Славянского комитета СССР*. Москва: Славянский комитет СССР, 1942–1958.
18. ЦГАМО. Ф.800. Оп.1. Д.12. Протоколы и стенограммы заседаний совета МГБИ (1942 г.). Л. 117–171.
19. *Ярошенко Н. Н.* Создание Московского библиотечного института в зеркале исследований истории культуры и образования России // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2025. № 4. С. 18–31.

\*

Поступила в редакцию 12.01.2026



# ВЛИЯНИЕ АРТПЕДАГОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ НА РЕЗУЛЬТАТИВНОСТЬ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ

УДК 37.026

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-154-161>

## **Н. Ю. Круглова**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: cruglowa.natalia2013@yandex.ru

## **А. Ю. Единак**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: anatolyedinak@yandex.ru

## **Г. И. Антонова**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: san-si@mail.ru

*Аннотация.* Качество подготовки выпускников учебных заведений зависит от многих факторов. Одним из важнейших факторов является вовлеченность обучающихся в учебный процесс. В научной статье рассматриваются активные методы обучения, которые позволяют значительно повысить коэффициент вовлеченности студентов в учебный процесс, увеличить удельный вес остаточных знаний студентов при изучении дисциплин, чаще использовать полученные знания для решения практических задач, связанных с будущей профессиональной деятельностью. Показана необходимость исследования мотивации выбора абитуриентами специальности и вуза, результаты которого помогут повысить персонализацию обучения (учитывать персональные особенности и потребности каждого студента). Авторами предложены показатели, которыми можно оценивать результативность обучения студентов. Рассмотрена целесообразность более

КРУГЛОВА НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА – доктор экономических наук, профессор кафедры управления и экономики культуры, Московский государственный институт культуры

ЕДИНАК АНАТОЛИЙ ЮРЬЕВИЧ – кандидат экономических наук, доцент кафедры управления и экономики культуры, декан факультета государственной культурной политики, Московский государственный институт культуры

АНТОНОВА ГАЛИНА ИВАНОВНА – кандидат юридических наук, доцент кафедры управления и экономики культуры, Московский государственный институт культуры

KRUGLOVA NATALIA YURIEVNA – DSc in Economics, Professor at the Department of Management and Economics of Culture, Moscow State Institute of Culture

EDINAK ANATOLY YURIEVICH – CSc in Economics, Associate Professor at the Department of Management and Economics of Culture, Dean of the Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture

ANTONOVA GALINA IVANOVNA – CSc in Law, Associate Professor at the Department of Management and Economics, Moscow State Institute of Culture

© Круглова Н. Ю., Единак А. Ю., Антонова Г. И., 2026



широкого использования в учебном процессе имитационных методов обучения, предполагающих повышение сложности заданий по мере освоения студентами изучаемой дисциплины.

*Ключевые слова:* артпедагогические методы, мотивация студентов, коэффициент вовлеченности в учебный процесс, остаточные знания, качество обучения, имитационный метод обучения.

*Для цитирования:* Круглова Н. Ю., Единак А. Ю., Антонова Г. И. Влияние артпедагогического сопровождения на результативность обучения студентов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 154–161. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-154-161>

## THE IMPACT OF ART PEDAGOGICAL SUPPORT ON THE EFFECTIVENESS OF STUDENT EDUCATION

### **Natalia Yu. Kruglova**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail:* cruglova.natalia2013@yandex.ru

### **Anatoly Yu. Edinak**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail:* anatelyedinak@yandex.ru

### **Galina I. Antonova**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail:* san-si@mail.ru

*Abstract.* The quality of education provided by educational institutions depends on many factors. One of the most important factors is the involvement of students in the learning process. This article explores active learning methods that can significantly increase the engagement of students in the learning process, increase the retention of knowledge, and enable students to apply their knowledge to practical problems related to their future professional activities. The article demonstrates the need to study the motivation of applicants for choosing a specialty and a university, the results of which will help to increase the personalization of education (taking into account the personal characteristics and needs of each student). The authors have proposed indicators that can be used to evaluate the effectiveness of students' learning. They have also considered the feasibility of using simulation methods in the educational process, increasing the complexity of tasks as students master the subject.

*Keywords:* art pedagogical methods, student motivation, engagement rate, residual knowledge, quality of education, and imitation learning method.

*For citation:* Kruglova N. Yu., Edinak A. Yu., Antonova G. I. The Impact of Art Pedagogical Support on the Effectiveness of Student Education. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 154–161. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-154-161>

Практика применения педагогом арт-педагогического сопровождения аудиторных занятий, как правило, значительно повышает их результативность. Это связано с тем, что арт-сопровождение спо-

собствует формированию «личностной ориентации на цели профессиональной деятельности, а также оптимизации профессиональной подготовки будущего специалиста» [4, с. 54].



Результативность занятий можно оценивать рядом показателей:

- коэффициентом вовлеченности студентов в образовательный процесс в целом и во время аудиторных занятий – в частности;
- удельным весом остаточных знаний в объеме рассмотренного во время занятий материала по дисциплине;
- частотой использования студентом полученных знаний при решении практических задач.

Коэффициент вовлеченности студентов в образовательный процесс в целом показывает удельный вес времени, затраченного студентом на активную работу в аудитории и времени самостоятельных занятий. Так, например, если учебным планом на изучение дисциплины отводится 108 часов (3 з. е.), из них 34 часа – на занятия в аудитории, то определенную часть времени, например, 74 часа (если планом предусмотрен зачет по дисциплине) студент должен потратить на изучение дисциплины самостоятельно.

Конечно же, уровень подготовки различных студентов может значительно отличаться. Способности к усвоению учебного материала тоже у всех студентов разные. Поэтому для кого-то отведенное учебным планом время на изучение конкретной дисциплины будет достаточным, для кого-то может быть даже излишним, а кому-то этого времени не хватит и студенту надо будет затратить больше времени на освоение учебного материала. Исходя из этого следует отметить, что своего рода «хронометраж» самостоятельной работы студентов имеет важнейшее значение для выявления трудностей, возникающих в ее процессе. Анализ констатируемых студентом фактов освоения в процессе самостоятельной работы материалов изучаемой дисциплины и возникающих в процессе самостоятельной работы трудностей дает возможность педагогу скорректировать приоритеты тем, рассматриваемых на аудиторных занятиях, выбрать наиболее подходящие для самостоятельной работы темы и оптимизировать тем самым

процесс самостоятельной работы студентов. На аудиторные занятия следует планировать рассмотрение наиболее сложных вопросов, а также вопросов, которые недостаточно глубоко освещены в учебной литературе или не освещены вовсе. Кроме того, в аудитории следует уделять внимание вопросам, на которые нет однозначного ответа в источниках информации. Такой подход позволит повысить уровень индивидуализации учебного процесса. В соответствии с определением в Педагогическом энциклопедическом словаре, индивидуализация обучения – это «организация учебного процесса с учетом индивидуальных особенностей учащихся» [4].

Надо сказать, что в поточных группах применять «учебный хронометраж» и анализ его результатов достаточно сложно. Это огромная работа не только для студентов, но и для педагога. Однако в небольших группах такую работу провести вполне реально.

Обеспечение высокого коэффициента вовлеченности студентов в образовательный процесс во время аудиторных занятий является важнейшей задачей педагога, поскольку именно вовлеченность в образовательный процесс дает возможность обучающимся лучше понять и усвоить учебный материал изучаемой дисциплины. Студенты, которые не проявляют активности во время аудиторных занятий («спят», «сидят в мобильниках» и тому подобное) отстают в своем познании учебной дисциплины от активных студентов и им в последующем будет сложнее изучить рассматриваемый материал и, следовательно, подготовиться к сдаче зачета или экзамена.

Повышение коэффициента вовлеченности – это сложнейшая задача для педагога. И сложность этой задачи возрастает с увеличением количества студентов в группе. В сравнительно небольших группах преподавателю гораздо легче активизировать студентов, задавая, например, контрольные вопросы по рассматриваемой теме и оценивая ответы на них. Хороший результат в плане активизации студентов дает сочетание во время аудиторных занятий докладов, подготовленных



студентами по тематике изучаемой дисциплины, с мини-лекциями преподавателя и обсуждение выносимого на рассмотрение вопроса присутствующими на занятиях студентами. В процессе проведения такого занятия можно выявить, что конкретно обучающиеся поняли и усвоили хорошо, над какими вопросами стоит еще поработать, а какие вопросы следует рассматривать заново (оказались сложными для обучающихся или недостаточно интересными для них).

Очень важно, чтобы студенты понимали, что в процессе подготовки того или иного вопроса по изучаемой дисциплине (в том числе – при подготовке докладов) нельзя использовать сгенерированный искусственным интеллектом текст, не проверенные на достоверность источники информации, статьи на данную тему, работы других студентов и тому подобное. Подготовка доклада (и особенно презентации) – это творческий процесс, допускающий использование только официальных учебных материалов.

В ходе мини-лекции следует остановиться на тех вопросах в докладе студента, которые не раскрыты полностью, где имеет место недопонимание излагаемого им материала, или по которым студент допустил ошибки (ошибочное представление сущности излагаемого вопроса). Другим студентам следует предложить высказать свое видение рассматриваемого вопроса. Но в итоге педагог должен дать исчерпывающее объяснение изучаемой темы и указать студентам, на что особенно они должны обратить свое внимание, где была обучающимся допущена ошибка или неверная трактовка сущности вопроса.

Оценка остаточных знаний студентов по изучаемой дисциплине является известным инструментом определения эффективности обучения. Проверка остаточных знаний может осуществляться с разными целями: аккредитация специальности, оценка эффективности учебного процесса, выявление наиболее сложных для понимания и усвоения студентами вопросов (тем) изучаемых дисциплин и так далее. Удельный вес остаточных

знаний в объеме рассмотренного во время занятия материала дисциплины характеризует эффективность проведенного аудиторного занятия.

Самый распространенный метод проверки остаточных знаний студентов – это тестирование. Однако следует отметить, что объективность (достоверность) оценки зависит от качества самого теста. Разработка тестов, ответы на которые смогли бы показать фактическую (действительную) степень усвоения обучающимися изучаемого материала, требует тщательной проработки предлагаемых самим педагогом тем (вопросов) и их рассмотрения в рамках проводимого аудиторного занятия. Только после снятия всех вопросов можно проводить тестирование. К данному методу контроля нельзя подходить формально. Формальный подход даст неверный результат тестирования.

Можно также в конце занятия провести опрос студентов по контрольным вопросам по изучаемой теме («вопрос – ответ»). При этом в данном случае следует ограничивать время на обдумывание ответа (например, 1 минута). Заслушивается первый, кто изъявил желание ответить на вопрос. За каждый ответ начисляются баллы (в зависимости от полноты и правильности ответа от 1 до 5 баллов) и в конце занятия подводятся итоги. Пожалуй, этот метод дает возможность более точно определить удельный вес остаточных знаний студентов и их активность на занятиях (по количеству ответов).

В конце семестра в рамках изучаемого материала можно предложить обучающимся составление интеллект-карт для решения практических задач, полученные результаты учитывать в процессе промежуточной аттестации студентов. Кроме того, интеллект-карты можно использовать «при подготовке презентаций, при написании проектов, при подготовке к экзаменам и пр.» [2, с. 13]. Данный метод достаточно широко применяется в настоящее время в образовательном процессе, однако требует дополнительной подготовки студентов и является трудоемким.



Значение показателя «частота использования студентом полученных знаний при решении практических задач», в отличие от значений других показателей, может быть получено только самим обучающимся в процессе его подготовки к профессиональной деятельности. Реализовать мониторинг применения полученных студентом знаний возможно, например, путем фиксации данного события в специально заведенном для этой цели дневнике. Фиксировать применение полученных знаний (теоретических и практических) при решении практических (профессиональных) задач следует достаточно долго, например, на протяжении учебного года. По истечении этого периода студент представляет свой дневник педагогу, который на основе анализа произведенных студентом записей делает вывод о достижениях обучающегося по данному показателю.

В своем дневнике студент должен по возможности подробно описывать каждый случай использования полученных по конкретной дисциплине знаний при решении конкретной практической (профессиональной) задачи (Где? Как?). При этом очень важно отмечать, удалось ли полностью решить задачу, или же задача была решена частично. Что помешало решить задачу: недостаток знаний или же что-то другое (уточнить, что именно)? Легко ли решалась задача или потребовалось дополнительное время для более глубокой проработки теоретического материала самостоятельно? Если возникла необходимость в дополнительном изучении отдельных вопросов по дисциплине, без которых невозможно (по мнению студента) решить задачу, то необходимо указать, каких именно?

Особо следует отметить, что на результативность обучения существенное влияние оказывают личностные качества обучающихся: мотивация студентов в получении определенных знаний и навыков; способности, в том числе к обучению; желание учиться и проявление интереса к новым знаниям вообще и по изучаемой дисциплине, в частно-

сти. Вопрос повышения мотивации изучения студентами экономических дисциплин уже поднимался и рассматривался авторами [3, с. 149–158].

Перечень мотивов в получении определенных знаний и навыков зависит от цели обучения. Например, мотивация в получении водительских прав отличается от мотивации обучения определенной профессии или от мотивации выбора формы обучения (очной, заочной, вечерней). Так, если рассматривать обучение на платной основе, то при заочной форме обучения оно будет обходиться обучающемуся дешевле, чем при очной форме обучения (а, значит, доступнее для многих). Кроме того, заочная форма обучения позволяет заниматься трудовой деятельностью, что для многих студентов является одним из важнейших мотивов выбора формы обучения.

Мотивация поступления студентов в учебное заведение на ту или иную специальность довольно часто зависит от их ожиданий в будущем. Например, студенты, решившие получить образование по специальности «Туризм», на вопрос, каким главным мотивом Вы руководствовались при поступлении в вуз на эту специальность?, отвечали, что любят и мечтают много путешествовать. В данном случае имеет место замещение понятий «туризм для туриста» (хобби, увлечение, познание чего-то нового, отдых и так далее) и «туризм, как сфера деятельности» (разработка и реализация турпродукта).

Довольно часто выбирают специальность под влиянием позитивной оценки данной профессии знакомыми, то есть основным мотивом выбора является мнение другого человека.

Встречается и такой мотив, как более низкий проходной балл на данную специальность и, соответственно, возможность поступить в вуз.

Рассмотренные мотивы выбора абитуриентом вуза и специальности в этом вузе не могут способствовать высокой самоотдаче со стороны студента в процессе обучения. Более низкая заинтересованность в получении



специальных знаний снижает результативность обучения. Задача педагога – заинтересовать обучающихся, применяя методы артпедагогика и повышая вовлеченность студентов в учебный процесс.

Еще один мотив, выявленный в процессе опроса, «поиск своего призвания». Человек «пробует» себя, оценивает свои возможности, свой потенциал в будущей профессии. Возможно, что по окончании учебного заведения он не захочет работать по специальности, а может быть, ему понравится его будущая профессия и он поймет, что не ошибся с ее выбором.

И, наконец, пятая категория абитуриентов, которые осознанно выбрали данную специальность и целенаправленно поступили в вуз. Эти студенты проявляют наибольший интерес к процессу обучения и задача преподавателя – поддерживать и по возможности повышать этот интерес.

Следует отметить, что для творческих специальностей такой мотив является преобладающим (примерно 80% студентов осознанно выбирают специальность и вуз в сфере культуры), чего нельзя сказать о других (не связанных с творчеством в сфере культуры) специальностях. Там примерно половина (от 40% до 50%) руководствовались первыми тремя мотивами, что, естественно, влияет на результативность обучения. В этой связи целесообразно на первых этапах обучения выявлять студентов, которые при выборе специальности и вуза руководствовались внешними мотивами, и персонализировать процесс обучения с ними.

В процессе исследования, проводимого авторами статьи, был выявлен еще один мотив выбора абитуриентами специальности при поступлении в вуз: меньше аудиторных занятий (лекций, семинаров) и больше различных мероприятий, проводимых в процессе обучения (экскурсии в музеи, возможность участвовать в различных культурных мероприятиях, работа в детском лагере «Артеке», интересная практика в рамках будущей профессии и так далее).

Необходимо понимать, что мотивация студента является важнейшим фактором, влияющим на результативность обучения. Поэтому необходимо постоянно анализировать мотивацию студентов к обучению с целью выявления резервов ее повышения.

Учитывая, что от вовлеченности студентов в учебный процесс зависит результативность обучения, педагог должен разнообразить используемые методы активизации обучения. В этой связи следует сказать о целесообразности применения в учебном процессе игровых и имитационных методов обучения.

В словаре системы основных понятий игровое обучение – это «форма учебного процесса в условных ситуациях, направленная на воссоздание и усвоение общественного опыта во всех его проявлениях, знаниях, навыках, умениях, эмоционально-оценочной деятельности» [3, с. 63]. Данный метод обучения давно применяется в России. Наиболее широкое распространение получили деловые игры, рассматривающие ситуации, наиболее приближенные к реальным. Деловая игра – «педагогический прием моделирования различных управленческих и производственных ситуаций, имеющих целью обучение отдельных личностей и групп принятию решений» [7]. Деловая игра способствует активизации обучения, проявлению обучающимися творческого подхода к решению возможных профессиональных задач в условиях состязательности, что позволяет оптимизировать вовлеченность студентов в учебный процесс. Однако при изучении экономических и управленческих дисциплин в большей степени эффективен имитационный метод обучения.

Этот же словарь дает понятие имитационного метода обучения: «Специфика имитационной системы состоит в моделировании в образовательном процессе различного рода отношений и условий реальной жизни.» [3, с. 67]. Имитационный метод обучения может реализовываться в двух вариантах: анализ конкретной ситуации и решение ситуации. В первом варианте «задается реальная ситуа-



ция, которая имела те или иные последствия» [3, с. 67]. Задача студентов – сформулировать проблему и проанализировать возможные причины возникшей ситуации. Если последствия были положительные, то подумать – как можно было бы улучшить результат. Если последствия негативные – предложить варианты действий по предотвращению негативного результата.

Во втором варианте основная задача обучающихся – предложить варианты решения проблемы. В зависимости от численности учебной группы такая работа может быть индивидуальной (если в группе мало студентов) или групповой (если численность студентов позволяет разбить учебную группу на несколько групп по 3–5 человек). В любом случае предлагаемые варианты решения проблемы должны обсуждаться и на доказательной основе выбирается наиболее оптимальный вариант решения.

Применение имитационного метода обучения в учебном процессе сближает теорию с практикой, дает возможность генерировать идеи и оптимизировать их в процессе группового обсуждения. Кроме того, у студентов появляется опыт коллективной работы и возможность в большей степени проявить свои знания в процессе этой работы.

Авторы учебного пособия «Современные образовательные технологии» по характеру подачи материала различают «ситуации-иллюстрации, ситуации-оценки и ситуации-упражнения» [1, с. 93]. Однако следует отметить, что такой (упрощенный) метод применим на начальных стадиях изучения дисциплин. По мере накопления знаний и приобретения практических навыков обучающимся следует давать более сложные задания, которые в наибольшей степени приближены к реальной действительности.

Следует отметить, что в условиях рыночной нестабильности внешней среды бизнеса и постоянно меняющихся условий деятельности не может возникать каких-либо стандартных ситуаций и, следовательно, не может быть стандартных решений. Даже если си-

туации похожи, решения будут отличаться, поскольку причины возникновения ситуаций, как правило, разные.

По мере подготовки студентов следует давать комбинированный вариант задания, включающий 1) подробное описание возникшей ситуации; 2) оценку возможностей решения проблемы; 3) варианты решения проблемы (в случае, если проблема решается).

Оценивая возможность решения проблемы, необходимо определить наличие нужных ресурсов, правомерность и важность решения данной проблемы для организации (специалиста), какой может быть результат. Что будет, если проблема не будет решена? Как это может повлиять на результат деятельности организации (предпринимателя) и лояльность к ней (к нему) клиентов? В чем разница и общность подобных ситуаций для коммерческих и некоммерческих организаций?

Можно предложить рассмотреть похожие ситуации, например, снижение спроса на культурный товар для двух организаций – государственного бюджетного учреждения (театр) и частного музея. Причинами снижения посещаемости театра (снижения спроса на билеты) могут быть: повышение стоимости билетов, устаревший репертуар, малоизвестные потенциальному зрителю артисты, обновленный (но с точки зрения потенциального потребителя не в лучшую сторону) репертуар, появление нового конкурента, снижение платежеспособности зрителя, ухудшение качества спектаклей, изменение предпочтений потенциального зрителя и тому подобное).

Возможные причины снижения посещаемости музея: неинтересная (устаревшая) экспозиция, редкое ее обновление, повышение цен на билеты, сезонность интереса потенциальных посетителей музея, уменьшение потока туристов в данном населенном пункте и так далее.

Рабочим группам студентов предложить сгенерировать как можно больше вариантов решения проблемы снижения спроса. После завершения этого этапа имитации (генера-



ции достаточного количества возможных решений проблемы) студенты приступают к обсуждению и оценке каждого варианта в процессе внутригрупповых и межгрупповых коммуникаций.

Использование различных методов активизации обучения позволяет значительно повысить вовлеченность студентов в учебный процесс, а, следовательно, и качество обучения.

### Список литературы

1. Ашанина Е. Н., Васина О. В., Ежова С. П. Современные образовательные технологии: учебное пособие для вузов. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Юрайт, 2024. 165 с.
2. Дуров В. И., Басов А. В. Интеллект-карта как инструмент систематизации и контроля знаний обучающихся. // Вестник Московского политехнического университета. Серия: Педагогика и психология. 2023. № 4 (17). С. 10–27.
3. Круглова Н. Ю., Единак А. Ю. Использование арт-педагогических технологий для повышения мотивации изучения студентами экономических дисциплин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 6 (122). С. 149–158.
4. Лебедева Л. Д. Практика арт-терапии: подходы, диагностика, система занятий. Санкт-Петербург; Москва: Речь, 2021. 191 с.
5. Новиков А. М. Педагогика: словарь системы основных понятий. М.: Издательский центр ИЭТ, 2013. 268 с.
6. Педагогический энциклопедический словарь. 2012. URL: <https://slovar.cc/enc/ped/2137064.html>
7. Словарь методических терминов. URL: [https://gramota.ru/poisk?query=деловая%20игра&mode=slovari&dicts\[\]=25&ysclid=mk55j6xz2d280328294](https://gramota.ru/poisk?query=деловая%20игра&mode=slovari&dicts[]=25&ysclid=mk55j6xz2d280328294)

\*

Поступила в редакцию 08.01.2026



# К ВОПРОСУ ВЗАИМОСВЯЗИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СУБЪЕКТНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ И ЕГО ГАБИТУСА

УДК 378.1

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-162-171>

**С. С. Польская**

Московский государственный институт  
международных отношений (университет)  
Министерства иностранных дел Российской Федерации,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: polskaya7@gmail.com

*Аннотация.* Статья затрагивает вопрос, каким образом соотносятся понятия профессиональной субъектности преподавателей вузов и их габитус. Трактую профессиональную субъектность преподавателя как способность действовать и оказывать влияние на свою деятельность в существующих обстоятельствах, а габитус преподавателя – как индивидуализированную, усвоенную в процессе собственного обучения структуру, определяющую дальнейший профессиональный опыт, мы получаем возможность углубить понимание потенциала преподавателей высшей школы в отношении изменений профессиональной деятельности, восприятия нового и качественного повышения эффективности собственной работы. Развитая профессиональная субъектность, подвергаясь влиянию габитуса, который может быть модифицирован, в свою очередь, благодаря профессиональной субъектности, способна выступать в роли инструмента профессиональной самореализации и развития представителей данной профессии. При этом осуществляемая преподавателями деятельность может рассматриваться как результат их развитой профессиональной субъектности и измененного габитуса.

*Ключевые слова:* профессиональная субъектность преподавателя, габитус, габитус преподавателя, образовательная среда.

*Для цитирования:* Польская С. С. К вопросу взаимосвязи профессиональной субъектности преподавателя высшей школы и его габитуса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 162–171. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-162-171>

---

ПОЛЬСКАЯ СВЕТЛАНА СЕРГЕЕВНА – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка № 5, Институт международной торговли и устойчивого развития, Московский государственный институт международных отношений (университет) Министерства иностранных дел Российской Федерации  
POLSKAYA SVETLANA SERGEEVNA – CSc in Philology, Associate Professor at the English Language Department № 5, Institute of International Trade and Sustainable Development, Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation

© Польская С. С., 2026



## ON THE ISSUE OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE PROFESSIONAL SUBJECTIVITY OF A HIGHER EDUCATION TEACHER AND HIS HABITUS

**Svetlana S. Polskaya**

Moscow State Institute of International Relations (University)  
of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: polskaya7@gmail.com

*Abstract.* The article considers the possible correlation between faculty agency and their habitus. Defining faculty agency as their ability to act and impact their performance within the given circumstances, while interpreting teacher habitus as an individualized structure and disposition internalized within the process of their own studies directing teachers' further professional experience, we have the opportunity to get more insight into the faculty potential related to their professional performance transformation, new ideas perception and their efficacy growth. Developed professional agency of the faculty subject to the impact of habitus, which can also be modified, in its turn, by professional agency, can become a tool of professional self-actualization and development. In this regard, the university teachers' performance can be viewed as a result of their advanced professional agency and modified habitus.

*Keywords:* faculty agency, habitus, teacher habitus, educational environment.

*For citation:* Polskaya S. S. On the Issue of the Relationship between the Professional Subjectivity of a Higher Education Teacher and His Habitus. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 162–171. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-162-171>

В последние несколько десятилетий все больше растут ожидания в отношении деятельности преподавателей вузов: применение инновационных методов обучения, умение приспосабливаться к разнообразным требованиям современной образовательной среды, повышение уровня образовательных результатов, индивидуализация обучающих подходов и многое другое. Для оправдания ожиданий такого рода преподаватель должен обладать высоким уровнем профессиональной субъектности, и по этой причине последняя привлекает внимание исследователей, которые видят в ней важнейший инструмент профессионального развития преподавателя высшей школы и повышения качества образования. Наряду с профессиональной субъектностью в поле внимания экспертов попадает и понятие габитуса преподавателя, которое также может использоваться в целях толкования процессов профессионализации и профессионального развития. Цель данного исследования – рассмотреть взаимосвязь этих понятий, выявив степень влияния их друг на друга.

Актуальность данного исследования состоит в том, что, анализируя взаимосвязь между этими двумя понятиями, мы можем углубить понимание возможностей преподавателей высшей школы в отношении трансформации собственной профессиональной деятельности, восприятия нового и качественного повышения эффективности собственной работы. Таким образом, мы можем получить своего рода инструмент профессиональной самореализации представителей данной профессии. В дополнение к этому, как профессиональная субъектность преподавателя, так и его габитус, играют центральную роль в отношении профессионального развития преподающих, хотя на данный момент нет окончательной ясности касательно путей проявления таковых.

Учитывая то влияние, которое приписывается габитусу преподавателя, количество исследований, принимающих во внимание воздействие такового на деятельность преподавателей, на сегодняшний день невелико. Также недостаточно исследований, рассматривающих преподавательские убеждения,



образ действия и применяемые ими методы преподавания через «призму» их габитуса, что могло бы как нельзя лучше способствовать пониманию педагогической активности преподающих. При этом осуществляемая преподавателями деятельность может рассматриваться как результат их развитой профессиональной субъектности и измененного габитуса. Анализ профессиональной субъектности параллельно с ее взаимосвязью с габитусом преподающего может способствовать решению проблем, возникающих в рамках работы преподавателей вузов.

Теоретическая значимость данной работы заключается в привлечении внимания к понятиям профессиональной субъектности и габитуса, при этом понятия субъектности профессионала и его/ее габитуса рассматриваются в совокупности. Также значимость такого рода находит выражение в возможном учете потенциала обеих концепций в целях повышения результативности работы преподавателей вуза. В практическом ключе результаты исследования могут быть использованы самими преподавателями для успешного осуществления профессиональных обязанностей; кроме того, полученные выводы могут применяться в процессе подготовки и повышения квалификации преподавателей высшей школы.

При существующем разнообразии формулировок понятия профессиональной субъектности преподающих в высшей школе большинство экспертов сходятся во мнении, что таковая есть «личностный ресурс, способствующий самостоятельному, инициативному и творческому осуществлению профессиональной деятельности» [1, с. 187]. Исследователи видят профессиональную субъектность преподавателя как свойство личности, в основе которого лежит отношение человека к себе как к источнику продуктивной деятельности, как к индивиду, который способен производить значимые преобразования в мире, в других людях и в самом себе [5]. Такого рода субъектность демонстрирует себя в ситуациях, в которых препода-

дающие принимают решения и используют свои суждения с целью адаптации способов преподавания предмета и всей программы к разнообразным и изменяющимся потребностям обучаемых. И. Калверт (Calvert) подчеркивает в этом отношении, что профессиональная субъектность «относится к способности преподавателя действовать целенаправленно и конструктивно в отношении своего профессионального роста, а также способствовать профессиональному росту своих коллег» (*перевод наш* – С. П.) [16, р. 4].

Обладая развитой профессиональной субъектностью, преподаватели демонстрируют позитивное профессиональное мышление, способность действовать целенаправленно, что сопровождается постоянной оценкой своих профессиональных действий. Подчеркивается также, что «профессиональная субъектность преподавателя есть потенциал активного и решительного управления профессиональной жизнью в рамках структурно определенных ограничений» (*перевод наш* – С. П.) [25, р. 163]. Постулируется, что профессиональная субъектность преподающего – это возможность осуществления выбора, реализации важных в профессиональном отношении действий и воплощения необходимых изменений в образовательной среде» (*перевод наш* – С. П.) [8, р. 44]. Следует отметить, что профессиональная субъектность не просто подразумевает некое намерение, а ведёт к осуществляемому профессиональному действию, сопровождающемуся получением результатов. Как в этом отношении подчеркивают эксперты, «субъектность есть прежде всего способность преподавателей осуществлять намерения <...>, по этой причине субъектность заключает в себе силу, побуждающую к действию или участию в действии» (*перевод наш* – С. П.) [20, р. 61].

Что представляет собой габитус преподавателя? Непосредственно понятие «габитус» (произшедшее от латинского глагола «иметь»), используется разными науками и впервые стало применяться еще на заре



развития человечества. Однако основоположником данного термина считается французский социолог и философ Пьер Бурдьё: (Bourdieu): он внес столь значительный вклад в его развитие, что с конца 20-го века большинство словарей и справочников, относящихся к общественным наукам, дают определение понятия «габитус» со ссылкой на П. Бурдьё и его исследования [6, с. 39]. Исследователь дал следующее определение данного явления: каждый индивид – это «набор определенных диспозиций, то есть сформированных установок к определенному виду поведения в определенных ситуациях <...> габитус есть системы длительных и переносимых предрасположенностей, “структурированных структур”, призванных действовать в этом качестве <...> и в качестве организующих принципов, практик и представлений, при этом последние могут быть объективно приспособлены к достижению потенциальных целей» (*перевод наш – С. П.*) [11, р.19].

П. Бурдьё, называя габитус «способом существования в мире», подчеркивал, что он не предполагает осознанную направленность на цели, он прочно «встроен» в сознание индивида и является неотделимой частью агента социального действия, <...> будучи слепком объективных структур, воспринятых индивидом и крепко укоренившихся в его сознании [3, с. 187]. В 1980-е годы П. Бурдьё пишет о габитусе как о системе предрасположенностей, приобретенных посредством неявного или явного обучения, которая функционирует как система генеративных схем, создает стратегии, которые могут быть объективно согласованы с объективными интересами их авторов, не будучи специально разработанными для этой цели [12, р. 59].

Габитус любого человека представляет собой воплощение склонностей, определяющее то, как мы думаем и относимся к окружающему миру и одновременно систему длительных взаимозаменяемых шаблонов социокультурных практик, образуя комплексную совокупность прошлого и насто-

ящего индивида. Образно говоря, габитус охватывает способы, посредством которых индивид ощущает, действует, думает и вообще существует. Исследователь Шматко Н. А. подчеркивает главную особенность габитуса – его существование в виде бессознательной структуры, системы глубоко укорененных предпочтений человека, которые им «забыты» и оттого – не рефлексивны. Тот же автор указывает, что «габитус делает возможным экстерииоризацию интериоризованного, то есть габитус служит порождающим механизмом практик [7, с. 67]. Предполагается, что габитус есть явление целостное и не существует возможности его разложения на отдельные элементы: в нем выражается один общий стиль, проявляющийся во всех социальных практиках индивида и легко переносимый из одной сферы в другую [2, с. 39]. Наряду с этим габитус объединяет в себе «динамичный многомасштабный и многоуровневый комплекс когнитивных шаблонов индивида, подвергающихся постоянному пересмотру» (*перевод наш – С. П.*) [35, р. 66]. Исследователи образно подчеркивают, что габитус вмещает в себя эклектичное сочетание индивидуальных и коллективных траекторий, соединяя прошлое индивида с его настоящим [31, р. 431]. Будучи результатом жизненного опыта, начиная от первичной социализации, включая также те виды социализации, которые осуществляются в процессе профессионального развития в выбранной индивидом профессиональной области, габитус становится неотъемлемым элементом нас самих, одновременно являясь и необходимостью, и определенного рода преимуществом, и воплощением реального практического смысла. П. Бурдьё указывал также на существование так называемого карьерного габитуса (*career habitus*), в рамках которого человек действует, воспринимает, мыслит в соответствии с ролями, определяемыми его профессиональной областью [14]. Габитус демонстрирует одновременно взаимоисключающие характеристики, прежде всего, ста-



бильность и инерцию: убеждения человека и его культурные нормы глубоко укоренены и сопротивляются изменениям любого характера. При этом габитус большей частью подсознателен и направляет действия и выбор индивида привычными способами. Одновременно габитус может быть гибким и адаптивным. Невзирая на указанную выше стабильность, индивиды, испытывая на себе влияние различных социальных контекстов, способны приспосабливать к ним свое поведение и восприятие соответствующим образом.

На основе идеи габитуса, выдвинутой П. Бурдьё, зародилась концепция габитуса преподавателя. В. Хелспер (Helsper) ссылается на «четыре конфигурации габитуса»: первичный габитус, приобретенный габитус, габитус ученика и габитус учителя», которые он рассматривает как «частичные формы габитуса в силу специфичности среды каждой из этих конфигураций» (*перевод наш – С. П.*) [24, р. 108]. Было отмечено, что преподаватели демонстрируют тенденцию осуществлять процесс обучения образом, сходным с тем, как учили когда-то их самих. Выражаясь простым языком, имея возможность в школьные, а впоследствии – в университетские годы наблюдать за теми, кто учил их, они (преподаватели) неосознанно воспроизводят усвоенные практики. Габитус преподавателя служит в качестве теоретической основы для классификации и интерпретации процессов профессионализации, особенно с точки зрения профессионально-биографической. Указывается, что «когда преподаватели впервые начинают работу, они в основном действуют способами, соответствующими их прошлому опыту, и тем самым воспроизводят те модели преподавания, которым когда-то подвергались сами (*перевод наш – С. П.*) [21, р. 583]. С научных позиций габитус преподавателя представляет собой теоретическую основу классификации и интерпретации процессов формирования преподавателя как профессионала. Обширный комплекс факторов, включая

происхождение индивида, его семью, особенности биографии, имеет значение для генезиса габитуса преподавателя, в особенности воспринятые еще в детстве картины школьной жизни, которые впоследствии могут проявлять себя в качестве имплицитной направленности профессиональных действий. И именно на протяжении этого времени закладываются так называемые педагогические ориентиры, представляя собой «как положительные, так и отрицательные контргоризонты самой школы, преподавания и учителей, которые образуют собой некий намек, «первый силуэт» на последующий преподавательский габитус (*перевод наш – С. П.*) [26, р. 43].

Габитус преподавателя выражается прежде всего в отношении к процессу преподавания, суждениям, в профессиональном поведении: оценка работы обучающихся, подача материала, построение отношений с теми, кого они учат; при этом габитус носит неэксплицитный и иррациональный характер. Хотя габитус есть продукт прошлого, он оказывает влияние и на будущее посредством реализации профессиональных социальных практик, в нашем случае – преподавания. Не вызывает сомнений то, что он «в значительной степени влияет на действия преподавателя, и, как следствие, на образовательные результаты обучающихся» (*перевод наш – С. П.*) [27, р. 371]. Таким образом, «деятельность преподавателя имеет место в рамках присущего тому или иному преподавателю габитуса» (*перевод наш – С. П.*) [34, р. 192].

Обратимся к взаимосвязи профессиональной субъектности и габитуса преподавателя. П. Бурдьё в своих научных изысканиях использует оба эти понятия, ставя перед собой цель объяснения корреляции между действиями индивида и влиянием социума. Он пишет в этом отношении: «Субъектность тесно связана с габитусом, но не всецело определяется им; в то время как габитус предоставляет человеку набор предрасположенностей, все же индивид обладает спо-



способностью к рефлексии и может адаптировать свои действия при изменении ситуаций. Таким образом, субъектность задействует креативность и импровизацию в рамках ограничений габитуса» (*перевод наш – С. П.*) [13, р. 27]. То есть габитус обеспечивает практический смысл, ощущение происходящего, давая возможность индивидам находить собственный «путь» существования в социуме с соответствующей степенью компетентности и уверенности в себе. Люди активно интерпретируют окружающий их мир и реагируют на социальную среду: это взаимодействие есть продолжительный процесс, в ходе которого габитус влияет на действия, а действия преподающего, в свою очередь, также могут изменять габитус. В результате, **субъектность всегда реализуется в рамках ограничений и возможностей, представляемых габитусом** (*курсив наш, перевод наш – С. П.*) [15, р. 201]. Дж. Грюнау (Grunau) и его коллеги указывают, что подобные шаблоны ограничиваются габитусом, который образует определенные рамки для предстоящего диапазона действий профессионала [22, р. 13]. М. Мизамер и Б. Тиес (Misamer & Thies) пишут о регулярном, но зачастую бессознательном обращении преподающих к собственному преподавательскому габитусу [30, р. 499]. То есть индивиды постоянно осуществляют рефлексивный выбор, и таковой постоянно имеет место в зависимости от требований конкретных ситуаций или же в кризисные периоды, когда происходят нарушения привычных поведенческих схем на фоне несоответствия между габитусом и условиями окружающей среды, а это «взывает» к осознанно направленным действиям.

Образно выражает взаимосвязь между габитусом и субъектностью Л. Вакуан (Wacquant): «габитус не является самодостаточным механизмом для порождения действия: подобно пружине, ему необходим внешний триггер, поэтому он (*габитус*) не может рассматриваться в отдельности от тех социальных и личностных контекстов, в которых он оперирует» (*курсив наш,*

*перевод наш – С. П.*) [36, р. 81]. Указывается, что габитус есть воплощение, сочетание коллективных и индивидуальных траекторий, тонкая взаимосвязь между прошлым и настоящим [33, р. 2]. И получается, что габитус преподавателя есть своего рода попытка разрешить существующее противоречие между ощущением субъектности и теми социальными структурами, которые регулируют профессиональные действия, являясь набором предрасположенностей, которые, в свою очередь, обеспечивают параметров, в рамках которых может проявляться субъектность [29, р. 31].

Исследователи М. Эмирбайер (Emirbayer) и А. Мишше (Mische), рассуждая о составляющих профессиональной субъектности преподавателя, подчеркивали, что достижение субъектности профессионала надо понимать как конфигурацию влияния прошлого, ориентированности на будущее и вовлеченности в настоящее. Эксперты ссылаются на эти три аспекта как на итерационный, прогнозируемый и практически-оцениваемый соответственно [19, р. 1001]. Дж. Биеста и М. Теддер (Biesta & Tedder) указывают, что «профессиональная субъектность строится на достижениях, понимании, а также на прошлых шаблонах действия, <...> субъектность всегда использует прошлый опыт, включая личную и профессиональную биографию» (*перевод наш – С. П.*) [9, р. 626]. Таким образом, габитус преподавателя относится как раз к итерационному компоненту структурной модели субъектности профессионала.

Поскольку габитус преподавателя представляет собой некое ограничение возможностей профессиональной субъектности, возникает логичный вопрос: возможно ли изменение габитуса преподавателя, если таковой ограничивает рост его/ее субъектности? Подчеркнем еще раз, что профессиональная субъектность преподавателя определяется именно как способность преподающего реагировать на ограничения и потенциальные возможности, с которы-



ми преподаватели сталкиваются, посредством имеющихся у них профессиональных представлений и четко определенных целей, обеспечивающих желаемый результат в образовательном контексте. И степень влияния профессиональной субъектности преподающих на изменения габитуса зависит в значительной степени от целого ряда факторов: особенностей образовательной и профессиональной среды, объема накопленного опыта преподающих, доступа к профессиональным ресурсам и так далее.

Габитус не есть нечто судьбоносное, это открытая система личностных установок, подвергаемая воздействию получаемого опыта, габитус долговременен, но не вечен [10, р. 40]. П. Бурдьё, ссылаясь на «конверсию габитуса», «освоение специфического габитуса», а также на «творческое переосмысление габитуса», писал в этом отношении, что субъектность тесно связана с габитусом, но определяется не исключительно им: «Его влияние можно снижать, ему можно противостоять, наконец, разрушить под влиянием новых внешних сил, способных принимать различную форму, начиная от миграционных процессов и заканчивая специализированным обучением». Он же образно ссылается на габитус как на «феномен, постоянно испытывающий влияние конкретных ситуаций, который может стать точкой взрывных сил, при этом способен самостоятельно искать возможность выразить себя, как только предлагаются объективные условия; <...> габитус также есть сам по себе адаптация: он постоянно адаптируется к миру» (*перевод наш – С. П.*) [37, р. 8]. Получается, что габитус постоянно приспосабливается к текущему контексту, и несмотря на то, что изначально этапы процесса собственного обучения имеют значение для индивида, развитие преподавательского габитуса не может быть полностью ограничено данным периодом: дальнейший получаемый опыт усиливает или модифицирует его. То есть несмотря на декларируемый постоянный характер, трансформации габитуса возможны при

условии наличия соответствующей среды: К. Коста (Costa) и его коллеги указывают, что такая среда должна быть «ярко выраженной и носить последовательный характер», чтобы действительно оказывать влияние на габитус преподающего [18, р. 28] К. Харди (Hardy) даже называет габитус «постоянно движущимся потоком», где изменения одной составляющей неизбежно влекут изменения другой» (*перевод наш – С. П.*) [23, р. 133].

Указывается, что осуществление преподавательской деятельности может требовать изменения габитуса, изначально сформированного опытом собственной учебы, то есть в рамках процесса развития профессиональной субъектности он может быть подвергнут необходимым трансформациям. В. Росс (Roth) еще в начале 2000-х годов утверждал, что габитус может быть трансформирован посредством «пробуждения» определенных форм самосознания и самостоятельной работы, что дает возможность преподавателю контролировать и модифицировать свои установки» [32, р. 39]. Приведем пример: предположим, преподаватель иностранного языка испытывает потребность применить в своей профессиональной деятельности «перевернутое обучение» (*flipped learning*), в процессе которого, как видно из названия, весь традиционный способ передачи знаний от преподавателя к обучающемуся подвергнут полномасштабному изменению: студент автономно осваивает новый материал, а уже в аудитории происходит его прояснение и уточнение со стороны преподавателя, если это необходимо. Обдумывая возможность применения «перевернутого» метода, преподаватель может ощущать сомнения, порождаемые именно преподавательским габитусом: новый материал не должен осваиваться обучающимися вне аудитории, в этом случае он будет освоен неправильно и тому подобное. Однако если преподаватель может осознать в данном случае потенциал улучшения своей деятельности и обладает достаточной мотивацией в этом отношении (при этом первое и второе как раз и обе-



спечиваются развитой профессиональной субъектностью), именно тогда и возможны трансформации габитуса преподавателя: рефлексивное осознание нового опыта преподавательской деятельности может способствовать изменению установок преподавателя за счет получения нового опыта профессиональной деятельности, который заменит прошлый опыт. М. Кларк (Clarke) в своем исследовании приводит пример изменения габитуса преподавателей-аспирантов, проходящих четырехлетнее квалификационное обучение: данная трансформация заключалась в стремлении заменить пассивные модели преподавания и обучения (заучивание наизусть), при которых происходит передача информации от преподавателя к студентам на конструктивистскую модель, подразумевающую активное вовлечение самих обучаемых в процесс [17, р. 164]. Поэтому демонстрация профессиональной субъектности, развитие которой происходит под влиянием как внутренних факторов и ресурсов самого преподавателя, так и внешних факторов: среда самого университета, дополнительное профессиональное образование, которое предлагается преподающим, поощрение профессиональной деятельности – все это может способствовать трансформации габитуса преподавателя.

Осознавая, что габитус преподавателя есть определенный набор диспозиций, структурированных предыдущим опытом преподающего, мы понимаем, что таковой обеспечивает те параметры, в рамках которых преподаватель проявляет свою профессиональную субъектность. Являясь той «линзой», посредством которой рассматриваются способы «действий, ощущений, мышления и бытия <...> и то, каким образом преподаватели вносят свою собственную жизненную историю в текущие обстоятельства, а также как они осуществляют тот или иной выбор» (*перевод наш – С.П.*) [28, р. 89], габитус преподавателя тесно переплетен с профессиональной субъектностью представителей этой профессии. Демонстрируя

динамичный и адаптивный характер, габитус не есть нечто фиксированное: возможно его изменение с течением времени по мере того, как преподаватели получают новый опыт и оказываются в новых образовательных и профессиональных контекстах. Таким образом, габитус преподавателя оказывает непосредственное влияние на профессиональную субъектность, «подпитывая» процесс ее формирования и в то же время ограничивая таковую «багажом» уже сформированных в процессе прохождения собственного обучения убеждений и установок. В то же время и профессиональная субъектность, развиваясь и углубляясь в процессе деятельности преподавателя и испытывающая, помимо внутренних ресурсов самого индивида, воздействие внешних факторов, может способствовать трансформациям габитуса, и рамки, в которых данная субъектность развивалась прежде, могут расширяться. Два рассматриваемых нами теоретических понятия, оказывая взаимовлияние такого рода друг на друга, обеспечивают более ясную картину выражения способности к профессиональному действию в пределах профессиональной практики, позволяя преподающим в вузах работать с большей эффективностью.

Понимание взаимосвязи габитуса и профессиональной субъектности преподавателя как профессионала дает возможность образовательным организациям воздействовать на ту среду, в рамках которой осуществляется демонстрация данных явлений преподающими. И несмотря на сложность процесса трансформаций габитуса, осуществление таковых параллельно с развитием и углублением профессиональной субъектности несомненно повысит эффективность работы системы высшего образования и качество образовательных результатов. А должным образом выстроенная корреляция между профессиональной субъектностью и габитусом преподавателя будет способствовать дальнейшему профессиональному развитию преподающих.



## Список литературы

1. Андреева И. Г. Профессиональная субъектность будущих юристов как объект изучения и развития // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 7 (75). С. 186–191.
2. Богданова М. А. Антропологический смысл габитуса спортсмена (социально-философский анализ) // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 348. С. 38–41.
3. Бурдье П. Практический смысл. Санкт-Петербург: Алетейя. 2001. 562 с.
4. Бурдье П., Пассрон Ж.-К. Воспроизводство: элементы теории системы образования. Москва: Просвещение. 2007. 267 с.
5. Петровский В. А. Личность: феномен субъектности. Ростов-на-Дону: Феникс. 1993. 67 с.
6. Подгорный Б. Б. Габитус как категория в общественных науках: противоречие результатов теоретического содержания и эмпирического определения // Научные исследования. 2023. № 2. С. 37–59.
7. Шматко Н. А. «Габитус» в структуре социологической теории // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. № 1 (2). С. 60–70.
8. Andereson R., Katz-Buonoincontro, Livie M., Land J., Beard N., Bousseslot T., Schule G. Reinvigorating the desire to teach: teacher professional development for creativity, agency, stress reduction and well-being// *Frontiers in Education*. 2022. № 7. P. 41–49.
9. Biesta G., Priestley M., and Robinson S. The Role of Beliefs in Teacher Agency// *Teachers and Teaching*. 2015. № 6. P. 624–640.
10. Biesta G., Priestley M. & Robinson, S. Talking about education: Exploring the significance of teachers' talk for teacher agency // *Journal of Curriculum Studies*. 2017. № 49 (1). P. 38–54.
11. Bourdieu P. The specificity of the scientific field and the social conditions of the progress of reason // *Information (International Social Science Council)*. 1975. № 14 (6). P. 19–47.
12. Bourdieu P. Questions de sociologie. Paris: Les Éditions de Minuit. 1984. 277 p.
13. Bourdieu P. The logic of practice. Stanford: Stanford University Press. 1990. 333 p.
14. Bourdieu P. 3 Structures, Habitus, Practices. In *The Logic of Practice*. Stanford University Press. 1990. P. 88.
15. Bourdieu P., Wacquant L. An invitation to reflexive sociology. Chicago: University of Chicago Press. 1992. 348 p.
16. Calvert I. Moving from compliance to agency: what teachers need to make professional learning work. Oxford: Learning Forward. 2016. 82 p.
17. Clarke M. Rosa Parks' performativity, habitus and ability to play the game// *Philosophy today*. 2000. № 144. P. 160–168.
18. Costa C., Burke C., Murphy M. Capturing habitus: theory, method and reflexivity // *International Journal of Research and Method in Education*. 2018. № 42 (1). P. 19–32.
19. Emirbayer M., Mische A. What is agency?// *American Journal of Sociology*. 1998. № 103 (4), P. 962–1023.
20. Etelapelto A., Vähäsantanen K., Hökkä P., Paloniemi S. What is agency? Conceptualizing professional agency at work// *Educational research review*. 2013. № 10. P. 45–65.
21. Gauchat G., Andrews K. The cultural-cognitive mapping of scientific professions // *American Sociological Review*. 2018. № 83 (3). P. 567–595.
22. Grunai J. Habitus und Studium. 2017. Berlin: Springer VS. 248 p.
23. Hardy C. Hysteresis // In M. Grenfell (Ed), Pierre Bourdieu: Key Concepts. 2014. P. 131–148.
24. Helsper W. Lehrerhabitus. Lehrer zwischen Herkunft, Milieu und Profession. Im A. Paseka, M. Keller-



- Schneider & A. Combe (Eds.), Ungewissheit als Herausforderung für pädagogisches Handeln. 2018. № 3. P. 105–140.
25. *Hilferty F.* Theorizing teacher professionalism as an enacted discourse of power // *British Journal of Sociology of Education*. 2008. № 29 (2). P. 161–173.
  26. *Kramer R-T., Pallesen H.* Lehrerhandeln zwischen beruflichem und professionellem Habitus – Praxeologische Grundlegungen und heuristische Schärfungen. Berlin: Bad Heilbrunn: Klinkhardt. P. 41–52.
  27. *Lange-Vesta A.* Stereotypes of teacher habitus – depreciating lower class // *Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialization*. 2015. № 35 (4). P. 360–376.
  28. *Maton K.* Knowledge-knower structures in intellectual and educational fields // *Language, knowledge and pedagogy. Functional linguistic and sociological perspective*. 2007. № 3 (18). P. 87–108.
  29. *Maton K.* Habitus. In M. Grenfell (Ed.), *Pierre Bourdieu: Key concepts* (2nd ed.). 2012. London: Routledge. 201 p.
  30. *Misamer M., Thies B.* Macht- und status sensible Hochschullehre // Im D. Kergel & B. Heidkamp. *Praxishandbuch Habitussensibilität und Diversität in der Hochschullehre*. 2019. Berlin: Springer VS. P. 497–514.
  31. *Reay D.* «It's all becoming a habitus': beyond the habitual use of habitus in educational research» // *British Journal of Sociology of Education*. 2004. № 25. P. 431–444.
  32. *Roth W.* *Being and becoming in the classroom*. United States of America: Ablex Publishing. 2002. 208 p.
  33. *Stahl G.* *Conceptualizing Habitus and Aspiration*. *Social Science Applied*. 2015. URL: <https://socialtheoryapplied.com/2015/06/26/conceptualizing-habitus-and-aspiration/>
  34. *Szczurek-Boruta A.* Teachers and their habitus: a few reflections on educational activity // *The New Educational Review*. 2017. № 48 (20). P. 190–200.
  35. *Wacquant L.* A concise genealogy and anatomy of habitus // *The sociological review*. 2016. № 64 (1). P. 64–72.
  36. *Wacquant L.* Habitus as topic and tool: reflections on becoming a prizefighter // *Qualitative Research in Psychology*. 2011. № 8 (1). P. 81–92.
  37. *Wacquant L.* Towards a reflexive sociology: a workshop with Pierre Bourdieu // *Sociological Theory*. 1989. № . 7. P. 26–32.

\*

Поступила в редакцию 25.11.2025



# ПОЛИКУЛЬТУРНАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА ШКОЛЫ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ ПОДРОСТКОВ

УДК 37.013

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-172-180>

**Г. Т. Жумабаева**

Костанайский специализированный комплекс  
«детский сад-школа-интернат» для детей  
с особыми образовательными потребностями № 2,  
Костанай, Республика Казахстан,  
e-mail: gulschat0706@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассматривается потенциал поликультурной образовательной среды современной школы в формировании социальной активности учащихся подросткового возраста. Анализируются ключевые понятия, структурные компоненты поликультурной среды, доказывается ее роль как катализатора социальных инициатив, гражданского самоопределения и развития коммуникативных компетенций. Особое внимание уделяется эмпирическому исследованию, проведенному методом анкетирования среди подростков, которое выявило их восприятие поликультурного взаимодействия и влияния пространственно-предметного компонента среды (на примере школьного музея) на готовность к социально значимой деятельности. Результаты свидетельствуют о прямой корреляции между уровнем развития поликультурной среды, включенностью подростков в ее предметно-пространственную организацию и показателями их социальной активности.

*Ключевые слова:* поликультурная образовательная среда, социальная активность, подростки, пространственно-предметный компонент, школьный музей, межкультурная коммуникация, проектная деятельность.

*Для цитирования:* Жумабаева Г. Т. Поликультурная образовательная среда школы как средство формирования социальной активности подростков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 172–180. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-172-180>

## MULTICULTURAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT IN SCHOOLS AS A MEANS OF DEVELOPING SOCIAL ACTIVITY IN ADOLESCENTS

**Gulshat T. Zhumabaeva**

Kostanay Specialized Complex  
«Kindergarten-Boarding School» for Children  
with Special Educational Needs № 2,

---

ЖУМАБАЕВА ГУЛЬШАТ ТОГУЗБАЕВНА – директор, Костанайский специализированный комплекс  
«детский сад-школа-интернат» для детей с особыми образовательными потребностями № 2  
ZHUMABAIEVA GULSHAT TOGUZBAYEVNA – Director, Kostanay Specialized Complex «Kindergarten –  
Boarding School» for Children with Special Educational Needs № 2

© Жумабаева Г. Т., 2026



Kostanay, Republic of Kazakhstan,  
e-mail: gulschat0706@mail.ru

*Abstract.* This article examines the potential of a multicultural educational environment in modern schools for fostering social engagement among adolescent students. Key concepts and structural components of a multicultural environment are analyzed, demonstrating its role as a catalyst for social initiatives, civic self-determination, and the development of communicative skills. Particular attention is given to an empirical study conducted using a questionnaire among adolescents, which revealed their perceptions of multicultural interaction and the influence of the spatial and spatial component of the environment (using the school museum as an example) on their readiness for socially significant activities. The results demonstrate a direct correlation between the level of development of a multicultural environment, adolescents' involvement in its spatial and spatial organization, and their indicators of social engagement.

*Keywords:* multicultural educational environment, social engagement, adolescents, spatial-subject component, school museum, intercultural communication, project-based activities.

*For citation:* Zhumabaeva G. T. Multicultural Educational Environment in Schools as a Means of Developing Social Activity in Adolescents. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 172–180. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-172-180>

Сегодня современная российская школа функционирует в условиях интенсивных миграционных процессов и роста культурного разнообразия, что актуализирует задачу формирования личности, способной к конструктивному межкультурному взаимодействию. Подростковый возраст, как сензитивный период для становления социальной позиции и идентичности, представляет собой ключевой этап для целенаправленной педагогической работы в этом направлении. Поликультурная образовательная среда школы перестает быть факультативным элементом и становится необходимым условием и мощным средством воспитания социально активной, толерантной и компетентной личности.

Актуальность исследования обусловлена процессами глобализации и миграции, делающими современную школу, особенно в крупных городах, пространством пересечения различных культурных, этнических и религиозных традиций. Школа как микросоциум не только отражает разнообразие этих традиций, но и призвана целенаправленно работать с ними, превращая потенциальные вызовы в ресурсы развития личности. В этом контексте формирование социальной активности у подростков становится стратегической педагогической задачей.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы теоретически обосновать и эмпирически проверить влияние поликультурной образовательной среды школы, в частности ее пространственно-предметного компонента (школьного музея), на формирование социальной активности подростков.

Задачи исследования состояли в том, чтобы раскрыть сущность и структуру поликультурной образовательной среды как педагогического феномена; определить критерии и показатели социальной активности подростков; разработать и провести анкетирование, направленное на выявление взаимосвязи между восприятием поликультурной образовательной среды, уровнем социальной активности и оценки роли школьного музея.

Исследование опирается на средовый (Ю. С. Мануйлов [7], В. А. Ясвин [11]) и поликультурный (Г. Д. Дмитриев [6], А. Н. Джуринский [5]) подходы в педагогике. Концепция социальной активности развивалась с опорой на идеи Л. С. Выготского о социальной ситуации развития [2] и А. В. Мудрика о социальном воспитании [10]. Для анализа пространственно-предметного компонента применены идеи развивающего мотивационно-смыслового образования (В. А. Ясвин [11]).



В статье использовался комплекс взаимодополняющих методов исследования, соответствующий принципам научности и позволяющий всесторонне рассмотреть проблему. В частности для изучения и обобщения философской, социологической, психолого-педагогической литературы использовался теоретический анализ и синтез. Системный подход использовался для рассмотрения поликультурной образовательной среды как целостной системы со структурными компонентами. Сравнительный анализ был применен для сопоставления различных научных позиций и подходов к понятиям «поликультурная среда», «социальная активность», «пространственно-предметный компонент».

Эмпирические методы включали анкетирование для сбора первичных данных, в связи с этим была разработана специальная анкета. Закрытые вопросы использовались для оценки уровня восприятия поликультурной образовательной среды и самооценки социальной активности, открытый вопрос применялся для качественного анализа мнений подростков о роли школьного музея.

Исследование носит интегративный характер и опирается на методологические основы педагогики (средовый и деятельностный подходы), социальной психологии (изучение межгруппового взаимодействия, формирования установок), культурологии (анализ поликультурности как феномена), музеологии (понимание образовательного потенциала музейного пространства). Этот комплекс методов обеспечивает валидность и достоверность исследования, позволяя не только констатировать факты, но и выявлять причинно-следственные связи и субъективные смыслы, которые вкладывают подростки в исследуемый процесс.

Развитие личности и ее духовные ориентиры претерпевают изменения под влиянием глобализационных процессов, поэтому важно формировать их на основе общих неизменных ценностей и взглядов, способствовать сближению культурных традиций и поддержке

международных интересов в рамках образовательной среды. Поликультурная среда обеспечивает условия для полноценного развития учащихся. Многие учебные заведения внедряют специальные программы, направленные на воспитание толерантности и уважения к другим народам. Для решения возникающих вопросов в рамках изучаемой проблемы целесообразно применять методику индивидуального подхода, обеспечивающую успешную социализацию и адаптацию учеников в условиях многокультурного окружения посредством активизации внутренних ресурсов личности путем стимулирования саморефлексии и стремления к самосовершенствованию; разработки и внедрения методов поддержки, консультаций и сопровождения личности в ходе освоения учебных дисциплин и профессиональной ориентации; определения ключевых потребностей каждого учащегося в сфере коммуникации и образования и выявления сфер личной реализации, соответствующих индивидуальным целям и интересам [4].

Национальное государство, как отмечает В. М. Межуев «выступает эффективным инструментом формирования единства населения благодаря включению в свои границы граждан одного этнического происхождения, говорящих на одном языке, погруженных в одну и ту же культуру, разделяющих одни и те же религиозные убеждения, формирующих общее будущее. Если граждане однородны, специалистам в области образования проще решать такие вопросы, например, как выбор языка преподавания, предотвращение дискриминации и прочих проблем подобного характера» [8, с. 16].

Остановимся на основных определениях, используемых в данной статье. Социальная активность подростка понимается нами как интегративное качество личности, проявляющееся в осознанной инициативной деятельности, направленной на преобразование социальной среды (от школьного сообщества до общества в целом) и реализацию социально значимых целей.



Поликультурная образовательная среда – это целенаправленно создаваемое в образовательной организации социокультурное и образовательное пространство, интегрирующее ценности, традиции и нормы различных культур и способствующее формированию у субъектов образования (учащихся, педагогов, родителей) поликультурной компетентности, толерантности и готовности к межкультурному диалогу.

В структуре поликультурной образовательной среды следует выделить основные взаимосвязанные компоненты.

*Ценностно-смысловой компонент* включает в себя систему философских и педагогических установок, признающих культурное разнообразие как ценность и ресурс развития (принципы толерантности, диалога, паритетности культур, социальной справедливости).

*Содержательный компонент* направлен на отражение поликультурного компонента в учебных программах (история, литература, обществознание, мировая художественная культура, география), элективных курсах, факультативах, ориентированных на изучение языков, истории и культуры народов России и мира.

*Технологический компонент* учитывает совокупность педагогических технологий, методов и форм работы (диалоговые, проектные, игровые технологии), обеспечивающих интерактивное взаимодействие и сотворчество учащихся разных культурных групп.

*Коммуникативно-организационный компонент* ориентирован на характер межличностных отношений между всеми участниками образовательного процесса и учитывает систему школьного самоуправления, традиции и мероприятия, поддерживающие дух межкультурного уважения и сотрудничества.

*Пространственно-предметный компонент* – это материальная инфраструктура школы, обеспечивающая поликультурный характер образовательного процесса (арт-объекты, символика, информационные стенды, библиотечный фонд, школьный музей и многое другое).

Пространственно-предметный компонент – это «материальная основа» поликультурной образовательной среды, ее визуальный и тактильный код. Он не просто обеспечивает условия, но и активно влияет на сознание и поведение подростков.

Именно последний компонент выступает основой для поликультурных ценностей, делая их наглядными и осязаемыми для подростка. Поликультурная среда является идеальной основой для развития социальной активности подростка, поскольку создает определенную «зону актуального развития». Сталкиваясь с иными культурными кодами, подросток вынужден выходить из зоны комфорта, задавать вопросы, искать решения конфликтов, тем самым проявляя познавательную и коммуникативную активность.

Поликультурная среда формирует социальную компетентность. Это выражается в том, что работа в разнородной группе требует развития эмпатии, навыков переговоров, сотрудничества и лидерства – ключевых компетенций социально активной личности.

К тому же поликультурная среда предоставляет поле для реализации проектов. При этом поликультурная тематика может быть самой разнообразной (помощь мигрантам, изучение и презентация культур, организация межнациональных праздников). Все это направлено на развитие безграничных возможностей для социального проектирования, где подросток может стать не объектом, а субъектом воспитания.

Особую роль поликультурная среда имеет для формирования гражданской идентичности, так как понимание многообразия России укрепляет осознание «единства в многообразии», что является основой для ответственной гражданской позиции.

По мере того как общество приобретает все большую полиэтничность, наблюдается возрождение интереса к вопросам этнической принадлежности и культурной самобытности. При этом растет понимание среди политиков и руководителей важности выработки мер, способствующих установлению конструктив-

ного взаимодействия и согласия между представителями этнических сообществ [1, с. 31].

Социальная активность подростков в контексте поликультурной образовательной среды проявляется в следующих компонентах:

- в *когнитивном компоненте*, что связано с интересом к культурам, осознанием социальных проблем мультикультурного сообщества;
- в *эмоционально-ценностном компоненте* (эмпатия, солидарность, неприятие дискриминации);
- в *поведенческом компоненте*, включающем инициативное участие в социальных проектах, волонтерстве, школьном самоуправлении, мероприятиях, направленных на улучшение социокультурной среды.

Поликультурная образовательная среда создает условия для формирования такой активности через моделирование ситуаций, предоставление площадок для реализации инициатив, опредмечивание ценностей в окружающей среде.

Гипотеза исследования заключалась в предположении, что чем более развита и осознаваема подростками поликультурная составляющая школьной среды, тем выше уровень их соци-

альной активности, так как поликультурная образовательная среда формирует установки на сотрудничество, солидарность и гражданское участие в поликультурном обществе.

Исследование проводилось на основе анкетирования 110 учащихся 7–9 классов трех школ города Москвы, отобранных по критерию наличия развивающейся поликультурной образовательной среды и действующего школьного музея. Метод сбора данных – анонимное анкетирование.

Анкета включала блок закрытых вопросов по шкале Лайкерта для оценки восприятия поликультурной образовательной среды и самооценки социальной активности; блок вопросов об использовании и восприятии школьного музея.

Ключевой открытый вопрос: «Как на ваш взгляд, пространство и экспонаты школьного музея могут влиять на желание подростков заниматься полезным для общества делами? Можно ли через музей пробудить социальную активность? Если да, то как?»

Результаты показали высокую степень неоднородности в восприятии школьной среды. Один из вопросов был направлен на выявление восприятия поликультурности школьной среды подростками. Около 46% оценивают



Рис. 1. Подростки в школьной среде



климат в своей школе как «благоприятный и толерантный», отмечая, что межнациональные конфликты – редкость (35%) или их нет (27%). Однако каждый пятый подросток (22%) сталкивался с ситуациями дискриминации или оскорблений на культурной или этнической почве лично или наблюдал их.

Только 34% опрошенных согласились с утверждением, что «на уроках мы часто обсуждаем культуру, историю и традиции разных народов». Большинство (56%) указали, что такая тематика возникает лишь эпизодически, в основном в рамках отдельных предметов (история, литература). Это указывает на формальный, фрагментарный характер включения поликультурного компонента в основную образовательную программу.

Наиболее позитивно подростки оценивают неформальные аспекты среды: 68% отмечают, что в их классе легко завязывается дружба и общение между ребятами разных национальностей. Однако открытые вопросы выявили, что это общение часто остается на уровне межличностных контактов и редко перерастает в совместную, социально значимую деятельность.

Еще один блок вопросов был направлен на выявление уровня социальной активности подростков. Активное участие в жизни школы (самоуправление, организация мероприятий) принимают 24% респондентов. Волонтерской деятельностью (как школьной, так и внешней) занимаются 16%. При этом потенциальная готовность к социальной активности существенно выше: 46% выразили желание участвовать в социальных проектах, если бы им предложили интересную идею и поддержку. Наиболее привлекательными для подростков являются экологические проекты (34%), помощь детям и пожилым (28%), а также мероприятия, связанные с благоустройством города (23%) и краеведческая работа (15%).

Рассмотрим роль пространственно-предметного компонента в формировании социальной активности подростков (на примере школьного музея).

Музей остается в основном «урочной территорией», 80% посещают его только с классом. Лишь 20% делают это по личной инициативе. Только 40% респондентов считают, что музей полно отражает культурное разнообразие. Это указывает на разрыв между декларируемыми ценностями поликультурной образовательной среды и их материальным воплощением. Контент-анализ ответов на ключевой открытый вопрос позволил выявить три основных механизма влияния музея на социальную активность, которые обозначают сами подростки:

- *механизм исторической эмпатии и идентификации*: «Когда видишь личные вещи солдата или письмо переселенца, история перестает быть учебником. Ты понимаешь, что это про живых людей и самому хочется сделать что-то значимое, чтобы сохранить память или помочь сейчас» (ученик 7 класса);
- *механизм проблематизации и проектного ответа*: «Музей может показывать не только прошлое, но и настоящие проблемы (экологию, забвение традиций). Увидела выставку об исчезающих ремеслах и появилась идея для волонтерского проекта по их поддержке» (ученица 9 класса);
- *механизм создания сообщества и со-действия*: «Работа над общей экспозицией объединяет. Мы собирали историю ветеранов боевых действий разных национальностей нашего микрорайона. Потом это переросло в постоянную помощь одному из советов ветеранов, а музей стал центром сбора нашей инициативной группы» (ученица 8 класса);
- *участие в жизни музея как индикатор активности*: всего 15% опрошенных имели опыт со-участия в создании экспозиции или проведении экскурсий, при этом 100% из этой подгруппы отметили рост личной ответственности и значимости своего труда; их уровень



социальной активности (по самоотчету) был выше, чем в среднем по выборке.

Результаты опроса подтверждают, что поликультурная среда является не фоном, а активным средством формирования социальной активности. Однако ее влияние не автоматически. Решающую роль играет принцип со-участия подростков в наполнении и преобразовании среды, особенно ее пространственно-предметного компонента. Школьный музей, функционирующий в традиционной «экспозиционно-созерцательной» форме, обладает минимальным воздействием.

Традиционно школьный музей воспринимался как статичное пространство, задача которого – сохранить память о прошлом школы, района или города. Однако в современной образовательной парадигме он приобретает новое, гораздо более значимое звучание. Являясь микромоделью общества, музей становится уникальной лабораторией для апробации социальных ролей и инициатив. Для подростка, находящегося в активном поиске идентичности, участие в жизни музея – это возможность не просто узнать историю, а «прикоснуться» к ней, осмыслить и превратить в основу для собственных действий.

Таким образом, школьный музей, будучи центром краеведческой и социокультурной работы, обладает уникальным потенциалом. Через его экспозицию, посвященную, например, творчеству народов России, можно организовать системную работу по формированию социальной активности. И основой является исследовательская деятельность. Подросток не просто заучивает факты, знакомится с культурой, обычаями и традициями разных народов России, а проводит собственное историческое или краеведческое исследование. В процессе изучения он сталкивается с проблемами прошлого и настоящего, что рождает желание эти проблемы изучить и решить.

Школьники не просто пассивно осматривают экспонаты (глиняные игрушки, вышивку, резьбу по дереву, предметы быта), а вовлекаются в исследовательские проекты. Это стимулирует интеллектуальную активность

и навыки работы с информацией. Работа в музее – это всегда командный проект. И основой является проектно-преобразующая деятельность. «Одним из преимуществ проектной работы является возможность самореализации, где человек может проявить свой творческий подход, улучшить навыки работы в команде, повысить мотивацию и уверенность в себе. Каждый проект имеет свои цели и задачи, направленные на получение конечного продукта, связанные с его личным развитием, что является дополнительным стимулом к обучению. Организация проектной работы также способствует развитию креативности и инноваций» [3, с. 1090].

Как отмечает И. Н. Микулан, «<...>целенаправленная музейно-поисковая деятельность, организуемая в системе патриотического воспитания школьников, способствует выработке особого состояния личности, проявляющегося в высоком уровне инициативности и реализующегося в патриотическом сознании и деятельности субъекта. Такая деятельность предполагает целую систему конкретных проявлений личности, среди которых выделяются стремление к самообразованию и самоактуализации личности, совершенствование личностных черт характера и формирование знаний, умений» [9, с. 60]

На основе исследований учащиеся могут инициировать социальные проекты, такие как «Живая экспозиция» (организация мастер-классов для младших школьников или родителей по народным промыслам (лепка, роспись)). Подростки выступают в роли организаторов и наставников.

«Виртуальный музей». Это создание сайта или 3D-тура по музею с переводами на языки народов, представленных в экспозиции. Это развивает цифровую грамотность и делает знание доступным. «Экспонат в дар». Такой проект может строиться как социальная акция по сбору предметов народного творчества у жителей микрорайона, их реставрация и каталогизация. Все это формирует связи с местным сообществом. В итоге подростки развивают коммуникацию, лидерство,



Рис. 2. Школьный музей XX века. Школа № 1770 в Москве

проектное мышление, учатся брать на себя ответственность. Эти навыки напрямую влияют на их способность быть эффективными в любой социальной деятельности.

Краеведческая работа воспитывает локальный патриотизм – не показной, а основанный на глубоком знании и личной привязанности к своей малой родине. Подросток, понимающий ценность и уникальность своего окружения, с большей вероятностью включится в его развитие и защиту. Когда подросток становится соавтором экспозиции, гидом или организатором мероприятия, он получает реальный опыт влияния на культурную среду вокруг себя.

Музей становится площадкой для встреч с носителями культур – представителями диаспор, мастерами декоративно-прикладного искусства. Живой диалог разрушает стереотипы и мотивирует к дальнейшей деятельности.

Сегодня школьный музей требует трансформацию в «музей-лабораторию» или «музей – проектную площадку», где подростки выступают исследователями, кураторами, дизайнерами и экскурсоводами, что кардинально меняет ситуацию. В этом процессе материальные артефакты разных культур становятся

инструментами осмысления современности и стимулами для социального действия.

Поликультурная образовательная среда школы, будучи грамотно выстроенной и наполненной конкретным содержанием, выступает не пассивным фоном, а действенным средством формирования социальной активности подростков. Интегрируя все структурные компоненты, особенно потенциал пространственно-предметной среды (школьного музея) и технологий социального проектирования, школа может создать ситуацию успеха для подростка, в которой он сможет проявить инициативу, развить лидерские качества, обрести опыт конструктивного межкультурного диалога и осознать свою роль в укреплении общероссийской гражданской идентичности.

Активное включение школьного музея в проектную и исследовательскую деятельность позволяет давать подросткам не просто знания, а инструменты для действия, право на голос и реальную ответственность. В итоге мы воспитываем не пассивных потребителей информации, а активных, мыслящих и сопереживающих граждан, готовых брать на себя ответственность за своё сообщество уже сегодня.

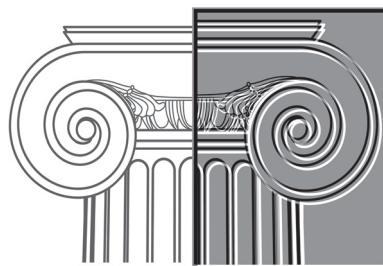


### Список литературы

1. *Боярский П. В.* Современная поликультурная среда школы в системе управления общеобразовательными организациями // *Этносоциум*. 2024. № 3. С. 28–34.
2. *Выготский Л. С.* Собрание сочинений: в 6 томах. Т. 3. Проблемы развития психики. Москва: Педагогика. 1983. 368 с.
3. *Григорьева Е. И., Сахарова М. В.* Проектные технологии как фактор развития творческого потенциала студентов // *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки*. 2023. Т. 28. № 5. С. 1088–1098.
4. *Давыденко В. А., Барабанищикова А. А.* Концепция поликультурной образовательной среды как процесса формирования поликультурной личности // *Мир педагогики и психологии*. 2023. № 10. С. 63–73.
5. *Джуринский А. Н.* Педагогика межнационального общения. Москва: ТЦ Сфера, 2007. 217 с.
6. *Дмитриев Г. Д.* Многокультурное образование. Москва: Народное образование, 1999. 208 с.
7. *Мануйлов Ю. С.* Средовой подход в воспитании. 2-е изд. Москва; Нижний Новгород: Изд-во Волго-Вятской академии государственной службы. 2002. 157 с.
8. *Межуев В. М.* Идея национального государства в исторической перспективе // *Полис*. 1992. № 5–6. С. 1–7.
9. *Микулан И. Н.* Роль школьного музея в патриотическом воспитании учащихся // *Краевая научно-исследовательская лаборатория по проблемам формирования современной личности в поликультурной среде: сборник материалов*. Ставрополь: СКИПКРО. 2006. № 27. С. 59–61.
10. *Мудрик А. В.* Социализация человека. Москва: Академия, 2011. 304 с.
11. *Ясвин В. А.* Образовательная среда: от моделирования к проектированию. Москва: Смысл, 2001. 365 с.

\*

Поступила в редакцию 14.01.2026



# БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ



# ЛЕГИТИМНОСТЬ БИБЛИОТЕКИ КАК СОЦИАЛЬНОГО ИНСТИТУТА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ И ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ЛЕГИТИМАЦИИ

УДК 021

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-182-196>

**Н. И. Гендина**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: gendina@inbox.ru

**И. С. Гаврилов**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация;  
Российская академия образования,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: ivangavrioff@yandex.ru

*Аннотация.* Статья посвящена анализу понятия «легитимность» в контексте библиотечно-информационной деятельности. Изучаются сущностные составляющие легитимности библиотеки как социального института, ее роли и места в современном социуме. Исследуются механизмы легитимации библиотек, направленные на повышение уровня социального доверия к ним. Отдельное внимание уделяется вопросам формирования позитивного образа библиотеки в сознании общества, а также – способам укрепления авторитета библиотеки посредством удовлетворения информационных потребностей пользователей. Реализован терминологический анализ понятия «легитимность» и его производных в библиотековедении. Предложены рабочие определения понятий «легитимность информации», «легитимность библиотеки», «механизмы легитимации библиотеки».

*Ключевые слова:* библиотека, библиотековедение, социальные функции библиотеки, кризис доверия к социальным институтам, имидж библиотеки, легитимность, легитимация.

*Для цитирования:* Гендина Н. И., Гаврилов И. С. Легитимность библиотеки как социального института: теоретические основания и практические механизмы легитимации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 182–196. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-182-196>

ГЕНДИНА НАТАЛЬЯ ИВАНОВНА – доктор педагогических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, директор центра междисциплинарных исследований культуры, Московский государственный институт культуры

ГАВРИЛОВ ИВАН СЕРГЕЕВИЧ – аспирант, Московский государственный институт культуры; главный библиотекарь информационного центра «Библиотека им. К. Д. Ушинского»

GENDINA NATALIA IVANOVNA – DSc in Pedagogy, Professor, Honorary Worker of Science of Russian Federation, Director of Center for Interdisciplinary Cultural Research, Moscow State Institute of Culture

GAVRILOV IVAN SERGEEVICH – Postgraduate, Moscow State Institute of Culture; Chief Librarian of the K. D. Ushinsky Library Information Center, Russian Academy of Education

© Гендина Н. И., Гаврилов И. С., 2026



## THE LEGITIMACY OF THE LIBRARY AS A SOCIAL INSTITUTION: THEORETICAL FOUNDATIONS AND PRACTICAL MECHANISMS OF LEGITIMATION

**Natalia I. Gendina**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail*: gendina@inbox.ru

**Ivan S. Gavrilov**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation;  
Russian Academy of Education,  
Moscow, Russian Federation,  
*e-mail*: ivangavrioff@yandex.ru

*Abstract.* This article analyzes the concept of “legitimacy” within the context of library and information activities. It examines the core components of a library’s legitimacy as a social institution, as well as its role and position in modern society. The study investigates library legitimation mechanisms designed to enhance social trust. Particular attention is given to shaping a positive public perception of libraries and strengthening their authority by satisfying users’ information needs. Furthermore, the article addresses the terminological analysis of “legitimacy” and its derivatives within library science. Working definitions are proposed for the concepts of “information legitimacy,” “library legitimacy,” and “library legitimation mechanisms.”

*Keywords:* library, library science, social functions of libraries, crisis of trust in social institutions, library image, legitimacy, legitimation.

*For citation:* Gendina N. I., Gavrilov I. S. The Legitimacy of the Library as a Social Institution: Theoretical Foundations and Practical Mechanisms of Legitimation. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 182–196. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-182-196>

### **Поиск идентичности библиотеки в условиях технологической и социокультурной трансформации современного общества как ключевая проблема библиотекоеведения**

Вхождение библиотеки как социального института в XXI век ознаменовалось невиданным ранее обострением вопроса о том, нужен ли сам этот институт обществу или в эпоху Интернета библиотека являет собой архаичную, никому, кроме самих библиотекарей, не нужную институцию? Не случайно международное профессиональное библиотечное сообщество в лице ИФЛА стремится в слоганах своих генеральных конференций подчеркнуть именно «живучесть», устойчивость библио-

тек и их направленность в будущее в условиях динамично меняющегося мира (табл. 1.)

В отечественном библиотекоеведении проблема поиска идентичности библиотеки в меняющемся мире является предметом внимания многих исследователей [25; 26]. Анализу роли и места библиотек в жизни общества посвящено немало публикаций авторитетных российских библиотекоевдов, включая работы А. Н. Ванеева, Ю. Н. Столярова, А. С. Соколова, В. Д. Стельмах и других.

Анализ подходов к осмыслению места и назначения библиотек в обществе свидетельствует, что проблема будущего библиотек как общественного института перестала быть узкоспециальной [8].

Вопрос о судьбе важнейшего социального института требует междисциплинарного



Год	№ конференции	Место проведения	Слоган конференции
2025	91	Астана, Казахстан	Объединяя знания, строя будущее (Uniting Knowledge, Building the Future)
2023	89	Роттердам, Нидерланды	Давайте работать вместе, давайте будем библиотекой (Let's work together, Let's Library)
2021	87	Онлайн	Давайте работать вместе для будущего (Let's work together for the future)
2019	85	Афины, Греция	Библиотеки: диалог для изменений (Libraries: dialogue for change)
2018	84	Куала-Лумпур, Малайзия	Трансформируйте библиотеки, трансформируйте общества (Transform Libraries, Transform Societies)
2017	83	Вроцлав, Польша	Библиотеки. Солидарность. Общество (Libraries. Solidarity. Society)
2016	82	Колумбус, США	Связи. Сотрудничество. Сообщество (Connections. Collaboration. Community)
2015	81	Кейптаун, ЮАР	Динамичные библиотеки: доступ, развитие и трансформация (Dynamic Libraries: Access, Development and Transformation)
2013	79	Сингапур	Библиотеки будущего: бесконечные возможности (Future Libraries: Infinite Possibilities)
2012	78	Хельсинки, Финляндия	Библиотеки сейчас! – Вдохновляющие, удивляющие, дающие силу (Libraries Now! – Inspiring, Surprising, Empowering)
2011	77	Сан-Хуан, Пуэрто- Рико	Библиотеки за пределами библиотек (Libraries beyond libraries: Integration, Innovation and Information for all)
2010	76	Гётеборг, Швеция	Открытый доступ к знаниям (Open access to knowledge – promoting sustainable progress)
2009	75	Милан, Италия	Библиотеки создают будущее: фундамент на культурном наследии (Libraries create futures: Building on cultural heritage)

Таблица 1. Конференции IFLA: темы, отражающие поиск идентичности и место библиотек в социуме

подхода, объединения усилий теоретиков и практиков, чтобы минимизировать риски для общества. Важность вопроса определяется тем, что все ключевые общественные институты – государство, семья, образовательные организации, законодательные органы – опираются в работе на библиотеки. Поэтому будущее библиотек нуждается в анализе, оценке и аргументированной системе доказательств. Необходимость вести диалог и защищать интересы библиотек становится острее из-за влияния массмедиа, формирующих в общественном сознании негативный образ библиотек. Следователь-

но, в системе доказательств должен использоваться весь спектр аргументов в защиту библиотек с привлечением не только библиотечной науки и практики, но и данных других дисциплин.

Влияние интеграционных связей библиотечного знания с другими науками, обеспечивающее его развитие и обогащение, проявляется в заимствовании новых терминов, которое в научном языке рассматривается как «объективный и прогрессивный процесс, поскольку несет с собой новое знание» [5].

Цель данной статьи – выявление и анализ того нового знания, которое привносят



в библиотековедении термины «легитимность», «легитимный» и «легитимация», заимствованные из разных социогуманитарных наук и породившие такие неологизмы, как «легитимность документа», «легитимность библиотеки», «легитимная информация», «легитимность использования электронных ресурсов» и целый ряд других. Актуальность такого анализа обусловлена тем, что в данном случае мы имеем дело с заимствованием термина «легитимность» и его однокоренных производных из различных наук (социологии, политологии, юриспруденции). Поскольку один и тот же термин входит в терминологию разных наук, то неизбежно возникает межнаучная терминологическая омонимия, когда за одной и той же языковой «оболочкой» могут скрываться разные смыслы. Следовательно, терминологический анализ кластера терминов, образованных на основе понятия «легитимность», будет способствовать достижению смысловой точности и корректному использованию новых терминов при введении в библиотековедение.

#### **«Легитимность», «легальность» и «легитимация» как феномен социогуманитарных наук**

Обращение к корпусу научных публикаций по социогуманитарным наукам показало, что понятие «легитимность» и его однокоренные производные используется весьма активно, о чем свидетельствуют результаты анализа документного потока, представленного в научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU.

Как отмечается в аналитическом обзоре А. А. Поповой, первоначально термин «легитимный» означал «законный», прежде всего по отношению к историческому праву королевской власти устанавливать основные принципы государственного устройства. Именно в таком смысле его использовал Ш. Талейран на Венском конгрессе 1814–1815 годов [20]. В начале XX века научное содержание термину «легитимность» придал немецкий социолог,

экономист и политолог М. Вебер, который рассматривал легитимность с позиций признания власти правителей и обязанности управляемых ей подчиняться, выделяя при этом три ее типа – традиционный, харизматический, рационально-легальный [7].

В дальнейшем область использования понятия «легитимность» значительно расширилась. В XX веке появляются множественные определения легитимности: политическая легитимность, социальная легитимность, юридическая легитимность, культурная легитимность, легитимность права [19]. Для наименования сложных и многоуровневых процессов формирования легитимности в различных сферах общественной жизни обычно используется термин *легитимация*.

С конца 1970-х годов вопросы легитимности также стали изучаться в рамках нового методологического направления, которое в 1980-е годы получило название «неоинституционализм». Обращение к проблемам легитимации было продиктовано потребностью объяснить стабильность и динамику социальных институтов и организаций. В рамках данного направления легитимность понимается как ресурс, которым нужно оперировать, нередко конкурируя с другими организациями [17].

В начале XXI века происходит дифференциация понятия «легитимность». Среди фундаментальных отечественных публикаций этого периода выделяются докторские исследования:

- историко-теоретическое изучение механизма легитимации государственной власти В. И. Авдийского [1];
- теоретико-правовое исследование легитимности права В. В. Денисенко [10];
- анализ проблемы легитимности в современных политико-правовых учениях В. Н. Плигиным [19].

Появляются публикации о легитимности знания [18], легитимации университетского образования [14] и исследовательских университетов [11], легитимности архивов [9]



и музеев. Таким образом, проблема легитимности, изначально связанная с признанием обществом правомочности органов власти, партий, законов, распространилась на социальные институты, в частности – на институты памяти (архивы, музеи, библиотеки) и университеты.

### **Легитимность и кризис социального доверия**

В исследовании И. Л. Честнова объясняется расширение научного интереса к легитимности: его причина – в кризисе социального доверия при трансформации общества из индустриального в постиндустриальное, информационное, постсовременное. Автор утверждает: «Легитимность является основанием общества и определяет мотивацию юридически значимого поведения людей. Без легитимности законам угрожает ничтожность, а правовой системе – утрата всякой эффективности» [29, с. 11].

Ответ на вопрос, почему существует легитимность, и философско-правовое осмысление ее значимости в современном обществе представлены в работе В. В. Шугурова. Автор считает, что легитимность детерминирует структуру социального порядка и является его атрибутом. Связывая легитимность с транзитивным характером эпохи глобальной турбулентности, М. В. Шугуров заключает, что легитимность – коренное условие индивидуальной и социальной жизни, социального порядка не только на уровне государств, но и мирового сообщества. При этом важна вся совокупность форм легитимности, особенно правовая легитимность (легитимность права), придающая социальному порядку формальную структурированность, приемлемость и обоснованность [30].

Таким образом, внимание к проблеме легитимности в разных областях знания отражает интерес к устойчивости социального порядка – организованности общественной жизни, упорядоченности социального действия и всей социальной системы.

### **Терминологический анализ понятий «легитимность» и «легальность»**

Расширение объектов легитимации и широта использования понятия «легитимность» порождают вероятность различного толкования, что затрудняет научную коммуникацию. Поэтому необходим терминологический анализ базовых понятий, сначала через справочные издания, затем через научные публикации.

Прежде чем характеризовать понятие «легитимность», укажем на его связь с однокоренным словом «легальность», поскольку в публикациях часто происходит их подмена. Это объясняется тем, что «легальный» и «легитимный» – паронимы, имеющие разное значение.

Сходство слов обусловлено этимологией и единым корнем – «закон». В этимологических словарях обычно указывается, что «легальный» (от лат. *lex* – «закон») означает «разрешаемый законом», «законный». Аналогично в толково-энциклопедическом словаре: «легитимный» (от франц. *légitime* и лат. *legitimus*) – «законный, находящийся в соответствии с действующим законом» [21].

Обращение к отраслевым справочным изданиям позволяет установить разницу между «легальностью» и «легитимностью» (табл. 2).

Из таблицы 2 следует, что термины «легальность» и «легитимность» вошли в терминологию философии, юриспруденции, политологии, социологии. Их смыслы различаются: легальность – юридическое понятие (законность), а легитимность носит пограничный характер – между правом и моралью, правом и политикой. Легальность связана с соответствием закону, а легитимность – с поддержкой и признанием обществом.

### **Смысловые компоненты понятия «легитимность»**

Поскольку легитимность – сложное, многоаспектное понятие [1], обратимся к ее смысловым компонентам, которые еще не зафиксированы в справочных изданиях, но вы-



Термин и его толкование	Источник
<p>Легальность (<i>от лат. legalis – законный</i>) означает законность, соответствие поведения внешнему закону в противоположность моральности – поведению, соответствующему внутреннему закону нравственности; легальный – законный, соответствующий закону.</p>	<p>Философский энциклопедический словарь. 2010. <a href="https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2616/%D0%9B%D0%95%D0%93%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%AC">https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2616/%D0%9B%D0%95%D0%93%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%AC</a></p>
<p>Легальность – признание какой-либо организации, процедуры, общественного отношения существующими на законных основаниях. Л. противопоставляется нелегальности (запрещенное, существующее вопреки закону). В российской нормативно-правовой терминологии используется аналогичный термин – законность.</p>	<p>Большой юридический словарь. – М.: Инфра- М. А. Я. Сухарев, В. Е. Крутских, А. Я. Сухарева. 2003. <a href="https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/15822">https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/15822</a></p>
<p>Легальность (<i>лат. legalis законный</i>):                      1) соответствие власти действующим законам;                      2) узаконенность деятельности, которая основывается на документах и общепринятых нормах;                      3) понятие, выражающее формально-юридическую законность, объектом которой может быть власть, политические институты, политические организации, субъекты политики.</p>	<p>Политическая наука: Словарь-справочник. сост. проф пол наук Санжаревский И. И. 2010.  <a href="https://dic.academic.ru/dic.nsf/politology/1595/%D0%9B%D0%B5%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C">https://dic.academic.ru/dic.nsf/politology/1595/%D0%9B%D0%B5%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C</a></p>
<p>Легальность. <i>см. Законность.</i></p>	<p>Antinazi. Энциклопедия социологии, 2009  <a href="https://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/1844/%D0%9B%D0%95%D0%93%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%AC">https://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/1844/%D0%9B%D0%95%D0%93%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%AC</a></p>
<p>Легитимность – понятие, лежащее на границе между правом и моралью, с одной стороны, и правом и политикой – с другой. Легитимно то, что в своем праве, из чего следует, что право не всегда легитимно. Легитимность есть соответствие не просто закону (это законность), но и справедливости или высшему интересу. Красть, чтобы не умереть с голоду; плести заговор против тирана; демонстрировать неповиновение тоталитарной власти; сражаться с оружием в руках против оккупантов – все эти действия, чаще всего незаконные, в особой ситуации совершенно легитимны.</p>	<p>Философский словарь – М.: Палимпсест, Издательство «Этерна». Андре Конт-Спонвиль. 2012.</p>
<p>Легитимность (<i>лат. legitimus – законный</i>) – в широком смысле – признание, объяснение и оправдание социального порядка, действия, действующего лица или события. В правоведении противопоставляется легальности (собственно законности) как обладающая не юридической, но моральной функцией оправдания прежде всего власти по критериям авторитета и целей.</p>	<p>Новейший философский словарь. – Минск: Книжный Дом. А. А. Грицанов. 1999</p>
<p>Легитимность (<i>от лат. legitimus – согласный с законами, законный, правомерный</i>) – политико-правовое понятие, означающее положительное отношение жителей страны, больших групп, общественного мнения (в т. ч. и зарубежного) к действующим в конкретном государстве институтам власти, признание их правомерности. Вопрос о легитимности обычно встает при смене правительства (политического режима) в результате революции или переворота.</p>	<p>Большой юридический словарь. – Москва: Инфра- М. А. Я. Сухарев, В. Е. Крутских, А. Я. Сухарева. 2003. <a href="https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/15831">https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/15831</a></p>

Таблица 2. Толкование терминов «легальность» и «легитимность» в отраслевых справочных изданиях



Источник	Ключевые слова, отражающие признаки, присущие легитимности
Завершинский К. Ф. Легитимность: генезис, становление и развитие концепта [12]	Законность, легальность, обоснованность, оправданность, объяснимость, согласованность, справедливость, авторитетность, доверие, преданность, добровольность.
Ромашова И. П. Легитимность как когнитивно-прагматическая дискурсивная категория [23]	Законность, авторитетность (компетентность), убедительность, приемлемость (необходимость), рациональность (логичность, понятность), предсказуемость, упорядоченность, стабильность, оправданность, доверие, признание, одобрение, поддержка.
Козлов С. В. О концептуальном анализе понятия «легитимность» [16]	Законность, легальность, правоспособность, авторитетность, обоснованность, справедливость, доверие, преданность, добровольность.
Шугуров М. В. Феномен легитимности права: философско-правовое осмысление [30]	Легальность, законность/закономерность, признание/признанность, доверие, принятие, одобрение, оправданность, моральность.
Вахтина М. А. Модель институциональных режимов легитимности и ее практическое применение [6]	Законность, легальность, коллективное признание, социальная справедливость.
Игнатова Ю. С. Особенности функционирования юридической терминологии в российском медиадискурсе (на примере термина «легитимация») [13]	Законность, легальность, признание, принятие, согласие.

Таблица 3. Смысловые компоненты легитимности

явлены современными исследователями. Для этого рассмотрены научные публикации с концептуальным анализом легитимности и ее признаков. Выявление ключевых слов, отражающих смысловые компоненты легитимности, использовалось как инструмент формализации анализа. Результаты этого анализа представлены в таблице 3.

Приведенные данные наглядно демонстрируют сложность, полиструктурный характер понятия «легитимность», его несводимость к легальности (законности). Как справедливо утверждает С. В. Козлов, «легитимность следует признать явлением более широкого порядка: она представляет ценностный, культурный аспект взаимоотношения власти и общества, возникает из однородности политических установок, нравов, традиций, экономической системы, общего духа данного типа общества» [16]. В качестве ведущих компонентов, определяющих исходное смысловое содержание концепта «легитимность» он называет понятия *авторитета* и *доверия*.

С точки зрения М. В. Шугурова, констатация легитимности социальных и социокультурных институтов и явлений – результат консенсуальной констатации их обоснованности со стороны ценностей и ценностных идеалов. Автор считает, что легитимность – синоним кластера оценочных понятий («правое», «истинное», «справедливое»), охватывающих моральную, политическую, экономическую и правовую сферы общества. В своей дефиниции легитимности М. В. Шугуров видит системное единство этих оценок. «В итоге данного методологического подхода легитимность в более конкретизированных формах предусматривает легальность и моральность. В общем плане легитимность является духовной и прагматической ценностью», – утверждает М. В. Шугуров [30].

Как показал анализ, понятие «легитимность» сложно и многогранно: в отличие от легальности оно затрагивает не только правовой аспект, но и носит ценностно-ориентированный, оценочный, духовно-



идеологический характер, связанный с ожиданиями общества [30].

Легитимность – фундаментальное понятие для описания процессов в социальном порядке. Легитимация, как процесс выработки доверия и поддержки объекта легитимации, имеет чёткую структуру. В теоретических работах выделяют цель, объект, субъект, средства, методы и ресурсы, влияющие на ход и результат процесса [4].

Феномен легитимности применяется во множестве областей социальной практики, что приводит к дифференциации объектов легитимности. Междисциплинарное рассмотрение феномена представляет теоретический и практический интерес: результаты изучения механизмов легитимации служат для укрепления доверия общества к социальному объекту, выстраивания диалога, поддержания социального порядка и безопасности, укрепления традиционных ценностей и вовлечения граждан в общественно-политическую жизнь. Анализ публикаций о легитимности в социогуманитарных науках позволяет перейти к изучению уместности использования этого понятия в библиотечно-информационной деятельности.

#### **Легитимность как новая категория в составе библиотечно-информационной деятельности**

Понятие легитимности носит полисемичный характер из-за множественности объектов легитимации. Анализ научных публикаций показывает: термины «легальность» и «легитимность», возникшие в юриспруденции и социологии, заимствуются другими науками (философией, политологией) и проникают в разные сферы деятельности. Распространению термина «легитимность» в прикладную сферу способствовали исследования по социологии организаций [17], где обсуждалась легитимность библиотек [15; 28] и музеев.

Характеристику заимствования термина «легитимность» в библиотечно-

информационной сфере начнем с наблюдения доктора юридических наук В. Н. Плигина: «Ссылка на легитимность стала в наше время одним из существенных атрибутов политико-правовой аргументации. Обращение к легитимности повсеместно встречается в разъяснениях программных и доктринальных актов и позиций» [19]. Понятия «легитимный», «легитимность» проникли в библиотекведческие публикации и вошли в «Стратегию развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года». В разделе III «Развитие основных направлений библиотечного дела» одним из условий обеспечения равного доступа граждан к информации названо «формирование и продвижение образа библиотеки как источника легитимной и достоверной информации, пространства систематизированного знания и общения, основанного на свободном и равном доступе к информации» [27].

Понятия «легитимная информация» и «библиотека как источник легитимной информации» в документе не определены. Однако из контекста («формирование и продвижение образа библиотеки») следует, что речь идёт о легитимности как более широком, чем «легальность» (законность), понятии. Оно отражает традиционное доверие и признание обществом авторитета библиотеки как источника социально и культурно значимой информации, отобранной по ценностным критериям и организованной для удовлетворения общественных информационных потребностей.

При анализе отечественных библиотекведческих публикаций заметно, что понятия «легитимность» и «легальность» часто подменяются. Это подтверждает перевод пресс-релиза ИФЛА (ноябрь 2013 года) [31]. На русском он назван «ИФЛА о легитимности проекта оцифровки Google Books...» [22], однако в оригинале используется термин *legality* («легальность»), а речь идёт исключительно о законности оцифровки Google Books. Полное название в переводе: «ИФЛА приветствует решение суда США о законности оцифров-



ки книг Google; предостерегает от растущего разрыва в доступе к цифровой информации в библиотеках других стран».

Одним из первых отечественных библиотечных источников, где активно использованы понятия «легитимный» и «легитимность», стало учебное пособие В. К. Клюева «Правовое обеспечение работы современной российской библиотеки» [15]. В нём встречается семнадцать словосочетаний с этими терминами. Анализ показывает: в одиннадцати из семнадцати случаев «легитимность» («легитимный») употребляется в значении «легальный» («законный») без дополнительных смыслов. Примеры: «легитимность гражданско-правовых договоров», «легитимно решать юридические проблемы», «легитимизирован спонсорский вклад». Вместе с тем, в ряде случаев термин «легитимный» может нести иные, отличающиеся от понимания легитимности как законности смыслы. Например, «легитимное функционирование библиотеки» может означать не только строгое соблюдение библиотекой законодательства РФ, но и подразумевать традиционно одобряемую в обществе деятельность библиотек по бескорыстному просвещению и образованию граждан. Соответственно, «легитимные источники финансирования библиотеки» также подразумевают не только несомненную легальность (законность) как самих источников инвестиций, так и порядочность, безупречность деловой репутации инвесторов, спонсоров, выделяющих финансирование библиотеке.

Анализ и обобщение теоретических публикаций, посвященных понятию «легитимность», позволяет предложить рабочие определения понятий, приобретающих весьма важное значение для современного этапа развития библиотек: «легитимность информации», «легитимность библиотеки», «механизмы легитимации библиотеки».

*Легитимность информации* – это комплексная характеристика, отражающая признание информации как правомерной (опирающейся на право, легальность), авторитетной

и заслуживающей доверия со стороны потребителей (индивида, группы или общества в целом).

Сложность и комплексный характер понятия «легитимность информации» проявляются в том, что оно включает сочетание таких смысловых компонентов, как легальность, верифицируемость и аутентичность. Наиболее четко определяемым из них является понятие «легальность (законность)».

Легальность информации подразумевает соответствие тех или иных данных, содержащихся в документах (информационных ресурсах, включая электронные), действующим законам и нормативным актам, отсутствие нарушений информационного законодательства и норм правового регулирования в сфере информации.

Понятие «верифицируемость» (от лат. *verificare* – доказать истину) является производным от процесса верификации, то есть проверки, подтверждения верности или истинности чего-либо.

*Верифицируемость информации* – это возможность проверки достоверности имеющихся сведений, позволяющая убедиться, что данные настоящие, а источник информации существует на самом деле и обладает заявленными характеристиками. Верифицируемость информации через качественные источники позволяет устанавливать доверие к полученным данным.

В эпоху нейросетей верификация информации важна: она защищает от ошибок и мошенничества, позволяет убедиться в подлинности источника, избежать фальсификации данных и повысить доверие между библиотекой и пользователями.

С верифицируемостью тесно связано понятие «аутентичность информации». В «Энциклопедии права» аутентичный текст – подлинный текст документа, точно соответствующий другому документу и имеющий с ним равнозначную силу, верно отображающий первоисточник [3]. В «Финансовом словаре» аутентичность данных – их свойство быть подлинными: данные созданы законными



участниками информационного процесса и не искажены [2]. В «Словаре-справочнике терминов нормативно-технической документации» аутентичность – это свойство, гарантирующее, что субъект или ресурс идентичны заявленным [24].

Аутентичность, как и верифицируемость, связана с оценкой подлинности. Но если верификация касается точности сведений в одном источнике, то аутентичность характеризует несколько источников, одинаково подлинных и верно отображающих первоисточник.

И верифицируемость, и аутентичность направлены на обеспечение информационной безопасности в цифровой среде.

Понятие «легитимность информации» важно для разных сфер. В научно-исследовательской деятельности она обеспечивает надёжность и воспроизводимость результатов; механизмы легитимации – рецензирование и оппонирование.

В библиотечно-информационной сфере «легитимная информация» противопоставляется «нелегитимной (фейковой)». В эпоху цифровых технологий библиотеки могут быть поставщиками достоверной информации.

Еще одно направление – формирование медийно-информационной грамотности: библиотеки не просто дают доступ к информации, но и учат критически ее анализировать, помогают выработать критерии оценки легитимности.

Существует взаимосвязь между легитимностью библиотеки как института и легитимностью предоставляемой ею информации: авторитет библиотеки создает «аванс доверия» к информации, а ее достоверность укрепляет доверие общества к библиотеке.

### **Легитимность библиотеки**

Как уже отмечалось в начале статьи, в настоящее время в условиях технологической и социокультурной трансформации общества необходимость библиотеки как социального института подвергается

сомнению. Основанием для таких сомнений послужил ряд вызовов, с которыми столкнулись современные библиотеки. Технологический вызов – это утрата роли библиотеки как единственного или главного посредника в доступе к информации, конкуренция библиотек с коммерческими и некоммерческими информационными провайдерами (Google, Amazon, социальные медиа); экономический вызов означает бюджетные ограничения и необходимость постоянного доказывания эффективности затрат (логика «окупаемости»); социокультурный вызов отражает снижение традиционного авторитета библиотек как центров образования и культуры; свидетельствует об информационной перегруженности пользователей, изменении моделей чтения и информационного поведения читателей; характеризует рост конкуренции библиотеки с другими учреждениями культуры (театрами, музеями, концертными организациями) за досуговое время аудитории.

Ситуация, когда общество перестает видеть ценность библиотек, подвергает сомнению их нужность и правомерность существования как социального института, когда функции библиотек кажутся устаревшими или неэффективно выполняемыми, – все это свидетельствует о кризисе легитимности библиотек. Преодоление этого кризиса порождает необходимость для библиотек доказывать свою социальную значимость и право на бюджетное финансирование и общественное внимание, что требует изучения легитимности как системообразующего фактора устойчивости библиотек в качестве социальных институтов.

В качестве рабочего определения нами предлагается следующее: легитимность библиотеки – это общественное признание ее права на существование и деятельность, основанное как на формальном соответствии закону, так и на соответствии ее миссии, функций и практик ценностным ожиданиям, потребностям и доверию со стороны пользователей библиотек и общества в целом.



Легитимность – это объективное основание для существования библиотеки как социального института. Легитимность библиотеки – это своего рода «капитал доверия», отражающий соответствие библиотеки законам и общественным интересам, характеризующий способность библиотеки быть востребованным, ценным, нужным и полезным социальным институтом. Это социальная правда и ценность библиотеки, признаваемая обществом и властью.

В структуре содержания понятия «легитимность библиотеки» можно условно выделить три группы смысловых компонентов, обозначив их ключевыми словами:

1. Соответствие законам (законность, правоспособность, легальность);
2. Ясность, четкость и обоснованность профессиональной деятельности (авторитетность, компетентность, обоснованность, оправданность, объяснимость (понятность), предсказуемость, упорядоченность, рациональность (логичность), стабильность, убедительность, приемлемость (необходимость);
3. Положительная общественная оценка (принятие, признание, одобрение, доверие, поддержка, социальная справедливость).

Легитимность библиотеки является продуктом эффективного выполнения ею своих социальных функций (доступ к знаниям, поддержка образования, сохранение культурного наследия, создание публичного пространства и так далее), а также ее способности адаптироваться к изменяющимся социальным, технологическим и культурным условиям.

Если рассмотреть легитимность библиотеки через призму классического подхода, заложенного М. Вебером, который выделял три типа легитимности – традиционный, рационально-легальный и харизматический [7], то характеристику легитимности библиотеки можно представить следующим образом.

*Традиционная легитимность*, обусловленная исторической ролью библиотек как «храмов книги», «обители знания и просве-

щения», происходящая из многовековой убежденности общества в священности и неизблемости сложившихся традиций и устоев, согласно которым библиотека воспринимается как уважаемый, «сакральный» институт культуры и знаний.

*Рационально-легальная легитимность*, происходящая из соответствия деятельности библиотеки правовым нормам, прежде всего, законам (например, ФЗ «О библиотечном деле», ФЗ «Об обязательном экземпляре документов» и другие) и стандартам системы СИБИД, профессиональному стандарту «Специалист по библиотечно-информационной деятельности» и другим профессиональным нормативным документам. Легальность, как компонента легитимности библиотеки, проявляется в том, что библиотека создана в соответствии с законом, имеет устав, финансируется из законного источника (бюджета), а ее деятельность и требования к сотрудникам регламентированы официальными документами. «Рациональная компонента» в составе легитимности библиотеки заключается в осознании и одобрении обществом деятельности библиотек по удовлетворению актуальных потребностей общества, включая обеспечение равного доступа к информации для всех категорий граждан, поддержку образования и просвещения, предоставление качественных услуг (абонемент, МБА, ЭДД, справочно-библиографическое обслуживание), формирование медийно-информационной грамотности и повышение уровня информационной культуры пользователей. Следует подчеркнуть, что в разные исторические периоды приоритеты разных типов легитимности социальных институтов могут меняться. Так, если раньше применительно к библиотекам доминировала традиционная легитимность, то сегодня на первый план выходит рационально-легальная или функциональная: от того спектра информационных ресурсов и услуг, которые библиотека может предложить современному человеку в цифровую эпоху, зависит и степень признания и одобрения, положительной оценки библиотеки со стороны общества.



*Харизматическая легитимность*, основанная на личном авторитете и инновационной деятельности конкретных библиотекарей-лидеров или созданных ими коллективов. Легитимность конкретной библиотеки может быть тесно связана с авторитетом ее директора, известного библиотекаря-новатора, или команды, которая реализует яркие и успешные проекты. Так, в историю отечественного библиотековедения вошли имена легендарных директоров библиотек А. Н. Оленина (Императорская Публичная библиотека), Н. И. Лобачевского (библиотека Казанского университета), М. И. Рудомино, Е. Ю. Гениевой (ВГБИЛ). Высочайший профессионализм, энергия, инициатива, высокая репутация этих выдающихся руководителей библиотек способствовали формированию образа библиотек как важных научных и культурных центров России.

Формирование позитивного имиджа библиотеки в сознании населения, спонсоров, представителей власти и общественных организаций – важная задача современной библиотеки. Имидж библиотеки – это субъективный образ, совокупность представлений и ассоциаций, возникающих у людей при упоминании библиотеки. Это сложившаяся репутация, отражающая восприятие: кажется ли библиотека «архаичной» и «скучной» или «современной» и «живой».

Легитимность и имидж библиотеки взаимосвязаны, но не тождественны. Легитимность – фундамент для устойчивого позитивного имиджа. Библиотека может иметь хороший имидж за счет маркетинга, но без легитимности он будет непрочным. Положительный имидж укрепляет легитимность, отрицательный – подрывает. Легитимность более устойчива, имидж – более изменчив.

### **Механизмы легитимации библиотеки**

Кризис легитимности библиотек, проявляющийся в сомнении общества относительно надобности их существования, порождает

необходимость поиска мер по укреплению статуса, повышению доверия и поддержки. Легитимация библиотек – это ответ на вопрос, почему общество и власть признают право библиотеки на существование и финансирование. Определение механизмов легитимации имеет прагматическую цель: обеспечить общественное признание за счёт одобрения пользователями форм обслуживания, информационных ресурсов и услуг как законных и соответствующих их потребностям, а также – путём формирования у пользователей определённых ментальных состояний (образов, оценок, установок).

Среди направлений легитимации, повышающих социальное доверие к библиотеке, можно выделить следующие:

1. повышение качества обслуживания за счет аналитичности ресурсов и услуг, включая критический анализ и экспертизу цифрового контента (тематические подборки, дайджесты, онлайн-выставки с экспертной оценкой, рейтинги и путеводители по надёжным интернет-ресурсам);
2. формирование медийно-информационной грамотности и повышение информационной культуры пользователей (обучение алгоритмам поиска достоверной информации, приемам критического анализа, верификации сведений).

Оба направления повышают доверие к библиотеке и предоставляемой ею информации.

Среди механизмов легитимации могут быть названы:

- активное продвижение интересов и защита миссии библиотеки на разных уровнях (законодательном, исполнительной власти, местного сообщества);
- реализация коммуникационных стратегий в СМИ и соцсетях для формирования позитивного имиджа и легитимности;
- развитие партнерства с другими социальными институтами (образовательными, IT-компаниями, обще-



ственными организациями) – «сетевая легитимность», укрепляющая авторитет библиотеки через взаимодействие с авторитетными партнерами;

- изучение информационных потребностей и ожиданий пользователей (опросы, анкетирование, фокус-группы);
- прозрачная коммуникация и вовлечение сообщества в управление и планирование (публичные отчеты, обсуждения, дискуссии).

Реализация этих механизмов позволяет библиотеке транслировать идею открытости и готовности к диалогу, раскрывать возможности по систематизации, структурированию и критической оценке информации. Выявление и конструирование механизмов легитимации через призму доверия к библиотеке и её информации – обширное поле для дальнейших исследований.

Проведенное исследование дает основания сформулировать следующие *выводы*.

1. Феномен легитимности изучается в социогуманитарных науках (философии, социологии, политологии, юриспруденции). Объекты легитимации – власть, режим, право, государство, политические партии, социальные институты, общественные объединения, политические решения. Легитимность обеспечивает стабильность общественного порядка через признание обществом этих объектов и добровольное согласие граждан следовать нормам. Это понятие – предпосылка социального порядка и его изменений.
2. Библиотека как социальный институт находится в сфере действия легитимности, поскольку удовлетворяет основные потребности общества в информации (информационная функция), просвещении (просветительская функция), социальных связях (социально-коммуникативная функция). Экстраполяция концепции легитимности на библиотеки логична,

особенно в условиях кризиса, когда общество перестает видеть в них ценность и снижается доверие.

3. Потребность в изучении легитимности библиотек вызвана утратой их роли как главного посредника в доступе к информации. В условиях конкуренции с интернетом и ИИ проблема легитимности библиотек стала социально значимой. Ключевой параметр – не просто доступ к информации, а ее фильтрация, верификация и критическая оценка. Легитимность информации, предоставляемой библиотекой, влияет на доверие общества. Библиотека сохраняет нейтралитет и ориентируется на общественные интересы, что делает её уникальным институтом доверия в цифровом пространстве.
4. Легитимность библиотеки – многокомпонентное и динамическое понятие. Она не сводится к легальности: легальность связана с законом, легитимность – с поддержкой общества. Легитимность библиотеки включает законность, ясность и обоснованность деятельности, а также – общественную поддержку. В цифровую эпоху на первый план выходит рационально-легальная легитимность (эффективность в удовлетворении потребностей пользователей), дополняя традиционную легитимность («храм знаний»). Легитимность – результат работы по укреплению доверия и авторитета библиотеки.
5. Разработка терминологических аспектов легитимности уточняет содержание понятий «легитимность информации», «легитимность библиотеки», «механизмы легитимации библиотеки», позволяет сформулировать правила их использования, проанализировать соотношение легальности и легитимности, обозначить механизмы легитимации библиотек.



6. Предложенный подход помогает диагностировать проблемы легитимности библиотек и выстраивать направления ее развития, ориентированные на укрепление доверия общества. Изучение легитимности библиотек находится на начальной стадии. Перспективные направления дальнейшего исследования: восприятие легитимности разными группами (молодежь, власть, бизнес); эффективность цифровых инструментов для повышения доверия; сравнительный анализ легитимности библиотек в разных странах и регионах.

### Список литературы

1. *Авдийский В. И.* Механизм легитимации государственной власти: историко-теоретическое исследование: автореф. дис. ... доктора юридических наук: 12.00.01. Санкт-Петербург, 2002. 49 с.
2. Аутентичность // Финансовый словарь. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/fin\\_enc/20259?ysclid=mih46i7it1219388676](https://dic.academic.ru/dic.nsf/fin_enc/20259?ysclid=mih46i7it1219388676)
3. Аутентичный текст // Энциклопедия права. URL: [https://encyclopediya\\_prava.academic.ru/385/Аутентичный\\_текст?ysclid=mih3ygrdko341132823](https://encyclopediya_prava.academic.ru/385/Аутентичный_текст?ysclid=mih3ygrdko341132823)
4. *Бадретдинов И. Р. Бадретдинова С. А.* Легитимация и делегитимация государственной власти как политический процесс // Общество: политика, экономика, право. 2019. № 11 (76). С. 38–42.
5. *Беляева Л. Н., Камишилова О. Н.* Сетевое пространство и научный стиль: терминологические неологизмы // Общество. Коммуникация. Образование. 2020. Т. 11, № 2. С. 108–116.
6. *Вахтина М. А.* Модель институциональных режимов легитимности и её практическое применение // Журнал институциональных исследований. 2014. Т. 6, № 2. С. 58–67.
7. *Вебер М.* Хозяйство и общество: очерки понимающей социологии. Т. IV: Господство. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019. 542 с.
8. *Гендина Н. И., Рябцева Л. Н.* Библиотеки в эпоху социокультурных трансформаций: современные вызовы и основания доказательного библиотековедения // Библиотекосведение. 2018. Т. 67, № 1. С. 7–15.
9. *Глебова И. И.* После советского: какой архив мы выбираем? // Социальная память в институциональном измерении: постсоветский архив. Москва: ИНИОН РАН, 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/posle-sovetskogo-kakoy-arhiv-my-vybiraem-po-itogam-obsuzhdeniya>
10. *Денисенко В. В.* Легитимность права: теоретико-правовое исследование: автореф. дис. ... доктора юридических наук. Санкт-Петербург, 2020. 53 с.
11. *Душина С. А. Хватова Т. Ю., Николаенко Г. А.* Институциональные изменения в исследовательских университетах: проблема легитимации, легитимности архивов // Социология науки и технологий. 2015. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/institutsionalnye-izmeneniya-v-issledovatel'skih-universitetah-problema-legitimatsii>
12. *Завершинский К. Ф.* Легитимность: генезис, становление и развитие концепта // Полис. Политические исследования. 2001. № 2. С. 113–131.
13. *Игнатова Ю. С.* Особенности функционирования юридической терминологии в российском медиадискурсе (на примере термина «легитимация») // Медиа и коммуникации: состояние, проблемы, перспективы: сборник статей Национальной научно-практической конференции (к 30-летию кафедры журналистики и русской литературы XX века). Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2022. С. 125–129.
14. *Карелин В. М.* Перспективы легитимации университетского образования // Учёные записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2016. Т. 2 (68), № 4. С. 40–47.



15. *Клюев В. К.* Правовое обеспечение работы современной российской библиотеки: учебное пособие. Москва: Изд-во Московский государственный университет культуры и искусств, 2003. 90 с.
16. *Козлов С. В.* О концептуальном анализе понятия «легитимность» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия. 2014. № 1. С. 26–34.
17. *Кокарев К. П.* Концептуализация легитимности в новом институционализме // Политическая наука. 2009. № 3. С. 39–55.
18. *Колесова О. В.* Влияние легитимности знания в культуре на понимание истины // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 1. С. 392–396.
19. *Плигин В. Н.* Проблема легитимности в современных политико-правовых учениях: автореферат дис. ... доктора юридических наук. Москва, 2021. 51 с.
20. *Попова А. А.* Легитимность и легитимация: взаимосвязь в политическом пространстве // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2014. № 5 (78). С. 108–111.
21. Популярный словарь русского языка: толково-энциклопедический. Москва: Русский язык-Медиа, 2003. 869 с.
22. *Потенко Н. И.* ИФЛА о легитимности проекта оцифровки Google Books. Предостережение для библиотек в других регионах об увеличении цифрового информационного барьера // Библиотекосведение. 2014. № 1. С. 95–96.
23. *Ромашова И. П.* Легитимность как когнитивно-прагматическая дискурсивная категория // Речевая коммуникация в современной России: материалы III Международной конференции: в 2 томах, Том 1. Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского. Омск, 2013. С. 390–401.
24. Словарь-справочник терминов нормативно-технической документации // Словари и энциклопедии на Академике. URL: [https://normative\\_reference\\_dictionary.academic.ru/](https://normative_reference_dictionary.academic.ru/)
25. *Соколов А. В.* Российская идентичность и библиотечная идентичность // Библиотекосведение. 2015. № 3. С. 31–35.
26. *Сокольская Л. В., Руссак З. В.* Современная библиотека: утрата идентичности или приобретение новых социальных смыслов? // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2015. № 1 (41). С. 21–29.
27. Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года: утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 13 марта 2021 г. № 608-р. Москва, 2021. URL: <https://rgbs.ru/wp-content/uploads/2021/03/Strategiya.pdf>
28. *Фомина А. А.* Легитимность деятельности библиотек в информационном пространстве страны // Первые Сахаровские чтения: Всероссийская научно-практическая конференция. Санкт-Петербург: ЛЕМА, 2008. С. 87–92.
29. *Честнов И. Л.* Легитимность права: конструирование и измерение // Российский журнал правовых исследований. 2018. Т. 5, № 2(15). С. 9–15.
30. *Шугуров М. В.* Феномен легитимности права: философско-правовое осмысление // Российский журнал правовых исследований. 2015. Т. 2, № 1 (2). С. 86–103.
31. IFLA welcomes US Court decision on legality of Google Books digitization; cautions against growing digital information divide for libraries elsewhere // IFLA. URL: <https://www.ifla.org/news/ifla-welcomes-us-court-decision-on-legality-of-google-books-digitization-cautions-against-growing-digital-information-divide-for-libraries-elsewhere/>

\*

Поступила в редакцию 08.12.2025



# ВОЛОНТЕРСТВО В СТРАТЕГИЯХ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ БИБЛИОТЕК И МУЗЕЕВ: ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ

УДК 5.10.1.

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-197-207>

**Н.И. Горлова**

Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: gorlovanat@yandex.ru

*Аннотация.* В условиях расширения общественной миссии библиотек и музеев волонтерская деятельность все чаще рассматривается как неотъемлемая часть их устойчивого развития. На основе анализа теоретических подходов (публичная история, теория памяти, культура участия) и практик ведущих культурных учреждений рассматриваются формы и механизмы вовлечения добровольцев в работу организаций. Стратегические документы развития учреждений культуры демонстрируют, что волонтеры включаются в ведущие направления деятельности библиотек и музеев – от участия в интерпретации культурного наследия до содействия формированию устойчивых сообществ. Показано, что волонтеры играют важную роль не только в обеспечении повседневной деятельности, но и в расширении аудитории, поддержании связи с сообществами и реализации просветительской миссии учреждений. Делается вывод о том, что системный подход к добровольчеству укрепляет устойчивость библиотек и музеев и способствует их интеграции в общественное пространство.

*Ключевые слова:* библиотеки, волонтерская деятельность, волонтерство, культура участия, музеи, публичная история, социальная память, устойчивое развитие, учреждения культуры.

*Для цитирования:* Горлова Н. И. Волонтерство в стратегиях устойчивого развития библиотек и музеев: зарубежный опыт // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 197–207. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-197-207>

## VOLUNTEERING IN SUSTAINABLE DEVELOPMENT STRATEGIES FOR LIBRARIES AND MUSEUMS: INTERNATIONAL EXPERIENCE

**Natalia I. Gorlova**

Plekhanov Russian University of Economics,  
Moscow, Russian Federation,  
*e-mail*: gorlovanat@yandex.ru

*Abstract.* In the context of the expanding social mission of libraries and museums, volunteer activity is increasingly seen as an integral part of their sustainable development. Drawing on theoretical approaches (public history, memory studies, participatory culture) and the practices of leading cultural institutions, the article explores the

---

ГОРЛОВА НАТАЛЬЯ ИВАНОВНА – доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры гостиничного и туристического менеджмента, Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова  
GORLOVA NATALIA IVANOVNA – DSc in History, Associate Professor, Professor at the Department of Hotel and Tourism Management, Plekhanov Russian University of Economics

© Горлова Н. И., 2026



forms and mechanisms of volunteer engagement in institutional work. Strategic planning documents of cultural institutions demonstrate that volunteers are involved in key areas of library and museum activities – from interpreting cultural heritage to fostering sustainable communities. It is shown that volunteers play an important role not only in supporting daily operations, but also in expanding audiences, strengthening community ties, and fulfilling the educational mission of institutions. The article concludes that a systematic approach to volunteering enhances the resilience of libraries and museums and supports their integration into the public sphere.

*Keywords:* cultural institutions, libraries, museums, participatory culture, public history, social memory, sustainable development, volunteer activity, volunteering.

*For citation:* Gorlova N. I. Volunteering in Sustainable Development Strategies for Libraries and Museums: International Experience. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 197–207. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-197-207>

В научном дискурсе устойчивое развитие библиотек и музеев понимается как процесс долгосрочного функционирования и развития этих культурных институтов, обеспечивающий их способность адаптироваться к изменениям, продолжая при этом осуществлять свою миссию по сохранению и распространению знаний, культурного и исторического наследия. Под устойчивым развитием понимается не только сохранение традиционных функций хранения и трансляции знаний и культурного наследия, но и способность к инновациям, институциональной гибкости и интеграции в современные процессы, формирующие общество знаний.

Библиотеки и музеи, являясь ключевыми элементами культурной инфраструктуры, выступают своеобразными индикаторами общественных изменений: именно на их примере можно проследить, как институты культуры адаптируются к вызовам цифровизации, глобализации и изменяющихся моделей потребления культурных благ. Важным аспектом является их ориентация на долгосрочную перспективу: устойчивое развитие в этом контексте означает не только сохранение коллекций или фондов, но и развитие форм работы с аудиторией, выстраивание стратегий коммуникации и использование инновационных технологий для расширения доступа к культурным ресурсам.

В свете актуальных культурных и социальных преобразований библиотеки и музеи все чаще рассматриваются не только как

институты сохранения и репрезентации наследия, но и как активные участники формирования общественной жизни, пространства диалога, инклюзии и социальной сплоченности. И волонтерская деятельность все чаще признается как неотъемлемый элемент устойчивого развития учреждений культуры, связанный с идеями гражданского участия, культурного соавторства и этики заботы.

Библиотеки и музеи – это учреждения, чья миссия изначально ориентирована не на прибыль, а на формирование общего культурного блага. Их устойчивость в долгосрочной перспективе зависит не столько от финансовых инвестиций, сколько от социального капитала, которым располагает общество. В этом смысле волонтер не просто «помощник», а участник культурного процесса, субъект, выражающий свою солидарность с идеей общественного знания, памяти, гуманизма. Добровольчество становится экзистенциальной практикой – способом быть в мире, направленным на утверждение смысла, порядка, преемственности.

С практической точки зрения участие добровольных помощников обеспечивает учреждениям культуры определенную гибкость и адаптивность. Например, в период пандемии COVID-19 именно добровольцы активно включались в проекты по онлайн-просвещению, виртуальной поддержке пользователей и созданию цифрового контента, что позволило культурным институтам продолжить выполнение своей миссии



в условиях социальных ограничений. В Австралии Государственная библиотека Нового Южного Уэльса расширила платформу Amplify, где онлайн-волонтеры занимались расшифровкой устных историй и аудиозаписей, а Государственная библиотека Виктории организовала транскрипцию дневников Джозефа Дженкинса силами добровольцев. Публичная библиотека Нью-Йорка (США) в условиях ограничений, связанных с пандемией, реализовала общественную инициативу TechConnect Volunteer по предоставлению дистанционной технической поддержки своим пользователям. Волонтеры оказывали помощь людям пожилого возраста в освоении библиотечных электронных ресурсов, навигации по онлайн-каталогам, подключении к удаленным образовательным сервисам. В период COVID-19 Библиотека Манчестера (Великобритания) с участием волонтеров запустила проект в формате виртуальных языковых клубов неформального общения, ориентированный на практику английского языка как второго, прежде всего для мигрантов и представителей этнокультурных меньшинств.

При этом изменилось и само понимание участия граждан в культурной жизни: если ранее оно предполагало преимущественно физическое присутствие в пространстве учреждения, то теперь закрепились гибридные модели, в которых онлайн-форматы органично дополняют офлайн-деятельность, расширяя масштабы и аудиторию безвозмездных практик.

Эти примеры демонстрируют, что в период пандемии именно добровольные помощники стали ключевым ресурсом, позволяющим культурным институциям выполнять свои миссии в условиях социальных ограничений. Более того, в постпандемийный период цифровое волонтерство закрепились как устойчивая практика, интегрированная в долгосрочные стратегии библиотек и музеев, что свидетельствует о его институционализации и растущем значении для устойчивого развития.

Цель статьи – проанализировать современные подходы к интеграции волонтерской деятельности в стратегическое развитие библиотек и музеев, выявить ключевые формы, механизмы и практики участия добровольцев, а также показать, каким образом волонтерство способствует укреплению социальной миссии, устойчивости и открытости культурных учреждений в условиях трансформации общественно-культурной среды.

Добровольчество в стратегиях устойчивого развития библиотек и музеев обретает особую значимость в контексте современных теоретических подходов, связанных с публичной и цифровой историей, а также – с концептами социальной и культурной памяти. Эти дисциплинарные рамки позволяют осмыслить участие помощников на безвозмездных началах не только как форму социокультурной поддержки учреждений, но и как способ формирования и трансляции значений, создающих коллективную идентичность в условиях перемен.

Согласно положениям теории Я. Ассмана и М. Хальбвакса, память не существует в вакууме: она имеет социальный характер, распределена между людьми и опосредуется институциями и символами [1; 4]. Библиотеки и музеи, как пространства сохранения и актуализации культурного наследия, выполняют роль «хранителей памяти», но в условиях современности эта функция все чаще реализуется не вертикально, а в горизонтальном, диалогическом взаимодействии с сообществами. В этом контексте волонтеры культурных институций выступают в роли активных агентов культурной памяти, через которых осуществляется «перевод» исторического материала в современный опыт.

Именно публичная история подчеркивает важность вовлечения непрофессиональных участников – волонтеров – в интерпретацию прошлого. Как следствие, учреждение культуры становится площадкой для сосуществования и сопереживания различных версий истории. В библиотеках это может выражаться в инициативах по сбору устных историй, редких документов, личных архивов.



Волонтерская активность в сфере культуры может быть осмыслена сквозь призму этики дарения, предполагающей бескорыстное участие и добровольный отказ от непосредственной материальной выгоды ради ценностей общего блага. Такой подход соотносится с концепцией дара, предложенной М. Моссом, который рассматривал дар не просто как акт передачи, но как социальную форму, способствующую укреплению межличностных и институциональных связей. В этой логике музей или библиотека, принимающие волонтера, выступают не только как потребители трудовых ресурсов, но и как символические участники акта обмена: они принимают дар – времени, компетенций, внимания – и отвечают на него созданием новых форм значимости, социальной вовлеченности и коллективной памяти. Добровольчество, таким образом, выходит за рамки утилитарной помощи учреждениям и превращается в инструмент формирования социокультурного капитала. Оно способствует укреплению устойчивости библиотек и музеев не только на уровне организационной эффективности, но и в более широком – ценностном и смысловом – измерении, обеспечивая их глубокую интеграцию в общественное и культурное пространство.

Волонтерскую активность в сфере культуры целесообразно рассматривать в контексте концепции социального капитала, наиболее последовательно и системно разработанной в трудах П. Бурдье и Р. Патнэма. Согласно П. Бурдье, социальный капитал представляет собой совокупность реальных и потенциальных ресурсов, связанных с обладанием прочной сетью более или менее институционализированных отношений взаимного знакомства и признания. В этом контексте участие в волонтерской деятельности культурных учреждений – музеев, библиотек, архивов, театров – выступает формой интеграции индивидов в социальное пространство, обеспечивающей доступ к новым связям, обмену информацией и символическому признанию. Для волонтеров подобная деятельность выступает не только средством

реализации альтруистических устремлений, но и возможностью расширить круг социальных связей, обрести профессиональные и личные контакты, имеющие ценность для их дальнейшей жизни и деятельности.

Р. Патнэм, развивая концепцию социального капитала в прикладном социологическом ключе, акцентировал внимание на таких его измерениях, как доверие, нормы взаимопомощи и вовлеченность в объединения, способствующие эффективному функционированию общества. В этой логике волонтерство в сфере культуры можно интерпретировать как практику, укрепляющую горизонтальные связи внутри сообществ, повышающую уровень доверия между их участниками и формирующую устойчивые механизмы кооперации. Например, совместное участие в культурно-просветительских проектах культурных институций формирует у волонтеров чувство принадлежности к сообществу, основанное на разделяемых ценностях и нормах взаимодействия.

Применение концепции социального капитала позволяет рассматривать волонтерство в сфере культуры не только как дополнительный трудовой ресурс для учреждений, но и как важный фактор развития социальных связей и роста доверия в обществе. В отличие от индивидуализированных практик потребления культурных благ, добровольческое участие в их производстве и распространении предполагает коллективное взаимодействие, создающее условия для накопления социального капитала как на микроуровне (для самих участников), так и на макроуровне (для социума в целом). Более того, культурные учреждения в данном случае выступают своеобразными посредниками или катализаторами социальных связей, организуя пространство для регулярных встреч, совместной деятельности и обмена опытом между представителями разных возрастных, профессиональных и социальных групп.

С позиций теории мотивации и самоопределения, разработанной Э. Деси и Р. Райаном, волонтерская деятельность в учрежде-



ниях культуры может рассматриваться как многоуровневый процесс, в основе которого лежит динамическое взаимодействие внутренних и внешних факторов. Внутренняя мотивация проявляется в стремлении человека к самореализации, к раскрытию и развитию личного потенциала, а также в познавательном интересе, побуждающем к исследованию культурных ценностей, коллекций и исторических артефактов. Существенным аспектом здесь выступает потребность в сопричастности – желание быть частью культурного сообщества, ощущать свою связь с прошлым и настоящим через участие в сохранении и популяризации культурного наследия. Такая форма мотивации носит устойчивый характер, поскольку ее источник находится внутри личности и не зависит напрямую от внешних поощрений.

Вместе с тем теория самоопределения подчеркивает, что внешние факторы также играют значимую роль в формировании и поддержании волонтерской активности. К числу таких факторов относятся социальное признание и общественное одобрение, которые добровольцы получают от музейного сообщества, коллег и широкой публики. Немаловажное значение имеют и институциональные стимулы: сертификаты участия, благодарственные письма или рекомендации, фиксирующие вклад волонтеров и способствующие их дальнейшей профессиональной траектории. В современных условиях особую ценность приобретает возможность освоения компетенций, востребованных на рынке труда, включая навыки цифровой обработки информации, исследовательские практики, организацию культурных мероприятий и коммуникацию с посетителями. Эти элементы внешней мотивации интегрируются в систему личных целей и стратегий развития добровольцев, что повышает устойчивость их участия.

Баланс между внутренними и внешними факторами при этом становится определяющим условием эффективности добровольческой практики: внутренние побуждения обеспечивают устойчивость и осознанность

участия, тогда как внешние стимулы создают дополнительные каналы поддержки, признания и профессиональной социализации волонтеров.

В научной литературе широко применяется концепция «культура участия», сформулированная Г. Дженкинсом, которая четко отражает практику вовлечения аудитории в работу библиотек и музеев через добровольчество. В рамках этой парадигмы культурные учреждения перестают выступать пассивными хранителями контента и становятся платформами соавторства, где посетитель, волонтер и профессионал участвуют в совместном создании и интерпретации культурных ценностей.

Согласно Г. Дженкинсу, культура участия характеризуется рядом признаков, обладающих высоким потенциалом для трансформации традиционной институциональной модели взаимодействия с аудиторией [10].

Во-первых, она предполагает низкий порог входа: участие в безвозмездных практиках не требует специализированной подготовки или социального статуса, благодаря чему волонтерская деятельность становится доступной широким слоям населения. Во-вторых, ключевым условием функционирования данной модели является институционализированная поддержка обмена знаниями, включая наставничество и горизонтальное обучение, что актуализирует роль добровольцев как носителей эмпирического и социального капитала.

Третьим важным признаком культуры участия выступает сотрудничество в решении значимых задач, которое в музейной и библиотечной практике реализуется, в частности, через совместную разработку экспозиций, краудсорсинговые проекты, участие в программной деятельности и просветительских инициативах.

Четвертый принцип – признание значимости индивидуального вклада каждого участника, что находит выражение в механизмах обратной связи, публичного признания, соавторства и инклюзивного управления.



Наконец, пятым элементом культуры участия является формирование устойчивых социальных связей внутри сообществ, вовлеченных в деятельность институции. В пространстве библиотек и музеев это выражается в создании волонтерских сообществ, основанных на доверии и солидарности.

Применение этой концепции в библиотеках и музеях прослеживается в практике волонтерских краудсорсинговых проектов (например, расшифровка архивных документов), программ онлайн-наставничества, виртуальных клубов по интересам (языковых, литературных, краеведческих), а также – в дискуссионных платформах, где пользователи вместе с профессионалами обсуждают интерпретации экспозиций, культурного наследия и так далее.

В современной библиотечной и музейной практике культура участия проявляется не только в традиционных формах волонтерской занятости (сопровождение и навигация посетителей, административная поддержка), но и в содержательном вовлечении волонтеров в создание и интерпретацию культурного контента, где они выступают в роли соруководителей и соавторов проектов. Так, в музее Мак-Корд Стюарт (Канада) волонтеры активно участвуют в совместном кураторстве: они не только отбирают экспонаты, но и рассказывают личные семейные истории, благодаря чему музейная экспозиция дополняется индивидуальными воспоминаниями и приобретает более живое и личностное измерение.

Аналогичный подход реализуется в Музее на Нижнем Ист-Сайде (Нью-Йорк, США), где основу экспозиции составляют истории иммигрантских семей, живших в этом районе в XIX–XX веках. Важным направлением музейной работы становится участие волонтеров в сборе личных воспоминаний посетителей, включая семейные архивы, устные истории и фотографии, которыми те готовы поделиться.

Подобные инициативы демонстрируют, как современные музеи и библиотеки отходят от иерархической модели трансляции зна-

ния к модели диалогического со-творчества, в которой волонтеры выступают как полноправные участники процесса интерпретации культурного наследия.

Добровольчество в стратегиях устойчивого развития библиотек и музеев обретает особую значимость в контексте современных теоретических подходов, связанных с публичной и цифровой историей, которые трансформируют формы доступа к знаниям и способы взаимодействия с ними. С переходом к цифровым форматам волонтеры все чаще вовлекаются в процессы создания и сохранения оцифрованных коллекций и контента. Одной из центральных форм безвозмездного участия в цифровой истории становятся краудсорсинговые проекты. В рамках подобных инициатив волонтер задействован не только в техническом оцифровывании текста, но и выполняет значимую интерпретативную задачу: стремится отразить особенности оригинального источника, восстановить его исторический контекст и адаптировать содержание для широкой аудитории в понятной и доступной форме. Так, в проекте *By the People*, организованном Библиотекой Конгресса США, активисты расшифровывают письма, дневники и официальные документы исторических деятелей. Благодаря совместной работе тысяч участников создается единый цифровой ресурс, отражающий богатство и многослойность исторического наследия.

Особо отметим: волонтерское участие способствует укреплению идентичности культурного учреждения как общественно значимой, вовлекающей и доступной структуры. Через живое общение, неформальные практики взаимодействия, участие в просветительских, образовательных и инклюзивных программах волонтеры помогают расширить аудиторию, сделать институт культуры более «человечным» и социально открытым. Их деятельность не только усиливает коммуникативную функцию библиотеки или музея, но и создает условия для формирования устойчивых сообществ вокруг этих учреждений.



Включение волонтерства в стратегии устойчивого развития учреждений культуры достигается за счет осмысленной интеграции добровольческой деятельности в миссию и ценности институций, а также создания условий для системного и продолжительного участия граждан в культурной жизни. Это предполагает не разовое привлечение помощников на безвозмездных началах, а формирование устойчивой модели взаимодействия, основанной на принципах взаимного доверия, сотрудничества, образовательного обмена и соучастия в процессе создания культурного содержания.

Одним из важнейших механизмов включения волонтерства в стратегии устойчивого развития библиотек и музеев выступает его институционализация, то есть официальное признание роли добровольцев на уровне миссий, планов и программ деятельности учреждений. Показательным примером выступает деятельность Американского альянса музеев, разработавшего руководство «*Designing a Museum Volunteer Program*», в котором систематизированы основные подходы к организации и сопровождению добровольческого участия. В данном документе особое внимание уделяется обязательному прохождению вводной ориентации всеми волонтерами, в ходе которой они знакомятся с миссией, ценностями и основными процедурами музейной деятельности. Кроме того, подчеркивается необходимость регулярного обучения и повышения квалификации добровольцев, направленных на формирование компетенций, позволяющих им выполнять свои задачи на высоком профессиональном уровне. Важнейшим принципом также выступает приверженность идеям инклюзивности и разнообразия, которая предполагает активное вовлечение в волонтерские программы представителей различных социальных, этнокультурных и возрастных групп.

В программных документах Национального музея Шотландии подчеркивается значимость участия волонтеров в формировании устойчивых моделей работы с посетителями,

при этом граждане на добровольных началах активно вовлечены в просветительские инициативы, поддержку выставочной деятельности, организации культурно-досуговых мероприятий по привлечению новых аудиторий.

Учреждения культуры придают особую значимость разработке и внедрению волонтерских программ, стремясь выстроить целостную и логически выверенную систему организации практик безвозмездного участия. В их числе – четкая структура отбора и вовлечения новых участников; создание механизмов наставничества и обучения; регулярная обратная связь и поддержка; прозрачное распределение ролей и задач; формирование системы признания и поощрения вклада волонтеров. К примеру, в крупнейших библиотечных институтах, таких как Нью-Йоркская публичная библиотека и Британская библиотека, волонтерские программы включают этапы привлечения, отбора кандидатов, их подготовку, сопровождение в процессе деятельности и системы поощрения [3].

Ключевым условием устойчивого развития волонтерских программ в библиотеках и музеях выступает наличие продуманной образовательной составляющей, обеспечивающей не только базовую подготовку, но и постоянное профессиональное и личностное развитие добровольцев. На примере Музея Виктории и Альберта (Великобритания) можно проследить, каким образом целенаправленная работа с волонтерами, включающая их подготовку к деятельности в инклюзивной музейной среде, способствует укреплению социальной миссии музея и расширению его взаимодействия с различными целевыми аудиториями. Так, музей регулярно организует профессиональные курсы, среди которых в 2018 и 2019 годах программы «*Inclusion, Participation & Outreach*» и «*Developing Inclusive Programmes*», включавшие лекционные и практические занятия по теме взаимодействия с людьми с инвалидностью, что позволило интегрировать инклюзивные практики в повседневную деятельность музея



В Историческом центре Сан-Диего (США) действует многоуровневая система подготовки волонтеров, первым этапом которой является вводный инструктаж, включающий ознакомление с миссией и направлениями деятельности учреждения, а также обучение принципам разнообразия и инклюзии. Далее участники проходят специализированную подготовку в соответствии с выбранной ролью – помощника в выставочных залах, экскурсовода, лектора или волонтера-историка. Такой подход позволяет не только учитывать интересы и способности самих кандидатов в добровольные помощники, но и максимально эффективно интегрировать их деятельность в образовательную и исследовательскую миссию музея.

Не менее значимым элементом устойчивого развития учреждений культуры выступает система признания, поддержки и сопровождения добровольцев. Так, в Великобритании Благотворительный фонд Marsh Trust совместно с Британским музеем ежегодно вручает награды за выдающийся вклад в музейное волонтерство [9]. В Канаде аналогичную инициативу реализует Канадская ассоциация музеев в партнерстве с Канадской федерацией друзей музеев. Премия «Музейный волонтер» присуждается индивидуальным участникам или группам за безвозмездную, инициативную и результативную деятельность в интересах общественных или некоммерческих музеев [11].

В знак признательности за регулярное участие и значимый вклад добровольцев музейная организация «Живые музеи Сиднея» (Австралия) предоставляет волонтерам ряд поощрений, направленных на укрепление их связи с учреждением. Одной из таких форм является бесплатное членство, которое обеспечивает бесплатный вход во все музеи и объекты организации, а также скидки на участие в программах специальных мероприятий, продукцию в музейных магазинах, кафе и ресторанах. Кроме того, волонтеры получают подписку на ежеквартальный журнал музея «Unlocked», отражающий ключевые

события, новые инициативы и новости музейного сообщества [6].

Национальный музей Черчилля (Великобритания) поддерживает мотивацию волонтеров с помощью различных форм поощрения, включая скидку в музейном магазине, приглашения на специальные выставки и мероприятия, а также участие в ежегодном праздничном ужине, организуемом в их честь [13].

В практике немецких библиотек преобладают неформальные методы признания вклада волонтеров, направленные на укрепление личной мотивации и создание атмосферы включенности в профессиональное сообщество. К числу таких форм относятся регулярные неофициальные взаимодействия с сотрудниками библиотеки, совместное обсуждение рабочих вопросов, а также участие в корпоративных и культурных мероприятиях (празднование Нового года и Рождества, экскурсии, поздравления с днем рождения и другими значимыми датами, вручение символических подарков) [5]. К официальным формам поощрения относятся награждение медалями и иными знаками отличия, публичное выражение благодарности через публикации в средствах массовой информации, на официальных интернет-ресурсах библиотеки и в отчетных документах; предоставление почетного членства в обществах друзей библиотеки; вручение именных сертификатов, подтверждающих приобретение новых знаний или навыков в ходе добровольческой деятельности; а также организация торжественных мероприятий, специально посвященных чествованию волонтеров.

Сопровождение добровольных помощников предполагает системную работу по их поддержке, развитию и удержанию, включая регулярную обратную связь, обсуждение возникающих трудностей, а также совместное планирование и участие в принятии решений. Показательным примером служит практика Библиотеки Нью-Йорка (США), где реализована модель поддержки волонтеров. Одним из ее ключевых элементов являются ежесычные встречи волонтеров с координатором,



на которых участники могут делиться своими впечатлениями, озвучивать предложения по улучшению рабочих процессов, обсуждать возникшие сложности и получать профессиональные рекомендации.

В стратегических планах библиотек и музеев, представляющих собой официальные программные документы, определяющие приоритеты, цели и направления институционального развития, все чаще находят отражение положения, касающиеся волонтерской деятельности. Эти документы позволяют не только оценить текущую ситуацию в учреждении, но и обозначить пути его будущего развития, определить целевые ориентиры и наметить конкретные мероприятия для их достижения. Особое внимание к добровольчеству в стратегическом планировании свидетельствует о признании важности этой формы гражданского участия как неотъемлемого элемента устойчивости культурной институции.

Так, в стратегическом плане Публичной библиотеки Эллсворта (США) на 2023–2026 годы содержится раздел «Привлечение и удержание волонтеров», в котором детализованы ключевые направления работы с добровольцами. Среди приоритетных направлений в документе обозначены определение спектра функций и обязанностей, которые могут быть поручены волонтерам, создание эффективной системы взаимодействия и обратной связи с ними, а также внедрение регулярных практик признания вклада добровольцев. Особое внимание уделяется разработке механизмов привлечения новых участников через сотрудничество с образовательными учреждениями и локальными сообществами.

Примером институционального признания значения волонтерской деятельности может служить Стратегический план Института музейных и библиотечных служб США на 2022–2026 годы, в котором развитие волонтерства рассматривается как один из инструментов укрепления общественного участия. В разделе «Укрепление общественного участия» подчеркивается необходимость развития программ добровольного участия, в том числе

в онлайн-формате, а также – стимулирования партнерства музеев и библиотек с местными организациями [9]. При этом данный документ носит характер общегосударственной рамочной инициативы, определяющей приоритетные направления государственной политики в сфере культуры и общественного участия, но не содержит детализированных требований и обязательных планов действий для конкретных учреждений.

В Стратегическом плане публичной библиотеки города Норфолк (США) на 2024–2029 годы одной из приоритетных задач обозначено совершенствование системы взаимодействия с волонтерами, стажерами и студентами, задействованными в программе федеральной поддержки занятости [12].

Сходный подход зафиксирован в Стратегическом плане публичной библиотеки округа Фэрфакс (США) на 2023–2027 годы, где подчеркивается ценность волонтерского труда и необходимость его соотнесения с компетенциями добровольцев: «Каждый час волонтера имеет значение, их время – особый вклад в библиотеку. Наши нужды согласуются с их навыками, будь то разовая помощь или длительное участие» [7]. Как следствие, план акцентирует значимость подбора участников на основе их профессионального и личностного потенциала, а также важность устойчивой мотивации, включающей признание вклада и интеграцию волонтеров в ключевые направления проектной деятельности библиотеки.

Стратегический план библиотеки округа Гранд (США) на 2025–2030 годы отражает стремление учреждения развивать добровольческое участие как важное направление своей деятельности. В рамках приоритетного направления «Гражданская вовлеченность» в стратегическом планировании библиотеки предусмотрена задача разработки и внедрения широкого спектра форм безвозмездной деятельности, позволяющих учитывать различный уровень занятости и интересов участников. Предполагается создание как устойчивых, долгосрочных форм сотрудничества, включающих регулярную помощь в деятель-



ности библиотеки, так и гибких, краткосрочных форматов, ориентированных на участие в отдельных мероприятиях, акциях или временных проектах [8].

Аналогичные примеры можно найти в Великобритании. Интеграцию принципов устойчивого развития в стратегическое управление демонстрирует опыт Музея Виктории и Альберта в Лондоне, где разработан и официально опубликован стратегический план на 2021–2025 годы; один из его трех ключевых разделов «People» подчеркивает, что достижение устойчивого развития невозможно без активного участия не только сотрудников, но и добровольцев, вовлекаемых в реализацию экологических и социальных инициатив.

Анализ стратегических планов учреждений культуры, находящихся в открытом доступе, позволяет выделить ключевые направления институционального подхода к развитию волонтерской деятельности. Во-первых, волонтерство все чаще включается в стратегическое планирование на официальном уровне: в ряде документов ему посвящаются целые разделы, в которых подчеркивается вклад добровольцев в реализацию миссии

библиотеки и обеспечение устойчивости ее работы.

Во-вторых, в стратегиях библиотек прослеживается стремление к выстраиванию системного и продуманного подхода к организации волонтерского участия. Это предполагает целенаправленный отбор волонтеров с учетом их профессиональных и личностных компетенций, разнообразие форм участия – от разовых инициатив до продолжительных форм сотрудничества – и формирование условий, способствующих устойчивой мотивации и активному вовлечению волонтеров в деятельность учреждения.

В-третьих, стратегические документы все чаще фиксируют, что безвозмездные практики рассматриваются как неотъемлемая и регулярная часть деятельности культурного учреждения, а не как эпизодическая или дополнительная форма помощи.

Подводя итоги, отметим, что волонтерская деятельность в современных библиотеках и музеях приобретает стратегический характер и выходит за рамки вспомогательной функции, становясь неотъемлемой частью устойчивого институционального развития.

### Список литературы

1. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.
2. Горлова Н. И., Старовойтова Л. И. Зарубежный опыт управления волонтерскими ресурсами в учреждениях культуры // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. Москва, 2020. № 1 (36). С. 82–90.
3. Панова А. Ю. Волонтеры в библиотеках. Российская государственная библиотека. Москва: Пашков дом, 2015. 56 с.
4. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. Москва: Новое издательство, 2007. 348 с.
5. Черничкина Ю. Е. Добровольные помощники библиотекарей в Германии: современные тенденции развития социальной активности в стране // Библиотечное дело. 2011. № 23. С. 9–16.
6. Become a Volunteer with Sydney Living Museums. URL: <https://mgns.org.au/articles/become-volunteer-sydney-living-museums/>
7. Fairfax County Public Library Strategic Plan 2023–2027. URL: <https://www.fairfaxcounty.gov/library/sites/library/files/assets/documents/pdf/fcpl-sp2023-0113-interactive.pdf>
8. Grand County Public Library Strategic Plan 2025–2030. URL: <https://www.grandcountyutah.net/954/Strategic-Plan>



9. IMLS Strategic Plan 2022–2026. Institute of Museum and Library Services. URL: <https://www.imls.gov/sites/default/files/2022-02/imls-strategic-plan-2022-2026.pdf>
10. *Jenkins H., Puroshotma R., Clinton K., Weigel M., Robison A. J.* Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century. 2005. URL: <http://www.newmedialiteracies.org/wp-content/uploads/pdfs/NMLWhitePaper.pdf>
11. Museum Volunteer Award. URL: <https://www.museums.ca/site/awards>
12. Norfolk Public Library Strategic Plan 2024–2029. URL: <https://www.norfolk.gov/6122/Strategic-Plan>
13. Volunteer Benefits – National Winston Churchill Museum. URL: <https://www.nationalchurchillmuseum.org/museum-volunteers.html>

\*

Поступила в редакцию 25.12.2025



# В ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ И СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ СИСТЕМА

УДК 655.5

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-208-217>

**Е. П. Касьянова**

Православная частная школа семьи Шостаковичей,  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,  
Санкт-Петербург, Российская Федерация,  
*e-mail*: [kassianova@ya.ru](mailto:kassianova@ya.ru)

*Аннотация.* В статье рассматривается специфика визуальной трансформации культуры и ее влияние на современную российскую издательскую систему. Визуальная трансформация культуры проявляется в том, что визуальные образы все больше начинают доминировать над текстовыми, что связано с рядом факторов, среди которых можно выделить такие, как развитие информационных технологий и появление новых средств коммуникации, которые позволяют быстро и легко распространять визуальную информацию; увеличение количества визуальной информации; изменение форм и способов восприятия информации людьми. Влияние визуальной трансформации проявляется в таких аспектах, как изменение формата, содержания и способов распространения изданий. Это касается как печатных, так и электронных изданий. Поскольку визуальные образы воспринимаются более эффективно, чем текст, издатели все чаще используют визуальные материалы. Автор приходит к выводу, что книговедение как наука, изучающая книгу и книжное дело, должно уделять особое внимание современным издательским практикам.

*Ключевые слова:* визуальный поворот, новая визуальность, poor image, dirty digital, российская издательская система, современные издательские технологии, самоиздание, зин, печать по требованию.

*Для цитирования:* Касьянова Е. П. Визуальный поворот и современная российская издательская система // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 208–217. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-208-217>

## VISUAL TURN AND MODERN RUSSIAN PUBLISHING SYSTEM

**Ekaterina P. Kasyanova**

Orthodox Private School of the Shostakovich Family,  
Saint Petersburg State Institute of Culture,  
Saint Petersburg, Russian Federation,  
*e-mail*: [kassianova@ya.ru](mailto:kassianova@ya.ru)

*Abstract.* This article examines the specifics of the visual transformation of culture and its impact on the contemporary Russian publishing system. The visual transformation of culture manifests itself in the increasing dominance of visual images over text. This is due to a number of factors, including the development

---

КАСЬЯНОВА ЕКАТЕРИНА ПЕТРОВНА – учитель литературы, Общеобразовательная православная частная школа семьи Шостаковичей; аспирант кафедры медиалогии и литературы, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

KASYANOVA EKATERINA PETROVNA – teacher of literature, Orthodox Private School of the Shostakovich Family; postgraduate student, Department of Medialogy and Literature, St. Petersburg State Institute of Culture

© Касьянова Е. П., 2026



of information technology and the emergence of new communication tools that allow for the rapid and easy dissemination of visual information, the increasing amount of visual information, and changes in the forms and methods of information perception. The impact of visual transformation manifests itself in aspects such as changes in the format, content, and distribution methods of publications. This applies to both print and electronic publications. Since visual images are perceived more effectively than text, publishers are increasingly using visual materials. The author concludes that bibliology, as a discipline that studies books and book publishing, should pay special attention to contemporary publishing practices.

*Keywords:* visual turn, new visual, poor image, dirty digital, Russian publishing system, modern publishing technologies, self-publishing, zine, print on demand.

*For citation:* Kasyanova E. P. Visual Turn and Modern Russian Publishing System. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 208–217. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-208-217>

Традиционное печатное книгоиздание претерпевает значительную трансформацию. Сокращается число организаций, издающих и распространяющих книги, снижаются количественные показатели книжного потока, происходит его реструктуризация и увеличение доли электронных изданий. Представление о книге, ее формах и функциях неизбежно трансформируется, и эта трансформация во многом обусловлена изменениями, происходящими в культуре, которая становится все менее логоцентричной и все более визуальной.

Данная статья имеет целью обозначить то, на каком этапе находится визуальный поворот и как он влияет на современное отечественное книгоиздание, какие формы книги возникают и развиваются под его влиянием.

Новизна заключается в том, что зин, книга художника, графический роман, графический путеводитель, манга, ранобэ, новеллизация, артбук и иные гибридные формы книги, во всей их совокупности существующие в современном российском книгоиздании, ранее не рассматривались в контексте визуального поворота.

Внимание исследователей направлено на поворот к визуальности, произошедший в последние десятилетия как в культуре, так и в культурологии и искусствоведении. Введенное Т. Митчеллом [19, р. 71] понятие визуального поворота основано на появившихся в XX веке новых выразительных средствах (видеоарт, перформанс и другие). Визуальный поворот заключается в том, что культура пе-

рестает восприниматься как текст и начинает восприниматься как образ, как особая форма отражения действительности, работающая по законам эстетики. Соответственно, восприятие становится менее кодифицированным и рациональным.

Ключевой в этом процессе является концепция зрения, видения. Возможность гегемонии визуального, впрочем, была заложена значительно раньше XX века. Как пишет Ханна Арендт, «в философии мышление всегда осмысливалось посредством видения» [2, с. 35]. Еще в Древней Греции видение и понимание, осмысление были почти синонимичны, и для последующих этапов развития культуры эта взаимосвязь понятий стала привычной и незаметной. Изобретение Гутенберга также увеличило долю зримого в общем поле восприятия, печатная технология закрепила верховенство визуального восприятия мира над тактильным, кинестетическим и аудиальным.

В XX веке такой окуляроцентризм распространился еще шире, приобретая новые возможности и вытесняя все остальные виды восприятия. Уильям Митчелл утверждает, что даже наука, познавая мир, начинает больше ориентироваться на изображение, чем на текст со всей присущей ему метафоричностью.

В 60–70 годы XX века, когда возможности визуальной коммуникации вновь значительно расширились, движение в сторону визуально-



сти перешло на качественно новый уровень: наглядность стала полной, визуальная коммуникация стала не только способом передачи информации, но и ее содержанием. Изменилось не только количество, но и качество этой информации, а также ее потребитель. С развитием постиндустриального общества и появлением сферы услуг нового типа все больше людей начали работать с информацией, и эта работа стала требовать все большей квалификации и, соответственно, специализации. Современный специалист уже не стремится обладать широким кругозором, имеет мало общего с образованным человеком в классическом понимании этого слова. Как пишет Хосе Ортега-и-Гассет, «массы людей таким ускоренным темпом вливались на сцену истории, что у них не было времени, чтобы в достаточной мере приобщиться к традиционной культуре» [8, с. 54]. Постоянно находясь в интенсивном потоке информации, в высокотехнологичных коммуникационных сетях, такой специалист не в состоянии воспринять и обработать всю поступающую информацию, поэтому интернет-ресурсы подают информацию сжато, передавая основное содержание материала, без подробностей, но с активным использованием визуального канала восприятия.

В настоящее время «визуальная культура – не просто часть нашей повседневной жизни, она и есть сама повседневность» [1, с. 400], более того – визуальная составляющая перестает быть дополнением к словесным формам репрезентации мира, но становится «базовым модусом существования современной культуры, общим принципом структурирования ее форм» [6, с. 30]. Новые медиа предоставляют пользователям возможность играть новые коммуникативные роли, участвуя в создании, распространении и потреблении информации. Кроме того, в рамках одного визуального образа теперь с большей легкостью, чем прежде, взаимодействуют разные по знаковой природе коды.

Философия, искусствоведение и культурология анализируют трансформации визуальности, новые по природе тексты. Следо-

вательно, меняется и подход: сейчас исследователь должен учитывать, что существование текста и изображения в одном сообщении является уже не суммой двух этих составляющих, но их взаимосвязью, порождающей новый смысл; кроме того, визуальные образы должны рассматриваться «с точки зрения места и момента восприятия или с точки зрения идентичности создателя, критика и зрителя, отмечая современность опыта восприятия для зрителя или коммуникационный мост между идентичностями создателя, критика и зрителя» [13, с. 97].

Значимыми для новой визуальности также становятся вопросы ее копирования и передачи. С развитием цифровых форм коммуникации визуальные образы освободились от ограничений, связанных с привязкой к физическому пространству, в котором находится изображение. В последние десятилетия было переосмыслено представление о подлинности и оригинальности визуальных образов. Распространение копий и симулякров, образующих искажающий восприятие ряд кривых зеркал и фильтров, создало опасность подмены сущности имитацией.

Часть исследователей видит в процессах визуальной трансформации культуры опасность, что закономерно: «Эсхатологические настроения свойственны всякой переходной эпохе» [17, с. 278]. Новой визуальной культуре свойственна экстрактивность, универсальность, нелинейность, фрагментарность, акцент на высокой скорости передачи, эмоциональной нагруженности и простоте потребления информации. Ведет ли это к девальвации и засорению культурного пространства?

Описывая современный этап развития культуры, М. А. Степанов вводит понятие *dirty digital*, (англ. *грязной*) цифровой визуальности, возникшей в результате повсеместного распространения средств создания и обработки изображений, позволяющих генерировать контент любого качества. В связи с этим разрастается поле микрокультур, от *webpunk* и *searpunk* до *varogwave*. Исследователь рассматривает цифровые трансформации визу-



альности как части процесса обезличивания человека, размытия, искажения и, в конечном счете, распада реальности. По мнению М. А. Степанова, в новой цифровой реальности *dirty digital* визуальные образы формируют новые отношения с цифровыми носителями информации, актуализируются характеристики нового холста – экрана. Многочисленные изображения, вирусно распространяемые в сети, акцентируют не изображенное, но сам медиум. Так, новая визуальность, лишенная системности, не имеющая границ и пределов, обрушивается на индивида бесконечным потоком необработанной и неструктурированной информации, целиком заполняя его внимание и лишая потребителя этой информации возможности формирования системного представления о ней.

Л. Л. Чакина также рассматривает переход к новой цифровой визуальности как процесс кризисный и потенциально опасный. Кризис классического искусства, начавшийся вместе с приходом модернизма, поставил под сомнение представления о возможности объективного отражения реальности в искусстве и, в конце концов, представления о существовании самой этой объективной, цельной и непротиворечивой реальности. Среди основных следствий развития данного процесса исследовательница называет дегуманизацию и дематериализацию культуры.

Как и модернистский фокус в целом, фокус новой цифровой визуальности направлен уже не на человека, но на многообразие оптик, точек зрения, способов восприятия мира, максимально широкое разнообразие модальностей. Л. Л. Чакина, вслед за В. Вейдле, видит опасность такого отхода от человека и стремления к объективности и структурированности в развоплощении его содержания: так романист «всё больше уподобляется /.../ человеку, подошедшему к окну не для того, чтобы открыть его и посмотреть наружу, а для того, чтобы рассматривать самоё стекло, с его мелкими изъянами, особым оттенком и небезукоризненной прозрачностью» [3, с. 49, цит. по: 17, с. 279].

Впрочем, не все исследователи видят в новой визуальности засорение, разложение и распад. Х. Ортега-и-Гассет, например, видит в происходящих трансформациях движение в сторону все большего совершенствования органов восприятия «понимающего меньшинства». Смещение акцентов в сторону субъективного, нелинейного и неструктурированного представляется оптической проблемой: если смотреть на сад через стекло, «видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации» [9, с. 224]. Если объективное, цельное и непротиворечивое восприятие сада невозможно в силу ограниченности возможностей человека его сознанием и, соответственно, точкой зрения, что еще остается, если не исследование субъективного, индивидуального и мимолетного?

Н. Е. Смирнова считает, что неструктурированный и интенсивный поток визуальной информации «формирует быстроту реакций, что крайне актуально в настоящее время высоких скоростей <...>. В силу того, что информация воспринимается фрагментарно, это защищает обладателей клипового мышления от информационной перегрузки. Клиповое мышление является необходимым для адаптации к быстро меняющимся условиям среды» [14, с. 100].

Д. Крэри, автор монографии «Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке», также видит в переходе к новой визуальности не девальвацию и распад, но – смену оптики [7, с. 188]. И Хито Штейерль, вводя понятие *roof image*, образов, «ценность которых не в качестве картинки-разрешения и достойном содержании, а в скорости и интенсивности распространения» [20, р. 5], не разделяет тревогу по поводу потери культурой и искусством подлинности и, соответственно, ценности. Штейерль утверждает, что новый этап развития визуальной культуры вскрыл механистичный и иллюзорный характер представлений предшествующих эпох об иерархизированности культуры и чело-



веческого ее восприятия, в частности, о линейной перспективе. Исследовательница описывает линейную перспективу, определяющую визуальность европейского канона с XVI по XX век, как иллюзорный продукт европейской философии, увлекшейся идеями универсальности и объективности в противовес многообразию и нелинейности.

По мнению Штейерль, *roog image* (в пер. с англ. *бедный образ*) актуализирует ограниченность возможностей плоскости изображения. Цифровой образ подобен уже не твердому телу, но пене: «он изначально одновременно фрагментарен и связан через цифровую технологию с другими, и он воспринимается не столько визуально, сколько телесно, подобно тому, как воспринимается пена – она одновременно поверхность, но трёхмерная, обладающая устойчивой формой и постоянно меняющая ее, текучая, жидкая» [цит. по: 15, с. 129]. От структурированного, линейного и полагающего себя объективным взгляда не остается ничего, но это не разрушение целостной картины мира, а освобождение от фантазмов: грязная и бедная цифровая визуальность показывает нам новую коллажную и фрагментированную субъективную реальность новой эпохи, строящуюся на соприсутствии во многих пространствах одновременно.

Новая цифровая визуальность дает возможность исследователям переоткрыть представления о соотношении случайности и закономерности в культуре, показать, как именно медиум влияет на передаваемое сообщение. Так, например, Роза Менкман делает это на примере глитч-арта [18, р. 1–12], искусства, выразительными средствами которого являются цифровые и аналоговые помехи и ошибки. Как всякое непрозрачное стекло, грязный и бедный цифровой образ, глитч предоставляет широкие возможности для субъективной интерпретации и делает видимым медиум, проявляя его свойства. Если на предыдущих этапах развития культуры исследователи занимались, в основном, каталогизацией визуальных объектов, поиском взаимос-

вязей между ними и анализом их структуры, то в нынешней ситуации расширяющегося в геометрической прогрессии потока образов их каталогизация не успевает за непрерывно мутирующим потоком образов.

Исследователи ищут подходы к описанию новой визуальной культурной реальности. Для того, чтобы описать природу этих образов, в поисках кристаллической решетки новой цифровой визуальной культуры Ричард Докинз вводит понятие мемов [5, с. 110], единиц значимой для культуры информации, которые сохраняют и передают с помощью всех возможных медиумов культурную информацию так же, как гены – информацию биологическую. Дуглас Рашкофф, развивая положения Докинза уже с помощью биологической метафоры, вводит понятие «медиавируса» [11, с. 10], распространяющегося по инфосфере мема или мемокомплекса, изменяющего восприятие локальных и глобальных событий, появляющегося вследствие неуправляемого и стремительного увеличения объема информации. Новые, в первую очередь аудиовизуальные, медиа порождают непрерывный поток поликодовых медиатекстов, потребляемый в движении.

Таким образом, культура возвращается к архаическому, «правополушарному мышлению в представлениях и символических образах» [16, с. 34], далекому от рациональности и доказательности.

Как новая цифровая визуальность, новые медиа влияют на издательскую систему и книжный рынок? Книгоиздательское пространство, бывшее ранее обозримым и измеримым, дробится и атомизируется, становится гораздо менее прозрачным и структурированным.

Статистические данные за 2023 год свидетельствуют о том, что количество выпущенных названий книг, брошюр и альбомов снизилось на 11,9% по сравнению с 2022 годом, совокупный тираж – на 14, 64%. По количеству названий лидируют малотиражные издания: в 2023 году их доля составила 49,2% [10, с. 22]. Отдельной статистики по изданиям, от-



ражающим тенденции визуального поворота, не существует, поскольку преимущественная роль визуальной составляющей на данный момент не является типологической характеристикой. Издания с ярко выраженной визуальной составляющей попадают в широкие категории детской литературы, зарубежной фантастики и мистики, зарубежной приключенческой литературы. Однако стоит отметить тенденцию роста количества переводов с японского языка в связи с популярностью манги и графических новелл [10, с. 24].

Выпускаются издания, строящиеся на использовании специфических для традиционной печатной книги преимуществ (композиционная выстроенность, цельность, структурированность, линейность и завершенность), основанные на текстовой составляющей и противопоставленные масштабному и неструктурированному потоку визуальной информации.

В то же время заметно увеличивается доля изданий, сочетающих в себе текстовую и визуальную составляющие. Если на предшествующих этапах развития книжной культуры визуальная информация выполняла в большинстве случаев вспомогательные, иллюстративные функции, то на нынешнем этапе изображение гораздо чаще становится полноправной и не менее значимой составляющей книги как целого. Соответственно, на книжном рынке растет количество комиксов и смежных с ними явлений, рассчитанных на высокую скорость потребления информации во все увеличивающемся объеме.

Комикс, сочетающий в себе визуальную и текстовую информацию и образующий последовательное повествование, восходит к еще наскальной живописи, древнеегипетскому и раннехристианскому искусству, древнерусскому лубку и европейским карикатурам эпохи Просвещения. Печатные комиксы публикуются с конца XIX века, во многих странах существуют сформировавшиеся традиции их издания. В современный период особенно распространена японская манга и ранобэ (издания разных жанров небольшо-

го формата, ориентированные на подростковую аудиторию, легкие для восприятия, сопровождаемые иллюстрациями в стиле манги). Манга отличается от европейских комиксов большей условностью изображения и меньшей проработкой фонов. Поле современной японской популярной культуры представляет собой мультимедийную сферу, пронизанную многообразными связями ее элементов. На основе манги сформировалось аниме, игровые сериалы, фильмы, игры, тематические сайты и фестивали, индустрия косплей-культуры. Японская манга служит формированию представления о существующих эмоциональных сценариях, а также – транскультурной сферы публичного воображения, становясь полем «взаимодействия разных традиций издания и чтения, восприятия и трансляции, переработки в локальных образах» [12, с. 308].

Манга изначально распространялась с помощью культур соучастия, таких как фанатские сообщества. В процессе обсуждения манги, обмена читательским или переводческим опытом, собственного творчества по мотивам уже существующих произведений фанаты создали огромную базу доступной в интернете манги. Многие читатели до сих пор знакомятся с новыми произведениями этого жанра в сети.

Однако в настоящее время и такие крупные издательства, как «Азбука», «Истари комикс», «XL Media», «Alt Graph», «Фабрика комиксов», «Эксмо-АСТ», «Фантастика», выпускают мангу и ранобэ. Не только небольшие специализированные издательства, но и такие гиганты, как «Эксмо-АСТ» и «Азбука», обращаются к этой области, что позволяет судить об особенно значимом росте популярности манги и ранобэ. Такие издания, как «Токийский гуль», «Тетрадь смерти» печатались в количестве более чем 10 000 экземпляров.

Н. Самутина в статье «Японские комиксы манга в России: введение в проблематику чтения», подводя итоги трехлетнего включенного наблюдения, утверждает, что манга предоставляет множество вариантов реали-



зации самых разных читательских стратегий, постоянного соотнесения своих читательских впечатлений со впечатлениями остальных участников сообщества и попутного знакомства со множеством дополнительной информации по интересующей теме.

В чем секрет популярности манги? В первую очередь, в ее многообразии: манга есть обо всем. Какими бы индивидуализированными ни были вкусы читателя, он сможет найти мангу, которая отвечала бы этим вкусам, «об истории Японии самурайского периода и коренных жителей острова Хоккайдо после русско-японской войны, о Пушкине и о семействе Медичи, обо всех мыслимых фантастических пространствах и, конечно, о японской школе, школьниках, их мечтах, дружеских и любовных перипетиях и фантастических приключениях в воображаемых мирах» [12, с. 314]. Кроме того, многих читателей привлекает в манге ее объем. Так, например, «One Piece» Эйитиро Оды на данный момент состоит из 93 томов. Это позволяет очень долго оставаться в художественном пространстве манги и получать удовольствие от такого рода стабильности.

Также манга и особенно ранобэ отражают тенденцию к упрощению текстовой информации. В то же время развивается новеллизация – тип книги, который является художественной адаптацией сценария или сюжета другой медиа-продукции: фильма, сериала, компьютерной игры. Новеллизация – процесс, обратный написанию сценария. Это явление отражает стремление читателей задержаться в художественном мире, который им нравится. Большинство существующих новеллизаций – официальные, создаются авторами исходного фильма или игры.

В процессе новеллизации автор часто вносит изменения в оригинальную историю, добавляет новые детали или уточняет сюжетные линии. Новеллизация, как правило, ориентирована на поклонников оригинального материала, которые хотят углубиться в мир и персонажей. Новеллизация позволяет глубже погрузиться в мир оригинала, передать

эмоции персонажей и выразить их внутренние конфликты.

Также все более широкое распространение получает такое явление, как графический роман. Его отличительными особенностями является высокий художественный уровень, проработанность деталей и более сложно организованный, по сравнению с мангой, сюжет.

Растут тиражи артбуков – графических альбомов, создаваемых в связи с востребованными современной культурой фильмами, играми или книгами. Артбук пришел в книгоиздание из области фанфикшна и представляет собой явление полностью визуальное. Он соединяет в себе иллюстрации и коллажи, фотографии и эскизы. Изначально артбук зачастую являлся рукотворным дневником путешественника или блокнотом для набросков, призванным зафиксировать размышления автора и способствовать развитию художественных навыков. Затем он оцифровывается и распространяется среди своей небольшой, но активной аудитории.

Область книгоиздания также заполняется огромным потоком неструктурированной информации, *dirty* и *poor image*, которые разрушают систему стандартов и правил в книгоиздании, представлений о том, какой должна быть печатная книга. Активно развиваются такие явления, как книга художника и зин (сокращенно от *'magazine'*, авторское малотиражное издание).

Книга художника как явление отличается от книги с иллюстрациями тем, что является произведением искусства, создаваемым целиком одним автором, художником. Информационные и коммуникативные функции книги отходят на второй план, позволяя книге стать, в первую очередь, художественным высказыванием.

Книга художника тяготеет к увеличенному формату, чаще всего малообъемна. Применяются разнообразные виды соединения листов (склейка, скрепка, вариации твердого и интегрального переплета). В некоторых случаях страницы не соединяются, книга представляет собой папку с листами или свиток.



Материалы, используемые художниками, разнообразны: бумага типографская, бумага ручного литья, ткань, бетон, фанера, алюминий, синтетические материалы и другие. Техники, применяемые в процессе создания книги художника, относятся к области классической книжной графики, печатной графики, ассамбляжа, коллажа и так далее.

Хотя книга художника как явление возникла раньше, чем произошел визуальный поворот, однако, поскольку визуальная составляющая книги художника главенствует над текстовой, в современной ситуации эта форма книги особенно актуальна.

Современную российскую книгу художника как явление объединяет неофициальный характер. В работе над книгой характерно отсутствие редакторов, корректоров, верстальщиков и дизайнеров. Значительная часть книг художника создается тиражом в 1 экземпляр. Авторы книг художника крайне редко взаимодействуют с издательствами и не оформляют ISBN.

Неофициальность присуща также такому смежному явлению книжной культуры, как зин. Зин – это любительское малотиражное периодическое или непериодическое издание, которое может быть реализовано в любых формах и жанрах. Ключевой признак зина – отсутствие стандартов и правил. Зин предоставляет авторам максимальную свободу самовыражения. Создатели зинов, как правило, не преследуют коммерческие цели и распространяют свои произведения самостоятельно.

В отсутствие формальных правил у зина, тем не менее, есть сложившиеся жанровые традиции. Появившись впервые в 1930-е годы в США как журналы с фанфиками и комментариями к научной фантастике, зины получили более широкое распространение и тематическое разнообразие уже в 1950-е, в связи с развитием копировальной техники. В отличие от книги художника, зины зачастую не отличались с точки зрения своей материальной формы, имели формат 148\*210 мм, который легко получить, сложив пополам лист А4, печатались на стандартной офисной бумаге и брошюро-

вались с помощью степлера и скрепки. Их верстка и иллюстрации могли быть любыми, единственное правило в области оформления зинов – это отсутствие правил. В 1970-е годы зины становились все более экспериментальными и провокационными. В 1990-е годы это явление начало распространяться на постсоветском пространстве.

Яркой отличительной чертой современных отечественных зинов является их широкое тематическое разнообразие и небольшой объем (средний объем зина составляет 12–24 страницы). Как и книга художника, зин, в первую очередь, явление визуальное. Во многих случаях текст выполняет функцию экспликации, но может и вовсе отсутствовать.

Также необходимо отметить, что в настоящее время зины активно сближаются с книгами художника. Появились фотозины и арт-зины. Зин становится не только способом передачи идей читателю или поиска единомышленников, но также приобретает еще большее значение как форма, не обремененная коммерческим утилитаризмом. Одновременно зин остается материальным явлением и тем самым становится инструментом борьбы с виртуализацией книжной культуры.

Современные полиграфические возможности позволяют переизобрести элементы, составляющие архитектуру книги. Такие параметры, как тип бумаги, специфика переплета, формат перестают быть нейтральным сопровождением текста и становятся способами индивидуального авторского высказывания с использованием всех возможностей, которые имеет культура в эпоху новой визуальности.

Если обратиться к менее нишевым проектам, рассчитанным на более широкую аудиторию, которые также отражают процесс визуальной трансформации культуры и современной российской издательской системы, обнаруживается, что наиболее популярный из них – интерактивные книги издательства «Лабиринт Пресс», выходящие с 2010 года и включающие три серии: «Хронограф», «Книга + эпоха» и «Вокруг книги».



В серии «Хронограф» историко-бытовой комментарий сочетается с интерактивными элементами (ящичек, который можно открыть, отрывной календарь, который можно полистать, объемные иллюстрации, клапаны и иные подвижные конструкции). Это научно-популярные книги, посвященные значимым историческим событиям или личностям: «Ледовое побоище», «Бородинская битва», «Петр I», «Декабристы». Карты, гравюры, картины, фотографии, фактуры помогают точно воссоздать колорит эпохи.

Серии «Книга + эпоха» и «Вокруг книги» соединяют историю, культуру и литературу, предоставляя читателю возможность не искать ничего об авторе и произведении отдельно, но воспринять важные сведения на полях книги, на уровне метатекста. Например, на маргиналиях одного из наиболее популярных изданий серии «Книга + эпоха» «Приключений Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла, содержится подробный визуальный комментарий, посвященный викторианской эпохе: детали быта, гравюры, рисунки, страницы из книг и журналов того времени, планы и схемы устройства домов, чертежи изобретений, рецепты, портреты важных исторических деятелей, карты, карикатуры, сравнительные таблицы. Предполагается, что читатель может знакомиться с комментариями до, после или параллельно с чтением основного текста книги и таким образом понять его.

Книги с киригами, поп-ап-элементами, звуковыми кнопками, клапанами, иными движущимися конструкциями позволяют дополнить текст сопутствующей энциклопедической информацией в разных формах и удерживать внимание читателя.

Также обращает на себя внимание набирающая популярность серия «Графические

путеводители», выходящая в издательстве «Самокат» с 2023 года. Авторы и иллюстраторы, работающие с текстами русской классической литературы, подробно воспроизводят визуальный образ эпохи, от одежды и интерьера до схем танцев и дизайна ювелирных украшений. Схемы, поясняющие композиционное строение произведений и устройство системы персонажей, также служат лучшему их пониманию читателями.

Таким образом, визуальный поворот ведет не только к появлению множества нишевых и некоммерческих проектов, но и к расширению круга научно-популярных, просветительских изданий, создатели которых используют визуальные и поликодовые средства для прояснения и раскрытия содержания текстовой составляющей книги; «визуальная составляющая современной культуры отличается большим разнообразием, смешением традиционных и новаторских форм, что находит свое отражение в повседневной культуре, появлении новых феноменов в области актуального цифрового искусства и нового дискурса художественной образности» [4, с. 61].

Анализ данного процесса сопряжен со значительными сложностями, поскольку в настоящее время отсутствуют непротиворечивые статистические данные. В то же время дальнейшее изучение процессов, связанных с визуальной трансформацией российской издательской системы, позволит выявить и проанализировать специфические особенности бытования книги как в ее традиционном, институционализированном, так и в непрофессиональном измерении, и таким образом углубить понимание того, как книга существует в современности.

### Список литературы

1. Аверина Е. С. Визуализация медиарынка // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 1–2. С. 399–402.
2. Арндт Х. Истоки тоталитаризма. Москва: ЦентрКом, 1996. 672 с.
3. Вейдле В. Умирание искусства: размышление о судьбе литературы и художественного творчества. Санкт-Петербург: Аксиома, 1996. 332 с.



4. *Воеводина Л. Н.* Динамика визуальных исследований и новый дискурс художественной образности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 54–62.
5. *Докинз Р.* Эгоистичный ген. Москва: АСТ, 2020. 512 с.
6. *Дроздова А. В.* Визуальность как феномен современного медиаобщества // Дискуссия. 2014. № 10 (51). С. 29–36.
7. *Крэри Д.* Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке: пер. с англ. Москва: V-A-C press, 2014. 248 с.
8. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс / пер. с исп. Евг. Нелединского. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954. 197 с.
9. *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы. Москва: Радуга, 1991. 639 с.
10. *Перова Г. В., Сухоруков К. М.* Книгоиздание России в 2023 году // Библиография и книговедение. 2024. № 1. С. 17–60.
11. *Рашкофф Д.* Медиа вирус! Как поп-культура воздействует на ваше сознание. Москва: Ультра-культура, 2003. 364 с.
12. *Самутина Н.* Японские комиксы манга в России: введение в проблематику чтения // Новое литературное обозрение. 2019. № 6. С. 307–321.
13. *Сергеева Н. А., Пашова Э. В., Бородина М. А.* Визуальный поворот в культуре и его отражение в современном искусстве // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2024. № 1. С. 84–100.
14. *Смирнова Н. Е.* Синтез логико-вербального и визуального мышления в контексте визуального поворота // Гуманитарный вектор. 2020. № 2. С. 95–103.
15. *Степанов М. А.* Цифра и образ: генеалогия новой визуальности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствосведение. 2019. № 35. С. 126–133.
16. *Терентьева И. Н.* Визуальное, слишком визуальное ... (к характеристике иконического поворота в современных медиа и актуальных медиаисследованиях) // Вестник Новосибирского государственного технического университета им. Р. Е. Алексеева. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». 2012. № 2. С. 29–35.
17. *Чакина Л. Л.* «Новая визуальность» в свете теории кризиса искусства // Известия Самарского научного центра РАН. 2015. № 1–1. С. 278–280.
18. *Menkman R.* Glitch studies manifesto. Amsterdam/Cologne. 2010. 13 p.
19. *Mitchell W. J. T.* What Do Pictures Really Want? // October. Summer 1996. P. 71–82.
20. *Steyerl H.* The Wretched of the Screen. Berlin: Sternberg Press, 2012. 200 p.

\*

Поступила в редакцию 29.10.2025



# ИСТОРИЯ ПОНЯТИЙ «ИНФОРМАЦИОННЫЕ РЕВОЛЮЦИИ» И «МЕДИЙНЫЕ РЕВОЛЮЦИИ» В АНГЛО- И ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ НАУЧНЫХ ТРАДИЦИЯХ

УДК 002.2: 001.4

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-218-231>

**С. В. Козлов**

Государственная публичная научно-техническая библиотека,  
Сибирское отделение Российской академии наук,  
Новосибирск, Российская Федерация,  
e-mail: feld71@mail.ru

*Аннотация.* Статья посвящена историко-концептуальному анализу становления и эволюции понятий «информационная революция» и «медийная революция» в англо- и франкоязычных научных традициях во второй половине XX – начале XXI века, преимущественно в контексте истории книги и медиакommunikаций. Проведен сравнительный историко-культурный анализ становления и использования этих концептов в работах М. Маклюэна, Э. Эйзенштейн, Р. Дебре и других. Выявлены сходство и различия в подходах двух традиций: англо-американская школа, сформировавшаяся под влиянием футурологических моделей постиндустриального общества, часто использует метафору «революции» для обозначения технологических сдвигов (печатная, электронная, цифровая), тогда как франкоязычные исследователи предлагают более критический и медиалогический взгляд на резкие изменения в сфере коммуникаций. Показано, как различия научных подходов влияют на интерпретацию медийно-информационных преобразований. Автор отмечает, что к 2000-м годам обе традиции отходят от риторики революции, предпочитая концепты «цифровой трансформации» и «конвергенции», однако термины сохраняют эвристическую ценность для ретроспективных сравнений. Научная новизна проведенного исследования заключается в том, что впервые сопоставлены англоязычные и франкоязычные трактовки информационной и медийной революций с целью выявить их исторические корни и идеологические оттенки. Осознание различий в употреблении этих терминов может способствовать более точному и критическому использованию понятия «революция» применительно к процессами медиатрансформации, определяющим развитие книжной культуры.

*Ключевые слова:* информационная революция, медийная революция, история понятий, история медиа, история книги, теория коммуникации, медиалогия, информационное общество.

*Для цитирования:* Козлов С. В. История понятий «информационные революции» и «медийные революции» в англо- и франкоязычной научных традициях // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. №1 (129). С. 218–231. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-218-231>

---

КОЗЛОВ СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ – кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник лаборатории книговедения, Государственная публичная научно-техническая библиотека, Сибирское отделение Российской академии наук

KOZLOV SERGEY VASILIEVICH – CSc in History, Associate Professor, Senior Research Officer at The State Public Scientific and Technological Library, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

© Козлов С. В., 2026



*Благодарности:* Статья подготовлена по плану НИР Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук, проект «Трансформация книжной культуры в социальных коммуникациях XIX–XXI вв.», № 122041100088-9.

## HISTORY OF THE CONCEPTS OF «MEDIA REVOLUTIONS» AND «INFORMATION REVOLUTIONS» IN ANGLO- AND FRANCOPHONE SCHOLARLY TRADITIONS

**Sergey V. Kozlov**

State Public Scientific and Technical Library,  
Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences  
Novosibirsk, Russian Federation,  
*e-mail:* feld71@mail.ru

*Abstract.* This article provides a historical and conceptual analysis of the development and evolution of the concepts of “information revolution” and “media revolution” in English- and French-language scholarly traditions in the second half of the 20th and early 21st centuries, primarily within the context of the history of books and media communications. A comparative historical and cultural analysis of the development and use of these concepts in the works of M. McLuhan, E. Eisenstein, R. Debray, and others is provided. Similarities and differences in the approaches of the two traditions are revealed: the Anglo-American school, influenced by futurological models of post-industrial society, often uses the metaphor of “revolution” to describe technological shifts (print, electronic, digital), while French-language scholars offer a more critical and mediaological perspective on the dramatic changes in communications. It is shown how differences in scholarly approaches influence the interpretation of media and information transformations. The author demonstrates that by the 2000s, both traditions had moved away from the rhetoric of revolution, preferring the concepts of “digital transformation” and “convergence.” However, these terms retain heuristic value for retrospective comparisons. The research’s novelty lies in its first comparison of English-language and French-language interpretations of the information and media revolutions, with the aim of identifying their historical roots and ideological undertones. Understanding the differences in the use of these terms can facilitate a more precise and critical application of the concept of “revolution” in relation to the processes of media transformation that shape the development of book culture.

*Keywords:* information revolution, media revolution, conceptual history, media history, book history, communication theory, mediology, information society.

*For citation:* Kozlov S. V. History of the Concepts of «Media Revolutions» and «Information Revolutions» in Anglo- and Francophone Scholarly Traditions. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2026, no. 1 (129), pp. 218–231. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2026-1129-218-231>

*Acknowledgements:* This article was prepared in accordance with the research plan of the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, project “Transformation of Book Culture in Social Communications of the 19th–21st Centuries,” No. 122041100088-9.

Резкие технологические изменения в сфере коммуникаций – от изобретения книгопечатания до появления цифровых технологий – нередко описываются исследователями как «революции». Понятия «информационная революция» и «медийная революция», офор-

мившиеся в научном дискурсе во 2-й половине XX века, прочно вошли в обиход историков культуры и теоретиков медиа и стали ключевыми аналитическими инструментами при описании крупных сдвигов в способах производства, распространения и потре-



бления знания. Актуальность настоящего исследования определяется возрастающим интересом социогуманитарных наук к переосмыслению роли технологий в исторических трансформациях культуры, коммуникации и социальных институтов. Несмотря на широкое употребление этих терминов, в отечественной историографии до сих пор отсутствует систематическое сопоставление их интерпретаций в англо- и франкоязычных научных традициях.

Проблема исследования заключается в разнородности и многозначности понятий «информационная революция» и «медийная революция», что затрудняет их применение в междисциплинарных социогуманитарных исследованиях. Целью статьи является историко-концептуальный анализ становления и развития этих понятий в научном дискурсе с 1960-х годов до настоящего времени, а также – выявление различий в их употреблении в англо- и франкоязычной академических традициях. Методологическую основу работы составляют методы истории понятий, а также элементы сравнительного анализа и дискурс-анализа научных текстов. Практическое значение исследования заключается в уточнении терминологического аппарата историко-книжных и медиалогических исследований, что способствует более точному и обоснованному описанию процессов социокультурной трансформации, вызванных технологическими изменениями.

### **Изобретая революцию: от рекламного лозунга к научной категории**

Рассматривая историю понятий, описывающих резкие и радикальные изменения в сфере медиатехнологий, необходимо учитывать, что понятие «информационная революция» изначально сформировалось не как чисто академическая конструкция, а как элемент более широких идеологических и политико-экономических дискурсов. Его внедрение и закрепление в публичной и на-

учной риторике происходило в определенном институциональном контексте, где ключевую роль играли корпоративные, государственные и экспертные акторы. В этом смысле обращение к генезису понятия «информационная революция» позволяет выявить механизмы концептуализации технологических изменений как «революционных» и проследить, каким образом эти изменения интерпретировались в рамках англоязычной интеллектуальной и политической среды 1960-х годов<sup>1</sup>.

Именно в этот период – на фоне структурных сдвигов в экономике и бурного развития вычислительных технологий – термин «информационная революция» впервые появляется в публичном обращении и начинает использоваться как инструмент описания наступающей новой эпохи. Вошедшее в начале 1960-х годов в англоязычный публичный дискурс понятие «информационная революция» стало ключевым для описания фундаментальных изменений, связанных с переходом от традиционных индустриальных моделей к информационно-ориентированной экономике. Первым документально зафиксированным употреблением этого понятия

<sup>1</sup> Следует отметить, что одним из первых англоязычных авторов, кто систематически подошел к анализу революционных изменений в сфере коммуникаций, стал американский историк Роберт Альбион. В своей лекции в Нью-Йоркском инженерном клубе в 1933 году он представил концепцию коммуникационной революции как формы перманентной революции, которая началась в Америке в 1760-х годах. Альбион разработал свою концепцию по аналогии с уже устоявшимся понятием промышленной революции, предложив единый термин для описания универсального процесса фундаментальных исторических изменений. Он утверждал, что радикальные преобразования в сфере транспорта и передачи информации – от каналов и дорог до телеграфа и радио – необходимо рассматривать отдельно от собственно индустриальных сдвигов. По его мнению, эти изменения предшествовали индустриализации и имели самостоятельное значение в истории. Однако идеи Альбиона о коммуникационной революции остались на периферии академического внимания и распространения не получили [7, p. 333–334].



стала публикация главы второго по величине рекламного агентства в США Мариона Харпера в журнале «*Journal of Marketing*», в которой он использовал выражение «Растущая информационная революция» (“*Growing Information Revolution*”) в качестве подзаголовка одного из разделов [17]. Харпер продвигал ценность «обработки информации» как инструмента маркетинга, а своё агентство предлагал в качестве лучшего продавца для информационной индустрии.

Появление и активное распространение этого понятия происходило на фоне структурных изменений в американской экономике: снижение занятости в промышленном секторе, рост сектора услуг и стремительное развитие вычислительных технологий создавали социальный запрос на новый язык описания происходящего. Одновременно усиливалось беспокойство по поводу технологической безработицы, и ключевые корпорации стремились с помощью идеологии информационного прогресса нейтрализовать общественные страхи перед автоматизацией.

Проанализировав процесс концептуализации и продвижения понятия «информационная революция» в англоязычном публичном пространстве, Алекс Сэйф Каммингс отмечает, что в 1960-х годах оно получило широкое распространение благодаря скоординированным усилиям представителей бизнеса, академического сообщества, рекламной индустрии и государственных структур. Интеллектуалы, ведущее место среди которых занимали Дэниел Белл и Герберт Маршалл Маклюэн, предложили концептуальные рамки для понимания перехода к «постиндустриальному обществу», в котором информация и её обработка становились новым фактором производства. Хотя ни Белл, ни Маклюэн не использовали понятия «информационные революции», но их идеи активно использовались рекламными стратегами и медиаэкспертами в рекламных и политических целях для нормализации и продвижения идеи информационной революции, поскольку им было выгодно представить автоматизацию

и компьютеризацию как инструмент для более эффективного управления и прогресса.

Компании IBM, RCA и другие технологические корпорации сыграли ключевую роль в продвижении термина, инвестируя в масштабные PR-кампании, такие как спецвыпуск газеты «*The New York Times*» «*The Information Revolution*» в 1965 году. Эти усилия были направлены как на бизнес-аудиторию, так и на широкую публику и преследовали двойную цель: успокоить общественные страхи перед автоматизацией и стимулировать спрос на электронные технологии. Одновременно правительственные институты – особенно Министерство обороны США – активно поддерживали развитие IT-технологий в рамках «холодной войны», превращая их в компонент национальной безопасности и государственной инфраструктуры.

Таким образом, к концу 1960-х годов «информационная революция» перестала быть узкоспециализированным техническим понятием и превратилась в мощный идеологический нарратив. Он оправдывал экономические реформы, политические решения и культурные сдвиги, сводя сложные процессы деиндустриализации и социального неравенства к нейтральному и даже прогрессивному понятию технологического прогресса. Этот дискурс консолидировался благодаря интересам новых элитных групп, связанных с производством, распространением и интерпретацией информации как товара и символа будущего [9].

В первое десятилетие своего существования это понятие – «информационная революция» – воспринималось как единственное в своём роде, как беспрецедентное явление, «революционность» которого объяснялась тем, что впервые в истории главным источником стоимости и власти объявлялась не материальная продукция, а производство, циркуляция и обработка информации. В академической среде под информационной революцией обычно понимали переход от индустриального общества к информационному, либо переход от индустриальной экономики к экономике знаний.



### От информационной к медийной: формирование концепта

Вместе с тем, академическим исследователям стало очевидно, что сама метафора «революции»<sup>2</sup> обладает объяснительным потенциалом, выходящим далеко за рамки локального перехода к автоматизации и компьютеризации. Она позволила описывать смену коммуникационных технологий как долгосрочные культурные и политические переломы, определяющие конфигурации власти, знания и экономического развития.

Важнейшую роль в формировании и распространении представлений о том, что изменения в средствах коммуникации могут быть революционными, сыграл канадский коммуникативист Г. М. Маклюэн. Именно он привлёк внимание к историческим эффектам воздействия средств коммуникации, описав колоссальные последствия появления печатного станка для западной цивилизации – формирование «типографского человека» и переход от устной/рукописной культуры к господству печатного слова.

Маклюэн опирался на работы своего коллеги, канадского экономиста и историка, Гарольда Инниса, который еще в 1950-е годы изучал, как доминирование тех или иных коммуникационных средств (например, папируса в Древнем Египте, пергамента в Средневековье или печати в Новое время) связано с подъёмом и падением империй. Прделанный Иннисом анализ подразумевал, что каждое технологическое новшество в передаче информации влечет за собой масштабные сдвиги в экономике и власти; таким образом он заложил фундамент для последующей концептуализации смены доминирующих медиа как революционных процессов [3].

Маклюэн редко употреблял термин «революция» в качестве ключевого понятия,

<sup>2</sup> Важно отметить, что в англо-американском публичном и научном дискурсе понятие «революция» обычно несет позитивно-нейтральную коннотацию, указывая на масштабность и быстроту изменений.

предпочитая говорить о медиа как о «расширении человека», которое обеспечивает развитие органов чувств. Однако, не превращая «революцию» в базовый термин, обозначающий кардинальный характер описываемых им изменений, он писал о «революции Гутенберга» [4, с. 247; 5, с. 202] и «электрической революции» [5, с. 226, 290, 315]. Маклюэн (как позднее и его последователи из Нью-Йоркской школы медиаэкологии<sup>3</sup>), рассматривали историю цивилизации через призму смены доминирующих медиа. В основе их подходов лежала идея технологической детерминированности социальных изменений, поскольку именно медиа производят легитимные представления о реальности и формируют культурную среду общества.

Следует отметить, что значимость Маклюэна определялась не только и не столько теми идеями, которые он высказывал, сколько его ролью публичного интеллектуала, который действовал не как аналитик, а как шоумен и медиагуру. Успех Маклюэна во многом объяснялся эффектной подачей, что делало его частью культурной индустрии. Маклюэн воспринимался медиасообществом и общественностью как визионер будущего, «медиапророк», чьи тексты вдохновляли публику скорее афористичным, образным стилем, чем логикой аргументации. Журнал *Time* назвал его «оракулом электрического века».

Идеи Маклюэна о решающей роли медиа в развитии цивилизации подготовили почву для того, чтобы каждую крупную смену коммуникационных технологий можно было описывать как революционную. Одним из поворотных моментов в институционализации этого исследовательского направления стало издание в 1979 году двухтомника Элизабет Эйзенштейн «Печатный пресс как агент перемен: коммуникации и культурные трансформации в Европе

<sup>3</sup> Идеи М. Маклюэна о том, что медиа формируют среду, которая определяет мышление, культуру и социальные структуры, заложила теоретический фундамент медиаэкологии как академической дисциплины, изучающей медиа как среды обитания человека.



раннего Нового времени» [14] и в 1983 году ее более популярной работы «Печатная революция в Европе раннего Нового времени» [13]. Эйзенштейн, находясь под влиянием идей Маклюэна, подробно исследовала воздействие перехода от рукописной культуры к печатной. Она настаивала, что введение типографского книгопечатания в Европе в XV веке явилось настоящей коммуникационной или медийной революцией [13, р. 14], которая радикально изменила распространение информации, заложив основу для последующих великих сдвигов – от Ренессанса до научного прогресса Нового времени. Эйзенштейн вводит в научный оборот понятие печатной (типографской) революции и приписывает печатному станку функции «агента перемен» (*agent of change*) в культуре. В её анализе подчёркиваются три ключевые функции печати – широкое тиражирование, стандартизация текстов и сохранение знаний, благодаря которым происходили колоссальные сдвиги в интеллектуальной жизни Европы. Работы Эйзенштейн систематизировали интуиции более ранних исследователей и заложили методологическую строгость в изучение трансформации медиасистемы, показав, что смена доминирующих медиа (например, рукописи на печать) способна повлечь масштабные изменения социальных и культурных структур.

В 1980–1990-х годах понятие «*media revolution*» утвердилось в англоязычной научной литературе. В этот период оно стало применяться преимущественно к масштабным технологическим сдвигам конца XX века. Одним из первых программных трудов стал вышедший в 1985 году сборник «*The Media Revolution in America and Western Europe*» («Медиа-революция в Америке и Западной Европе») под редакцией Эверетта Роджерса и Френсиса Балле [24]. В нем медиааналитики США и Европы обсуждали изменения медийного ландшафта 1980-х годов – рост кабельного телевидения, спутниковой связи, видеотехники – как начало новой революционной эры в коммуникациях.

Таким образом, можно считать, что концепт «медийной революции» начал оформляться в англо-американском научном дискурсе во 2-й половине XX века на пересечении предметных полей истории книгопечатания и теории коммуникаций.

### **Эволюция концепта: рождение модели множественных революций**

В 1970–1980-е годы выражение «информационная революция» широко использовалось в англоязычных научных и публицистических текстах, посвященных влиянию новых технологий на общество, экономику и управление. Уже к концу 1980-х годов оно превратилось в риторическое общее место, обозначающее сдвиг, вызванный распространением компьютерных технологий, и применялось для описания изменений практически во всех сферах общественной жизни – от бизнеса до образования [21].

В 1990-е годы помимо понятий «информационная», «медиа-» и «печатная революция» в англоязычном публичном дискурсе появляются новые понятия, акцентирующие внимание на радикальных изменениях в различных сферах, связанных с коммуникацией. К их числу относились, в частности, «*digital revolution*» (цифровая революция), обусловленная распространением Интернета и переходом от аналоговых к цифровым форматам коммуникации, и «*electronic communication revolution*» (электронная революция в коммуникациях), акцентирующая внимание на качественно новом этапе в технологиях передачи информации. Употребление термина «революция» выполняло риторическую функцию, подчёркивая радикальный разрыв с прошлым и придавая обсуждению новых технологий оттенок судьбоносности и неизбежности перемен, тем самым акцентируя их историческую значимость. Хотя эти понятия больше фигурировали в публицистике, академические авторы также включали их в общую схему описания происходящих под влиянием изменения технологий социальных перемен.



Показательно, что в 1990-е годы в англо-американском академическом и публицистическом дискурсе произошло смещение акцентов: от обобщенной модели единственной «революции» – к концептуализации серии коммуникационных и медиатехнологических трансформаций, укладываемых в схему множественных этапов. Эта эвристическая переориентация сопровождалась как расширением темпоральных границ самого понятия «информационная революция», так и его ретроспективной проекцией на предшествующие исторические эпохи. Методологическим основанием для такого рода реконструкций стали идеи одного из наиболее влиятельных теоретиков постиндустриального общества американского футуролога Элвина Тоффлера, предложившего в работе «Третья волна» (1980) социокультурную типологию развития обществ, основанную на логике смены «волн» – аграрной, индустриальной и постиндустриальной [6]. Хотя сам автор и не прибегал к термину «информационная революция», именно его конструкция послужила когнитивной рамкой для репрезентации информационно-коммуникационных изменений как следствий глубинных сдвигов в способах организации знания и передачи информации.

Первым, кто четко сформулировал концепцию четырех революций в человеческой коммуникации и познании, был канадский ученый Стивен Харнад, который в 1991 году опубликовал работу «Пост-Гутенбергова галактика: Четвертая революция в средствах производства знаний». Он выделил четыре ключевых рубежа в развитии человеческого мышления и коммуникации: возникновение речи, изобретение письма, появление печатного станка и электронную коммуникацию в режиме реального времени. Каждая из первых трёх революций не только меняла способы передачи информации, но и качественно трансформировала сам характер мышления: речь сделала возможным формулирование суждений, письмо позволило сохранить их независимо от говорящего, а печать обе-

спечила массовое распространение знаний. Четвертая революция, по Харнаду, связана с появлением сетевой «научной письменности» – электронной среды, сочетающей скорость устной речи, строгую структуру письменного высказывания и глобальную интерактивность [16].

Существенным развитием этой логики стало обращение к многоступенчатой схеме «информационных революций», предложенной американским исследователем массовых коммуникаций Ирвингом Фангом в 1997 году. Фанг выделил шесть таких революций: письма, печати, массмедиа, развлечений, «информационного дома» (*toolshed home*) и «информационной магистрали». (*Highway*). В отличие от Тоффлера, сосредоточенного на социально-экономической динамике, Фанг выстраивал периодизацию на основании ключевых медиaperеходов, акцентируя внимание на ускоряющемся ритме медиатехнологических сдвигов. Его подход знаменует собой переход от футурологической метафоры к условно аналитической медиалогии – модели, в которой медиатехнологии рассматриваются как фактор структурного переустройства культурной среды [15].

Предложенная И. Фангом модель шести информационных революций фиксировала смещение аналитического интереса от локальных технологических новшеств к системным медиaperеходам, формирующим устойчивую культурную и институциональную конфигурацию общества. Фанг, таким образом, осуществил попытку историко-медиалогической типологизации, где каждая стадия информационного развития определяется не только технологическим изобретением, но и изменением в структуре повседневного информационного опыта. Его схема знаменовала собой отказ от линейного представления о «вековой» информационной революции в пользу многоступенчатой модели.

Однако вторая половина 1990-х годов ознаменовалась новым поворотом в осмыслении информационных трансформаций, в изменении понятийных рамок самой ин-



формации. В этом контексте концептуальное значение приобрёл подход американского теоретика управления Питера Друкера, который в 1998 году в своей статье «Следующая информационная революция» предложил собственную версию типологии информационных революций [12].

В отличие от Фанга, акцентирующего внимание на медиатехнологических переходах и их институциональном внедрении, Друкер обратился к понятийной природе информационного изменения. Его «четыре информационных революции» – изобретение письменности, создание рукописной книги, становление печати и развитие цифровых вычислений – трактуются прежде всего как сдвиги в *функции* информации: от сакральной фиксации знания к его воспроизводимой передаче, а затем – к оперативной обработке и концептуальному управлению. Характерно, что Друкер называл текущую стадию не просто новой информационной революцией, но «следующей», тем самым указывая на историческую преемственность. Для Друкера информационная революция становится прежде всего *революцией* в понимании самой информации, ее роли в производстве знаний, управлении и социальной самоорганизации. Этот поворот к концептуальным основаниям знаменует собой качественно иную методологическую перспективу – от описания медиапрактик к анализу эпистемологических условий информационного общества.

Таким образом, к концу XX века англоязычная перспектива рассмотрения радикальных трансформаций в медиасфере эволюционировала от экономико-социологической концепции постиндустриального общества (фокус на структуре экономики и занятости) к более широкой культурно-технологической концепции (фокус на Интернете, цифровой культуре, big data). Эти подходы позволяют рассматривать революционные медиатехнологические сдвиги не только как результат технического прогресса, но и как фактор переустройства когнитивных, социальных и культурных структур.

Однако складывание аналогичных понятийных рамок в других научных традициях происходило по-своему. В частности, французская социогуманитарная мысль предлагает иную трактовку роли коммуникационных изменений в историческом процессе, опираясь на собственные теоретические основания и исследовательские практики. Рассмотрим теперь, каким образом формировались представления о медийных и информационных революциях во франкоязычном научном дискурсе.

**Франкоязычная традиция:  
«révolution numérique»,  
медиаология и критика дискурса  
информационной революции**

В научных традициях франкоязычных стран (Франции, франкофонной Канады и других) восприятие и употребление терминов «информационная революция» и «медийная революция» имеет свою специфику, обусловленную интеллектуальным контекстом. Французская социогуманитарная мысль второй половины XX века демонстрирует известный скептицизм к технологическому детерминизму и прямолинейно-техницистским метафорам. В силу этого во франкоязычной среде понятие «*révolution informatique*» (информационная революция) получило распространение позже, чем в англоязычной – в конце 1970-х годов. Ключевой вклад в популяризацию термина внес доклад «*L'informatisation de la société*» (Информатизация общества), подготовленный по заказу президента Франции Валери Жискар д'Эстена государственным служащим, специалистом по экономике Симоном Нора и журналистом и социологом Аленом Минком в 1978 году [20]. В докладе впервые во франкоязычном контексте системно анализировалось влияние компьютеризации и телекоммуникаций на общество. Доклад стал основополагающим текстом для понимания социально-экономических последствий распространения информационных технологий во Франции и спровоцировал



дискуссии о роли государства в цифровую эпоху. Благодаря развернувшемуся публичному обсуждению доклада произошла популяризация термина «*révolution informatique*», хотя сами авторы избегали пафосной риторики, предпочитая прагматичный анализ.

Уже в 1990-х годах на смену технократическому пониманию информатизации приходит более комплексное осмысление технологических сдвигов, выразившихся в распространении Интернета, цифровых мобильных сетей, мультимедиа, а также цифровизации контента. Осознание того, что происходящие изменения носят всеобъемлющий характер (социальный, культурный, экономический, политический), выходящий далеко за рамки просто обработки информации компьютерами, привело к распространению понятия «*numérique*» (цифровой), которое полнее охватывало эту комплексность. Смещение акцента с изолированных компьютеров на сети, связь, обмен данными и новые формы цифровых медиа получило выражение в термине «*révolution numérique*» (цифровая революция). Оно стало использоваться не только для описания технических изменений, связанных с распространением цифровых технологий, но и для обозначения культурных, социальных и политических перемен, вызванных цифровизацией. Ключевым событием в трансформации дискурса стал доклад бывшего главы государственной телекоммуникационной компании *France Télécom* Жерара Тэри «Автоматизация информации», представленный премьер-министру Эдуару Балладюру в 1994 году. Хотя доклад говорил об «информационных магистралях» (калька с американского «*information superhighway*»), он анализировал именно сетевые, мультимедийные и коммуникационные аспекты новых технологий [25]. Доклад стал катализатором общественной дискуссии и основой для французских инициатив в сфере «цифровой экономики» в 1990-х годах. Его обсуждение ускорило переход от понятия «информационная революция» (связанной с компьютерами) к «цифровой революции» (акцент на се-

тях, мультимедиа, конвергенции). К концу 1990-х – началу 2000-х годов последнее понятие становится преобладающим в медиа, политике, академической среде и бизнесе.

Утвердившись во французском публично-политическом дискурсе, понятие «цифровой революции» постепенно проникает и в сферу академического анализа. Однако здесь оно получает иное, более сдержанное и исторически контекстуализированное прочтение. Значительное влияние на развитие представлений о влиянии медиа на историческую динамику общества и культуры оказала медиалогия<sup>4</sup> – междисциплинарный подход, разработанный Режи Дебре. В своей программной работе «Введение в медиологию» (2000) он предложил изучать не только средства коммуникации, но и институты и практики долговременной передачи культурных ценностей, подчеркивая, что «ничто не передается само собой: повсюду необходимы действующие посредники...» [2, с. 197].

Опираясь на эту оптику, Дебре затем переходит от общих методологических принципов к конкретной исторической картине медийных преобразований. В статье «Медиологические революции в истории: к сравнительному подходу» (2000) Дебре выделяет три медийные (или медиалогические<sup>5</sup>) револю-

<sup>4</sup> В российском академическом дискурсе термин, обозначающий данное направление исследований, существует в двух вариантах написания: «медиалогия» и «медиология». «Медиалогия» – более распространённая форма, используемая в большинстве научных публикаций. «Медиология» сохраняется как авторский термин, введенный Р. Дебре, и применяется преимущественно в контексте его теоретических построений. В нашей работе мы придерживаемся написания «медиология» только при прямом обращении к концепции Дебре, в остальных случаях используя устоявшийся вариант «медиалогия».

<sup>5</sup> В статье «*Les révolutions médiologiques dans l'Histoire*», содержащей абстракты и на французском, и на английском языках французскому выражению «*Les révolutions médiologiques*» (медиологические революции) соответствует английский эквивалент «*Media revolutions*» (медийные революции).



ции – переход от устной культуры к письму, от письма к печати, а затем к цифровым медиа [10]. Он сравнивает их, показывая общие черты: каждый раз появление нового медиа (письма, печати, компьютера) сопровождалось утопическими надеждами на прогресс и параллельными страхами деградации, которые, по сути, повторялись из эпохи в эпоху. Тем самым Дебре помещает современную «информационную эпоху» в длинную цепь преобразований, смягчая представление об ее уникальности. Он подчеркивает, что «события в сфере информационных технологий обретают ясность лишь в долгосрочной перспективе» [10, р. 4], то есть современный цифровой бум лучше понять, если взглянуть на него через призму многовековой истории коммуникаций.

В то же время Дебре критически относится к самому термину «революция», считая его слишком драматичным клише: «Революция? Это расхожее слово чрезмерно драматизирует ситуацию... Это фазовый переход: скорее трение, чем опрокидывание; скорее компромисс, чем разрыв... Историки книги – я имею в виду Анри-Жана Мартена и Роже Шартье – наглядно показали нам, как новое отливается в формы старого и как одной лишь технологии недостаточно для создания культуры», [10, р. 4] – отмечает исследователь, призывая к более взвешенному анализу преемственности и новизны.

Тем не менее Дебре использует термин «революции» в научном контексте, указывая на их медиологический характер, что подчеркивает специфический взгляд: это революции не просто технических устройств, а систем передачи смыслов. Такой подход позволяет соединить материальный и символический анализ: Дебре говорит о необходимости рассматривать одновременно экономико-технический аспект и социокультурный аспект каждого медиапереворота, не отделяя материальное от духовного.

Другим заметным направлением французской мысли стала критика идеологии «информационного общества». Социологи

и исследователи коммуникаций во Франции, наблюдая бурное распространение дискурса об информационной революции, попытались разобрать его скрытые предпосылки. В этом отношении выдающуюся роль сыграл Арман Матлар – франко-бельгийский теоретик коммуникаций, известный своими работами по истории коммуникационных систем и критическим анализом глобализации информации. В книге «История информационного общества» (2001) Матлар прослеживает генезис идеи информационного общества и связанной с ней риторики информационной революции. Он показывает, что эта идея стала доминирующей парадигмой социальных изменений к началу XXI века и фактически воспринимается как аксиома. Матлар задается вопросом, почему концепция информационного общества приобрела такой безальтернативный статус без достаточного критического анализа условий, в которых она была произведена. Он указывает на мощный идеологический заряд этого концепта, раскрывая, что в его основании лежат определенные геополитические и экономические интересы. В частности, Матлар отмечает, что дискурс об информационной революции возник в контексте Холодной войны: первоначально в 1970-е годы рассуждения о «третьей волне» и информационном обществе служили для подчеркивания лидерства развитых стран в технологической гонке, а позже, уже в 1990-е годы, риторика информационной революции стала частью глобализационного оптимизма и политики либерализации рынков связи [18].

Отметим, что в рамках франкоязычной традиции понятие «информационная революция» часто берется в кавычки и осмысливается как аналитическая конструкция, отражающая специфику дискурсивного конструирования реальности, а не как однозначно фиксируемый исторический процесс. Вместо веры в позитивные эффекты информационной революции французские исследователи предлагают более сложную картину, где новые технологии одновременно открывают воз-



возможности и порождают новые конфликты и неравенства. Рассуждения французских ученых о медийных революциях не ограничиваются цифровой эпохой, а охватывают долгую историю медиа как посредников культурной памяти. Исследователи, работающие в медиалогическом ключе (например, социолог Доминик Вольтон [26], антрополог Бернар Стиглер [23], литературовед и теоретик медиа Ив Ситтон [8]), уделяют внимание не только технологическим, но и семиотическим, институциональным и культурным аспектам изменений. Это позволяет им критически дистанцироваться от линейных моделей прогресса и рассматривать медиатрансформации как процессы, сопряженные с конфликтами, адаптациями и переосмыслением старых форм. Франкоязычная традиция, таким образом, склонна рассматривать радикальные изменения в медиасфере как процессуальные и противоречивые феномены, вписывать их в широкий социальный контекст.

#### **Дискуссии 2000–2020-х: переосмысление метафоры «революции»**

Переход к цифровой эпохе в начале XXI века, выразившийся в распространении глобального Интернета, социальных сетей, смартфонов, вызвал широкую волну научных публикаций, в которых акцент сместился с технологического энтузиазма к критической рефлексии самой метафоры «революции». Начиная с 2000-х годов, в англоязычном и франкоязычном академических пространствах наблюдается схожая тенденция: от некритичного использования термина – к попытке его аналитического пересмотра, встраивания в долгосрочные рамки и уточнения условий его применимости.

В англоязычной традиции, где метафора «революции» с 1960-х годов прочно закрепилась за описанием структурных сдвигов в сфере информационных технологий, к 2000-м годам возникает запрос на ревизию понятийного аппарата. Одним из первых ша-

гов в этом направлении стала критика утопической риторики со стороны исследователей новых медиа. Так, еще в начале 2000-х годов в сборнике «Демократия и новые медиа» Генри Дженкинс и Дэвид Торберн отмечали, что «утопическая риторика, предсказывающая неминуемую цифровую революцию, упрощена и зачастую игнорирует сложные исторические процессы» [11, р. 9], и подчеркивали, что ожидания немедленной демократизации и социальных преобразований вследствие цифровизации преждевременны. Проблема, по их мнению, заключается не только в технической доступности медиа, но и в институциональных и культурных барьерах, которые не исчезают с появлением новых платформ.

Рефлексии Г. Дженкинса получили развитие в его книге «Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа» (2006), в которой автор, отказываясь от представления о цифровом переходе как о резком разрыве, предлагает концепт «конвергенции»: старые и новые медиа не устраняют друг друга, а вступают в сложные отношения взаимодействия. Эта точка зрения в последующем стала основой для переосмысления термина «медийная революция» как процесса, а не события, имеющего фиксированное начало и конец [1].

Близкие позиции занимают и специалисты по политэкономии медиа. В частности, Винсент Моско в книге «Цифровое возвышенное: миф, власть и киберпространство» (2004) анализирует феномен «технологического мессианства» – веры в автоматическое спасение через технологию – и показывает, что каждая новая коммуникационная технология (от телеграфа до Интернета) сопровождалась риторикой революции. Эта риторика, по сути, выполняет идеологическую функцию: она скрывает социальные конфликты и институциональные препятствия за фасадом прогресса [19].

К 2010–2020-м годам англоязычная литература всё чаще отдаёт предпочтение терминам «цифровая трансформация» (*digital transformation*), «структурные сдвиги»



(*structural shifts*) или «переустройство медиасистемы» (*media reconfiguration*), подчеркивая длительность, нелинейность и институциональную обусловленность происходящих процессов. Вместе с тем сами термины «информационная революция» и «медийная революция» не исчезают, а приобретают новую эвристическую функцию: они используются в ретроспективном сравнении, как способ типологизации исторических изменений медиасредств – от печати до цифровизации.

Во франкоязычной традиции переосмысление метафоры «революции», начавшееся еще в 1990-х годах, в полной мере оформляется в 2000–2010-е годы. Характерно, что здесь речь идет не столько о подмене термина, сколько о переоценке его объяснительного потенциала. Исходная установка французской медиалогии – скепсис по отношению к техницизму и линейным моделям прогресса – определяет и отношение к самому понятию «цифровой революции» (*révolution numérique*). Подобная точка зрения особенно отчетливо выражена в работах французских философов и теоретиков культуры. Так, в 2012 году Мишель Серр в книге «*Petite Poucette*» («Девочка с пальчик») [22] описывает трансформацию образа мышления нового поколения, воспитанного в цифровой среде, однако избегает термина «революция», предпочитая говорить о «мутации» или «метаморфозе». В этом он близок к линии Р. Дебре, для которого важнее не событие, а долгосрочная структура передачи смыслов, где каждый медиум – лишь звено в цепи.

Таким образом, обе традиции – англо- и франкоязычная – приходят к схожим выводам. Во-первых, «революция» оказывается скорее дискурсивным инструментом, чем научной категорией. Во-вторых, происходит пересмотр её применимости: от универсальной метафоры к контекстуальному понятию, пригодному лишь при соблюдении определенных аналитических условий. В-третьих, фиксируется историческая преемственность: новые доминирующие медиа не уничтожают старые, а вступают с ними в сложные отно-

шения перекодирования и адаптации. Это означает, что на рубеже 2020-х годов вместо концепта технологического разрыва в фокус выходит идея эволюции, гибридизации и сопряжения, где изменения воспринимаются не как внезапные и полные, а как логически вытекающие из предшествующих культурных и институциональных структур и встроенные в их длительное историческое развитие.

Понятия «информационная революция» и «медийная революция», возникшие в разных институциональных и культурных контекстах, на протяжении 2-й половины XX века – начала XXI века претерпели значительные трансформации. Их начальное употребление как элементов публичной и технократической риторики постепенно сменяется более сдержанным и аналитическим использованием в академическом дискурсе. В англоязычной традиции они формировались в рамках футурологических и социологических моделей модернизации и предполагали широкое использование метафоры «революции» для обозначения кардинальных перемен в медиатехнологиях. Использование концепта «революция» разными исследователями (Маклюэн, Эйзенштейн, Фанг и другие) подчеркнуло разрывы и новые качественные состояния в развитии средств информации. Эта традиция дала удобный язык для описания исторических этапов: от изобретения письменности в древности до современной цифровой революции. При этом использование понятия «информационная революция» указывает на возросшую роль информации как ресурса, в то время как «медийная революция» делает акцент на смену канала коммуникации. Однако в современном дискурсе эти понятия часто взаимосвязаны и частично взаимозаменяемы, описывая одни и те же процессы. Так, появление интернета можно назвать и новой медийной революцией (появление глобального цифрового медиума), и очередной информационной революцией (взрывной рост доступности информации).

Франкоязычная традиция, хотя и признает те же поворотные пункты истории медиа,



характеризуется более рефлексивным отношением к термину «революция». Через медиологию Дебре она предлагает видеть в медийных переворотах не столько уникальные, беспрецедентные события, сколько звенья длительной эволюции, подчиняющиеся некоторым общим закономерностям и вызывающие повторяющиеся общественные реакции. Одновременно критическая линия (Матлар) разоблачает «революционный» дискурс как потенциально идеологический, обслуживающий интересы тех, кто получает выгоду от нового status quo, – будь то глобальные корпорации или политические силы. Таким образом, французские исследователи указывают на то, что революция может быть не столь внезапна, ее последствия амбивалентны, а риторика вокруг нее не нейтральна.

Обе исследовательские линии, несмотря на различия в теоретических установках, сходятся в том, что технологические перемены в медиасфере следует рассматривать не как изолированные события, а как фазы в длинной цепи социокультурных и институциональных изменений. На рубеже 2010–2020-х годов в англо- и франкоязычной научной литературе происходит методологический поворот: отказ от прямолинейной метафоры «революции» в пользу понятий медиатрансформации, институционального переустройства и многоволновой эволюции медиасреды. Прежняя метафорика революционного разрыва уступает место историко-типологическим моделям, где ключевую роль играют не только технологии, но и формы их

социального внедрения, культурные сценарии и дискурсивные практики. Понятия «революции» не исчезают, но всё чаще используются как эвристические инструменты ретроспективной реконструкции, позволяющие анализировать серию сопоставимых медиапереходов – от письма и печати до цифровой культуры и алгоритмических платформ.

Реконструкция истории понятий «информационная революция» и «медийная революция» имеет важное значение не только для теории медиа и социологии коммуникаций, но и для истории книги как самостоятельной научной дисциплины. Анализ смены доминирующих медиа через призму концептов революции позволяет по-новому взглянуть на трансформации книжной культуры, раскрывая их не как изолированные эпизоды технологического развития, а как составные части широкой истории социокультурных и институциональных изменений. История книги, как междисциплинарное поле, неизбежно сталкивается с необходимостью концептуализировать крупные переходы – от рукописной книги к печати, от печатной культуры к цифровой. Сравнительный анализ англо- и франкоязычных традиций использования понятий «информационная» и «медийная революция» позволяет выработать более дифференцированный подход к изучению этих переходов. Это обогащает методологический инструментарий истории книги и способствует ее интеграции в более широкий контекст современных социогуманитарных исследований.

### Список литературы

1. *Дженкинс Г.* Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа. Москва: Рипол-Классик, 2019. 384 с.
2. *Дебрэ Р.* Введение в медиологию. Москва: Праксис, 2010. 368 с.
3. *Иннис Г.* Империя и коммуникации и другие работы. Ереван: Fortis Press, 2024. 376 с.
4. *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. Москва: Академический проект, 2005. 495 с.
5. *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека. Москва: Канон-пресс-Ц, 2003. 462 с.
6. *Тоффлер Э.* Третья волна. Москва: АСТ, 2010. 784 с.



7. *Behringer W.* Communications Revolutions: A Historiographical Concept // *German History*. 2006. Vol. 24. No. 3. P. 333–374. DOI: 10.1191/0266355406gh3780a
8. *Citton Y.* Médiarchie. Paris: Seuil, 2017. 416 p.
9. *Cummings A. S.* Of sorcerers and thought leaders: marketing the information revolution in the 1960s // *The Sixties*. 2016. DOI: 10.1080/17541328.2015.1114746
10. *Debray R.* Les révolutions médiologiques dans l'Histoire: pour une approche comparative // *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*. 2000. No 1. P. 4–12.
11. *Democracy and New Media*. Edited by Henry Jenkins and David Thorburn. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. 385 p.
12. *Drucker P.* The Next Information Revolution // *Forbes ASAP*. 1998. August 24: URL: <https://www.forbes.com/asap/1998/0824/046.html>
13. *Eisenstein E.* The Printing Revolution in Early Modern Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 272 p.
14. *Eisenstein E.* The printing press as an agent of change: communications and cultural transformations in early modern Europe: in 2 vols. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979. XXI, 450 p.
15. *Fang I.* A History of Mass Communication: Six Information Revolutions. Boston: Routledge/Taylor & Francis Group, 1997. 280 p.
16. *Harnad S.* Post-Gutenberg galaxy: The fourth revolution in the means of production of knowledge // *Public-Access Computer Systems Review* 1991. Vol. 2. No. 1. P. 39–53.
17. *Harper M.* A New Profession to Aid Management // *Journal of Marketing*. 1961 Vol.25. Is. 3. P. 1–6.
18. *Mattelart A.* Histoire de la société de l'information. La Découverte, 2001. 123 p.
19. *Mosco V.* The digital sublime: Myth, power, and cyberspace. Cambridge: MIT Press, 2004. 218 p.
20. *Nora S., Minc A.* L'informatisation de la société. Paris: La Documentation française, 1978. 162 p.
21. *Robertson D. S.* The information revolution // *Communication research*. 1990. Vol. 17. No 2. P. 235–254.
22. *Serres M.* Petite Poucette. Paris: POMMIER, 2012. 90 p.
23. *Stiegler B.* La technique et le temps: 1. La Faute d'Épiméthée. 2. La Désorientation 3. Le Temps du cinéma et la question du mal-être. Paris: FAYARD, 2018. 970 p.
24. *The media revolution in America and Western Europe*. Rogers, E. M., & Balle, F. (Eds.). Norwood, NJ: Ablex Pub. Corp., 1985. 331 p.
25. *Théry G.* Les autoroutes de l'information. Paris: Documentation française, 1994. 127 p.
26. *Wolton D.* Informer n'est pas communiquer. Paris: CNRS Éd., coll. Débats, 2009. 147 p.

\*

Поступила в редакцию 17.11.2025



**Для заметок**

---





**Для заметок**

---



## DEAR AUTHORS!

The journal accepts for publication articles that have not been published before. The article should have scientific novelty, reflect the main results of the author's research, correspond to the general direction of the journal and be interesting to a wide range of the Russian scientific community. The article may contain (if necessary) a minimum of tables, formulas and graphic dependencies. The article must be completed with a conclusion (conclusions). All abbreviations and scientific terms should be disclosed. Do not abuse Internet sources. When using them, it is necessary to give references in accordance with the rules for designing the bibliographic apparatus of scientific articles.

### Requirements for publishing

1. The text is typed in the Microsoft Office Word editor, the font is Times New Roman, the point size is 14, the spacing is 1.5.
2. The length of the article is from 23,000 to 40,000 characters, including spaces.
3. The list of literature is located at the end of the article in alphabetical order, bibliographic descriptions in the list are drawn up in accordance with GOST 7.05–2008, references in the text of the article are given in square brackets. The number of sources in the bibliographic list is not less than 8 and not more than 30.
4. Attached to the article:
  - a) abstract (100–250 words) in Russian and English, as well as key words to the article in Russian and English (8–12 words);
  - b) information about the author in the following order – the full name of the author (authors), academic degree, academic title, position, place of study or work (in the nominative case), city, country. All data are duplicated in English. Separately, a contact phone number is indicated, and an e-mail address is required;
  - c) mandatory is an indication of the UDC, grant or state task. It is obligatory to indicate the code and the name of the specialty in which the article goes.
5. **Articles are accepted in the electronic version on the e-mail of the editors: [vestnik-mguki@mail.ru](mailto:vestnik-mguki@mail.ru)**
  - a) all articles are double-blind peer-reviewed and published free of charge. The editorial board reserves the right to select materials, as well as the ability to make changes to the title and text of the article in agreement with the author. The position of the editors may not coincide with the point of view of the authors;
  - b) prior to reviewing, the originality of the article is checked in the Anti-Plagiarism system. The journal accepts articles with a degree of originality of the text of at least 75%. Quotations take up no more than 20 % of the text. Self-quoting is limited to the necessary minimum (no more than 10 % of the text in the form of a paraphrase with a link to the source);
  - c) the author is responsible for the accuracy of reproduction of names, quotations, formulas. The author must inform the editorial board of the journal about all his works and the works of his co-authors, which intersect in subject matter with the article submitted to the editorial office and are under consideration in other publications;
  - d) an article, after its approval by the editorial board of the journal, can be prepared for publication up to six months. The contract form is sent to the author after the editorial board decides to publish the manuscript. When presenting the main results of his research, the author must be in the legal field, its publication should not in any way violate the Law of the Russian Federation of December 27, 1991 № 2124–1 (as amended on April 18, 2018) “On the Mass Media”.

«**THE BULLETIN OF MOSCOW STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS**»

Scientific academic journal «The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts» is included by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation in the List of peer-reviewed scientific journals approved for publication of major scientific results of dissertation research for the award of a scientific degree of doctor and candidate of sciences on the following scientific specialties and the branches of science corresponding to them: 5.7.2. History of Philosophy (Philosophical Sciences), 5.7.3. Aesthetics (Philosophical Sciences), 5.7.8. Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture (Philosophical Sciences), 5.8.1. General Pedagogy, History of Pedagogy and Education (Pedagogical Sciences), 5.8.2. Theory and Methodology of Training and Education (by areas and levels of education) (Pedagogical Sciences), 5.8.7. Methodology and Technology of Professional Training (Pedagogical Sciences), 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Philosophical Sciences), 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Cultural Sciences), 5.10.2. Museum Science, Conservation and Restoration of Historical and Cultural Objects (Cultural Sciences), 5.10.2. Museum Science, Conservation and Restoration of Historical and Cultural Objects (Historical Sciences), 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Pedagogical Sciences), 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Historical Sciences), 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Cultural Sciences).

It is published since 2003. It is issued once in two months

**THE FOUNDER**

The founder of journal is Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«**Moscow state institute of culture**»

**CHIEF EDITOR**

**E. L. Kudrina**, DSc in Pedagogy, Professor,  
Director of the Scientific Center of the Russian Academy of Education  
based at the Moscow State Institute of Culture,  
Honored Worker of Culture of the Russian Federation

DEPUTY EDITOR,  
EXECUTIVE EDITOR

**L. N. Voevodina**,  
DSc in Philosophy,  
Professor

DEPUTY  
EDITOR

**E. V. Mareeva**,  
DSc in Philosophy,  
Professor

DEPUTY EDITOR

**A. D. Zharkov**,  
DSc in Pedagogy,  
Professor

DEPUTY EDITOR

**N. N. Yaroshenko**,  
DSc in Pedagogy,  
Professor

EDITOR

**V. A. Sadikova**

TECHNICAL EDITOR

**D. A. Fomicheva**

LAYOUT

**R. M. Pavlovsky**

***Editorial office address (actual):***

141400, Moscow region, Khimki-6,  
Bibliotchnaya str., 7, building 2, room B-304, MGIK

***Contact phone number***

(495) 570-01-04

***The official website of the magazine***

<http://vestnik.mgik.org/>

***E-mail to the editorial offices  
of the MGIK scientific journals:***

[vestnik-mguki@mail.ru](mailto:vestnik-mguki@mail.ru)

Signed to the press: 02/16/2026. Format 84x108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Conditional printed sheets 25.2. The edition is 500 copies. The price is free.

Printed from the finished original layout in the IPCC printing house.

Address: 7 Bibliotchnaya str., Khimki, Moscow region, 141406.

The certificate on registration of mass media of PI № FS77-61423 on April 10, 2015 is granted  
by The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor)