SciPress.ru

Научно-издательский центр
ОТКРЫТОЕ ЗНАНИЕ
РИНЦ УДК ББК ГОСТ ISBN ISSN DOI SCOPUS COPYRIGHT

# Международный научно-практический журнал

# ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

## Серия

## ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

№03 (22) 2026

ISSN 2412-8953

https://scipress.ru/fai/

УДК 8: 93/94+008+7

ББК 80/83: 63+71+85

Ф 51

Филологический аспект: международный научно-практический журнал. Сер: История, культура и искусство. Нижний Новгород: Научно-издательский центр «Открытое знание», 2026. №03 (22). 73 с.

ISSN 2412-8953

Серия журнала представляет оригинальные статьи, обзоры, статьи теоретического характера, короткие заметки и рецензии по актуальным проблемам отечественной и всеобщей истории, культурного наследия и искусствоведения в широком методологическом, географическом и временном диапазоне. Данный спецвыпуск адресован историкам, культурологам, искусствоведам, а также филологам, философам, социологам, психологам.

В спецвыпуске журнала представлены материалы по направлению "Исторические науки", "Культурология", "Искусствоведение".

Журнал публикует оригинальные статьи, обзоры, статьи теоретического характера, короткие заметки и рецензии по проблемам истории, филологии, мифопоэтики, национальной культуры.Все статьи, включенные в сборник, прошли рецензирование и представлены в авторской редакции. Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов.

Информация об опубликованных статьях предоставлена в систему Российского индекса научного цитирования – РИНЦ по договору № 358-05/2015.

Электронная версия номера находится в свободном доступе на сайте журнала http://scipress.ru/philology/

Данный сборник распространяется по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 Всемирная (CC BY 4.0)

ISSN 2412-8953

УДК 8: 93/94+008+7

ББК 80/83: 63+71+85

© Научно-издательский центр
«Открытое знание», 2026

© Коллектив авторов, 2026

**Главный редактор:**

**Плесканюк Татьяна Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры иноязычной профессиональной коммуникации, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н.Новгород, РФ.

**Редакционный совет:**

**Александрова Ирина Викторовна –** доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

**Акимова Эльвира Николаевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской словесности и межкультурной коммуникации, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, Москва, РФ

**Грачёв Михаил Александрович –** доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской филологии и общего языкознания, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, заведующий Лабораторией социопсихолингвистических исследований, член Гильдии лингвистов-экспертов по информационным и документационным спорам, г. Н. Новгород, РФ

**Коптелова Ирина Евгеньевна** – кандидат философских наук, заведующий кафедрой английского языка факультета международных отношений и международного права, Дипломатическая академия МИД России, г. Москва, РФ

**Костецкий Виктор Валентинович –** доктор философских наук, профессор кафедры общественных и гуманитарных наук, Санкт-Петербургская государственная консерватория им Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, РФ

**Кудряшов Игорь Васильевич –** доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, г. Арзамас, РФ

**Мирзоева Лейла Юрьевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры языкового образования, университет им. Сулеймана Демиреля, г. Алматы, Республика Казахстан

**Нагорный Игорь Анатольевич** – доктор филологических наук, профессор, Институт иностранных языков Цзилиньского университета, г. Чанчунь, Китай

**Николаенко Сергей Владимирович** – доктор педагогических наук, доцент, декан филологического факультета, Витебский государственный университет имени П.М.Машерова, г. Витебс, Республика Беларусь

**Пацюкова Ольга Алексеевна –** доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и культуры речи, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н.Новгород, РФ

**Радбиль Тимур Беньюминович –** доктор филологических наук, заведующий кафедрой теоретической и прикладной лингвистики, профессор, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, профессор кафедры прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации НИУ ВШЭ, г. Н.Новгород, РФ

**Сметанина Ольга Михайловна** – доктор культурологии, кандидат психологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков и профессионального лингвообразования Нижегородского института управления, филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, г. Н.Новгород, РФ

**Редакционная коллегия:**

**Андреева Людмила Анатольевна –** кандидат филологических наук, доцент, Гуманитарный институт североведения, Югорский государственный университет, г. Ханты-Мансийск, РФ

**Аймагамбетова Малика Муратовна –** кандидат филологических наук, заведующий кафедрой иностранной филологии и переводческого дела, Казахский национальный университет имени аль-Фараби, г. Алматы, Республика Казахстан

**Безруков Андрей Николаевич –** кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, Башкирский государственный университет, Бирский филиал, г. Бирск Республика Башкортостан, РФ

**Белова Екатерина Евгеньевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики иностранных языков и лингводидактики, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н. Новгород, РФ

**Воронцова Татьяна Юрьевна –** кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой восточных и европейских языков, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

**Воропаев Николай Николаевич** – кандидат филологических наук, научный сотрудник, отдел языков Восточной и Юго-Восточной Азии, Институт языкознания РАН, г. Москва, РФ

**Дехтярева Елена Витальевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврическая академия, Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

**Жампейсова Жанар Муратбековна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, регионоведения и переводческого дела, Казахская головная архитектурно-строительная академия, г. Алматы, Казахстан

**Маркова Татьяна Дамировна –** кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики русского языка и культуры речи, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

**Новоградская-Морская Нинель Антоновна** – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры иностранных языков, Донецкая академия управления и государственной службы при Главе Донецкой Народной Республики, г. Донецк, ДНР

**Овчинникова Ольга Алексеевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Брянский филиал РАНХиГС, г. Брянск, РФ

**Пепеляева Софья Валерьевна –** кандидат филологических наук, доцент кафедры культорологии ФАиД, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, г. Н. Новгород, РФ

**Петрова Инна Михайловна –** кандидат филологических наук, доцент, заместитель заведующего кафедрой по учебно-методической работе, Московский городской педагогический университет, Институт иностранных языков, г. Москва, РФ

**Резунова Мария Владимировна –** доцент, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой социально-гуманитарных дисциплин, Брянский филиал РАНХиГС, **г. Брянск, РФ**

**Сегал Наталья Александровна –** кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского, славянского и общего языкознания, Крымский Федеральный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

**Сергиенко Елена Евгеньевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры восточных и европейских языков, директор ресурсного центра итальянского языка, Нижегородский государственный лингвистический университет им Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

**Солодовникова Татьяна Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков факультета международных отношений, Белорусский государственный университет, г. Минск, Республика Беларусь

**Твердохлеб Ольга Геннадьевна –** кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и методики преподавания русского языка, Оренбургский государственный педагогический университет, г. Оренбург, РФ

**Трофимова Елена Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии, Донецкий национальный университет, г. Донецк, ДНР

**Филинкова Александра Николаевна** – кандидат искусствоведения, член Союза художников РФ, член Международной ассоциации искусствоведов (АИС), заместитель директора музейно-выставочного комплекса Уральского федерального университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, РФ

**Чиронов Сергей Владимирович** – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой японского, корейского, индонезийского и монгольского языков, Московский государственный институт международных отношений МИД России, г. Москва, РФ

**Шашкова Валентина Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры иностранных и русского языков, Орловский юридический институт МВД России имени В.В. Лукьянова, г. Орел, РФ

**Щербина Сергей Юрьевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии и межкультурной коммуникации, Педагогический институт Тихоокеанского Государственного университета, г. Хабаровск, РФ

***Материалы печатаются с оригиналов, поданных в оргкомитет, ответственность за достоверность информации несут авторы статей***

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Володченко А.М. Дерево в российской архитектуре конца XX - начала XXI века: концепция «нового русского стиля» ..... 6

Галяс И.А., Руденко Ж.А. Уроки интеллигентности в жизни и творчестве К. Паустовского ..... 18

Гиниатуллина Э.А. Как локальные бренды становятся голосом традиции в современном городе (на примере выставочных проектов Казани 2025–2026 годов) ..... 32

Дудушкина С.В. Дом Ришелье в Гурзуфе в путеводителях и мемуарах XIX – начала XXI века: историко-культурный и источниковедческий аспект ..... 40

Ивахнов Ю.В. Интеграция этнических ударных инструментов в ансамбль маршевых барабанщиков: принципы организации инструментального состава и ритмической фактуры ..... 58

Леонова Т.А. Музыка в телевизионном музыкальном конкурсе: методологические принципы анализа ..... 67

Дата публикации 07.09.2026

УДК 72.03

# Володченко А.М. Дерево в российской архитектуре конца XX - начала XXI века: концепция «нового русского стиля»

**Володченко Анастасия Максимовна**
студентка Российского университета дружбы народов им. Патриса Лумумбы (РУДН)

# Wood in Russian architecture of the late 20th - early 21st centuries: the concept of the «new Russian style»

**Volodchenko Anastasia Maksimovna**
Undergraduate student, Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba (RUDN University)

**Аннотация.** В статье анализируется роль дерева как важного материала в российской архитектуре конца XX - начала XXI века в контексте формирования концепции «нового русского стиля». Актуальность темы связана с поиском национальной идентичности в современной глобальной культуре и с растущим запросом на экологичные, натуральные материалы вместо искусственных. Цель работы -Рассмотреть концепцию «нового русского стиля» на примере ранее широко используемого строительного материала - дерева и ту трансформацию, которую оно проходит от традиционных русских построек к новым технологиям, функциональности и выразительным качествам. В статье рассматриваются два аспекта: работа с деревом как альтернатива искусственным материалам и разбор ключевых принципов «нового русского стиля», актуальных тенденций современной деревянной архитектуры.

**Ключевые слова:** архитектура из дерева, новый русский стиль, идентичность, натуральные материалы, российская архитектура XXI века

**Abstract.** The article analyzes the role of wood as an important material in Russian architecture of the late 20th - early 21st centuries in the context of the formation of the concept of the «new Russian style». The relevance of the topic is due to the search for national identity in modern global culture and the growing demand for environmentally friendly, natural materials instead of artificial ones. The purpose of the work is to examine the concept of the «new Russian style» on the example of a previously widely used building material - wood - and the transformation it undergoes from traditional Russian buildings to new technologies, functionality and expressive qualities. The article examines two aspects: working with wood as an alternative to artificial materials and an analysis of the key principles of the «new Russian style» and current trends in modern wooden architecture.

**Keywords:** wooden architecture, new Russian style, identity, natural materials, Russian architecture of the 21st century.

## Введение

В российском архитектурном дискурсе последних лет звучит термин «новый русский стиль», однако его содержание остаётся размытым: одни понимают под ним декоративную стилизацию под древность (лубок, резные наличники, псевдо-

теремки), другие - использование традиционных материалов, прежде всего дерева, в современной технологической оболочке [1, с. 55-57]. На рубеже XX–XXI веков, после десятилетий господства бетона, стекла и пластика, архитекторы и заказчики вновь обращаются к дереву, но не как к историческому артефакту, а как к полноценному конструктивному и выразительному материалу. Этот процесс совпал с более широким запросом на национальную идентичность в условиях глобализации и унификации архитектурной среды [2, с. 112-115].

Актуальность темы обусловлена двумя факторами. Во-первых, в современной российской архитектуре наблюдается дефицит визуального разнообразия: типовые жилые комплексы, стеклянные офисные центры и бетонные многоэтажки создают ощущение однообразия и отсутствия индивидуальности**.** Во-вторых, экологическое сознание формирует новое мышление: заказчики всё чаще отказываются от искусственных материалов (пластик, полимеры, имитации) в пользу натуральной древесины. Дерево становится не просто строительным материалом, а маркером подлинности и культурного кода [3, с. 38-42]. При этом, как отмечают исследователи, ключевым фактором, сдерживающим массовое внедрение деревянных конструкций, остаётся несовершенство нормативной базы [4, с. 5-11; 7].

Цель статьи - определить роль дерева в российской архитектуре конца XX - начала XXI века и особенности, которые способствовали формированию концепции нового «русского стиля», и выявить его ключевые характеристики на примере современных проектов в сравнении с традиционным деревянным зодчеством.

О современном деревянном зодчестве существует ряд публикаций, которые можно разделить на три группы:

Первая группа - историко-культурные обзоры, фиксирующие традицию. Масштабный проект «Русское деревянное. Взгляд из XXI века» даёт панораму развития деревянного зодчества, но акцент в нём сделан скорее на исторической ретроспективе, чем на анализе современных тенденций [1, с. 5-8]. Аналогичный подход свойственен исследованиям, посвящённым региональному деревянному зодчеству [2, с. 112-115]. В то же время фундаментальный труд У. Брумфильда [3] показывает, что деревянная архитектура России — это не частное явление, а часть более широкой культурной и экономической истории.

Вторая группа - публикации, фиксирующие текущие тенденции в деревянном строительстве. В них подробно разбираются технологические инновации, в частности говорится о клееном брусе и CLT-панелях, которые позволяют возводить здания высотой до 7–8 этажей, что ещё десять лет назад казалось невозможным [7].

Исследователи подчёркивают, что CLT-панели не только повышают прочность и огнестойкость, но и открывают новые возможности для архитектурного формообразования [7, с. 1034-1040].

Третья группа - публикации, посвящённые отдельным архитекторам и бюро, которых сегодня можно считать проводниками нового «русского стиля», например, Megabudka, Дмитрий Зубов, AB CHVOYA. Анализ их проектов показывает, что отличительной чертой нового стиля является отказ от прямой стилизации и обращение к «честной» работе с материалом, использованию современных технологий (CLT-панели, клееный брус) и поиску ассоциативной связи с традицией [11; 12]. Однако подробного анализа того, как именно эти проекты формируют новый визуальный язык, пока не предпринято. Авторы также пишут об отсутствии в России нормативных документов применения CLT-панелей и других современных деревянных конструкций в отличие от Китая, где существуют государственные стандарты для «зелёного» строительства, поощряющие использование быстро возобновляемых материалов [10], что создаёт дополнительную сложность в их реализации.

Таким образом, существующая литература еще фрагментарна: она сосредоточена либо на истории, либо на технологиях, либо на маркетинге. Важность настоящей статьи, с точки зрения авторов, заключается в том, что в ней предпринята попытка анализа традиционных деревянных построек, представляющих старый «русский стиль» с конкретными современными проектами Megabudka, Дмитрия Зубова и AB CHVOYA, в которых выявляются принципы нового стиля: отказ от декоративной стилизации, использование дерева с сохранением видимой текстуры (сучки, годовые кольца), а также роль современных технологий (клееный брус, CLT-панели) в этом процессе. Особое внимание уделено также проектам современной деревянной церковной архитектуры (храм Михаила Архангела в Апатитах и храм в Териберке), которые демонстрируют те же принципы в сакральном строительстве.

Новшество данного стиля состоит в том, что он отказывается от декоративных стилизаций под старину (лубок, резьба, псевдо-теремки) и вместо этого делает главным выразительным средством фактуру и использование дерева открыто (без штукатурки и покраски, с сохранением видимой текстуры) используя современные технологии. В статье рассматриваются два аспекта: работа с деревом как альтернатива искусственным материалам и разбор ключевых принципов «нового русского стиля», актуальных тенденций современной деревянной архитектуры. На примере традиционных деревянных построек (в качестве примера указаны Вологодская и

Архангельская области), а также современных проектов -работ бюро Megabudka, Дмитрия Зубова и AB CHVOYA.

**Технологический процесс: от бревна к инженерной древесине**

Традиционное деревянное зодчество, представленное памятниками Русского Севера (Успенская церковь в Варзуге, Преображенская церковь на Кижах), демонстрирует неразрывное единство конструкции и декора, где материал и форма существуют в гармонии. Однако в конце XIX – начале XX века попытки воспроизвести эти формы в камне и бетоне («неорусский стиль») привели к разрыву между материалом и образом. Как отмечает О.В. Орельская, «мотивы неорусского стиля часто сводились к декоративному цитированию - кокошникам, аркатурам, гирькам - без понимания конструктивной логики оригинала» [8, с. 58]. Этот разрыв подтолкнул архитекторов конца XX века к поиску нового языка, сохраняющего дерево как главный материал, но использующего его в современной технологической оболочке.

В традиционном деревянном зодчестве главным материалом было круглое бревно. Из него рубили избы, амбары, церкви. Но у бревна есть ограничения: оно даёт усадку, со временем трескается, и из него трудно строить что-либо выше двух-трёх этажей. В конце XIX века начались поиски новых технологий. Первый патент на изготовление клеёных деревянных конструкций получил немецкий инженер Отто Хетцер в 1872 году, а в 1906 году он запатентовал технологию гнутых клеёных ферм. Это стало отправной точкой для развития клеёного бруса. Однако настоящая революция произошла в 1990-х годах, когда в Европе начали промышленно производить CLT-панели (cross-laminated timber - перекрёстно-клеёная древесина). Большинство источников называют 1996 год как время первой промышленной разработки CLT-панелей в Австрии и Германии. Технология простая: доски склеивают под прессом слоями крест-накрест. Получаются прочные щиты, из которых можно собирать стены, перекрытия и даже целые здания как конструктор. Стоит отметить, что CLT и клеёный брус - не единственные современные технологии. Ещё в 1935 году в США был разработан LVL-брус (древесно-слоистый пластик), а каркасное деревянное строительство получило широкое распространение в середине XX века. Однако именно CLT стал основой «нового русского стиля»: эти панели позволяют создавать цельные, монументальные формы и большие пространства без видимых стыков, что принципиально важно для архитектуры, стремящейся к ассоциативной связи с массивным деревянным зодчеством прошлого [2, с. 88]. Как пишут Д.Г. Фрик и С.А. Астафьев, «CLT-панели не только повышают прочность и огнестойкость, но и открывают новые возможности для архитектурного

формообразования - от многоэтажных жилых домов до крупных общественных зданий» [7, с. 1036]. По прочности CLT-панели сравнимы с железобетоном, а по удельному весу даже превосходят сталь [8, с. 3-5]. Это позволяет возводить здания высотой до 7-8 этажей, что ещё десять лет назад было невозможно для дерева.

С помощью клеёного бруса и CLT-панелей были решены ещё две важные проблемы. Первая - проблема геометрии. Бревно всегда немного кривое, и его сложно подогнать в точный прямой угол. А клеёные материалы – идеально ровные, их можно резать, фрезеровать, делать с ними чёткие прямоугольные объёмы. Вторая - скорость строительства. Дом из CLT-панелей собирается за несколько недель, потому что все детали выпилены на заводе по чертежам. Не нужно ждать усадки. Клеёный брус и CLT-панели стали материальной основой для «нового русского стиля». Архитекторы получили инструмент, с которым можно делать не только традиционные срубы, но и минималистичные фасады, большие окна, сложные объёмы - и при этом сохранять работу с деревом, не закрывая его текстуру и не имитируя другие материалы. Но как отмечает Ю.Н. Москвина, «отсутствие полноценных технических регламентов для многоэтажного деревянного строительства создаёт барьеры, которые архитекторы вынуждены преодолевать через индивидуальные технические условия на каждый проект» [9, с. 51].

**«Новый русский стиль» на примере проектов Megabudka, Дмитрия Зубова и AB CHVOYA**

Современные технологии (клееный брус, CLT-панели) позволили архитекторам по-новому работать с деревом. В последние годы несколько российских бюро - Megabudka, Дмитрий Зубов, AB CHVOYA - предложили свои версии «нового русского стиля». В их проектах можно выделить три общих принципа.

Первый - архитекторы не копируют старинные украшения: на фасадах нет резных наличников, кокошников, теремков. Второй - дерево не прячут: оно остаётся открытым, видны сучки, трещины, годовые кольца, его не штукатурят и не красят. Третий - постройка напоминает традиционную русскую архитектуру не за счёт деталей, а через пропорции, силуэт, ритм. Рассмотрим их подробнее.

Таков Megabudka: гостиничный комплекс в парке «Кудыкина гора» (Липецкая область).

Этот проект авторы сами называют первым зданием в «новом русском стиле» [12, с. 48]. Здание состоит из нескольких объёмов разной высоты, сдвинутых относительно друг друга. Архитекторы хотели добиться эффекта «рубленой,

монументальной, но при этом живой архитектуры» [12, с. 50]. Фасады из клееного бруса покрашены в чёрный цвет. По словам авторов, это не просто модный приём, а «истинный цвет русской деревянной архитектуры» - так выглядит старое, выгоревшее на солнце дерево [12 с. 51]. Внутри, напротив, светлая деревянная отделка, напоминающая крестьянскую горницу. Детали тоже продуманы: стойка рецепции облицована деревянным гонтом - тонкими планками. Гонт одновременно напоминает лемех (деревянную черепицу, которой покрывали купола церквей) и чешую дракона - символа парка. Это двойная отсылка: и к русской традиции, и к сказочному сюжету (Рис. 1).



**Рисунок 1. Megabudka: гостиничный комплекс в парке «Кудыкина гора».**
*ArchDaily (https://www.archdaily.com/969333/the-hospitality-center-wowhaus-architecture-bureau).*

Рассмотрим «неозодчество» Дмитрия Зубова и проекты его частных домов**.** Зубов ввёл термин «неозодчество». Он считает, что новый стиль не должен имитировать старые формы, а должен использовать современные материалы (CLT-панели) для создания узнаваемого русского образа через пропорции, ритм, масштаб. В своих частных домах под Москвой он оставляет CLT-панели открытыми без гипсокартона и обоев. Дерево становится и стеной, и отделкой. Это продолжение традиции, где бревно было одновременно конструкцией и декором [11, с. 25–26] (Рис. 2).



**Рисунок 2. Один из частных домов Дмитрия Зубова: дом-Русь.**

*https://ianr.ru/wp-content/uploads/2026/02/1-1.jpg*.

Схожие принципы прослеживаются и в проектах бюро AB CHVOYA. В их доме Bracket House в Ленинградской области использован монолитный объём из клеёного бруса. В отличие от чёрных фасадов «Кудыкиной горы», архитекторы оставляют дереву натуральный оттенок. Единственный акцент - металлическая кровля, которая отсылает к образу сельского дома, но решена в минималистичной пластике. Плоскости фасада ритмично членятся вертикальными деревянными ламелями с переменным шагом. Этот приём одновременно решает эстетическую задачу (создаёт динамику) и утилитарную (защищает от солнца, не перекрывая обзор) (Рис. 3).



**Рисунок 3.AB CHVOYA : Bracket House в Ленинградской области.**

*https://archhhive-images.s3.amazonaws.com/63a8aac05843790038db0141/3-09d4ea17-b168-4325-8623-71adde8a920b.jpg*

Некоторые эксперты считают, что лаконичные чёрные объёмы слишком мрачны для гостиничного комплекса [12, с. 56]. Другие полагают, что «новый русский стиль» порой выглядит как «творческое копирование немцев» [13, с. 96]. Тем не

менее, сам факт дискуссии говорит о том, что «новый русский стиль» - не просто стилизация, а живое, развивающееся направление.

В отличие от массовой застройки, где пластиковые окна, виниловый сайдинг и имитации дерева создают безликую среду, эти проекты возвращают подлинную текстуру и тактильность натурального материала. Дерево перестаёт быть фоном для декора и снова становится главным выразительным средством. Как пишет Н. Малинин, «современный русский деревянный дом — это не терем, а скорее абстракция терема, где традиция прочитывается через материал, а не через орнамент» [2, с. 67]. Так современные архитекторы возвращаются к той самой логике традиционного зодчества, где материал был главным выразительным средством. Олег Шапиро сказал так: архитектура должна создавать эмоции, а не иллюзию старины [13, с. 94].

**«Новый русский стиль» в церковной архитектуре на примере проектов: Храм Михаила Архангела и Храм в Териберке**

Стоит сказать и о церковной архитектуре. Принципы «нового русского стиля» начинают проникать и в современное храмостроение. Это особенно ярко проявляется в двух проектах деревянных храмов для Мурманской области.

Проект мемориального храма Михаила Архангела в Апатитах (архитектор Дмитрий Остроумов, мастерская «Прохрам», 2024). По замыслу архитектора, храм сочетает в себе традиции древнерусского зодчества с инновационными конструктивными и световыми решениями». Здание вытянуто вверх (высота 22 метра при площади застройки всего 72 квадратных метра), чтобы его было видно с трассы. По форме оно напоминает традиционный «клетский храм» - вытянутый «кораблём»: крыльцо, затем основная часть, затем алтарь. Главки покрыты лемехом (деревянной чешуёй), на восточном фасаде под резным «полотенцем» вырезан Архангел Михаил. Прямые отсылки к древним традициям. Но вместо маленьких окон - крупные вертикальные проёмы, над солеей (возвышенной частью пола перед иконостасом, где во время службы находятся священнослужители) сделана светопрозрачная кровля. Молельный зал всего 25 м², но за счёт света он не выглядит тесным. Облицовка из лиственницы выполнена монтажом «в ёлочку» (доски под углом). Дерево не закрыто - ритм вертикальных досок и фактура работают как главное украшение. Проект получил премию «Золотая капитель» и диплом «Гамбургский счёт» I степени (Рис. 4).



**Рисунок 4. Проект храма Михаила Архангела в Апатитах.**
*https://static.tildacdn.com/tild6563-6464-4130-b364-386630306338/1-min.png*

Другой пример - проект храма в Териберке от бюро «Цимайло Ляшенко и Партнеры». Он был представлен на «АРХ Москве» и отражает традиции деревянного зодчества Русского Севера. Архитекторы вдохновлялись утраченным храмом Успения в Кондопоге (сгорел в 2018 году). Но они не копируют старину. Основной объём - квадратный в плане (12×12 м), высота с крестом около 18 м. Шатёр - не глухой, как в древних церквях, а прозрачный: каркас из CLT-панелей и клеёного бруса остаётся открытым, и его видно через стеклянные стены. Нижняя часть фасада обшита деревянными ламелями (сечение 50×50 мм) с шагом 30 мм, что создаёт камерное, полузакрытое пространство для молитвы. Выше, на уровне шатра, ламели разрежены до шага 150 мм, а в самом верху стена полностью стеклянная. В полярную ночь свет от алтаря проходит через прозрачный шатёр, и храм становится виден за несколько километров - как маяк. Изнутри через стеклянные стены можно наблюдать северное сияние. Вокруг храма запроектирована площадь, отдельно стоящая звонница, церковная лавка и трапезная - комплекс становится центром культурной жизни села. Проект получил International Architecture Award 2025 в номинации «Религиозные здания» (Рис. 5).



**Рисунок 5. Проект храма в Териберке.**

*https://i.archi.ru/i/650/436312.jpg*

В обоих проектах архитекторы отказываются от резного декора, делают ставку на простые формы, пропорции и свет. Как и в традиционных деревянных церквях, материал остаётся главным. Но в новых храмах дерево не просто показывают - его фактуру, стыки, каркас делают частью художественного образа. Так традиция переосмысляется через современные технологии и открытую работу с деревом - без штукатурки и покраски, с сохранением видимой текстуры.

**Заключение**

Подводя итоги, скажем, что в проектах Megabudka, Зубова, AB CHVOYA, а также в рассмотренных проектах храмов в Апатитах и Териберке хорошо выражена структура дерева, так как это умели делать древние зодчие: видны сучки, трещины, годовые кольца и т.п. В этом вся суть: не нарисовать наличники, а показать дерево. Не имитировать старину, а сделать старину узнаваемой через фактуру и пропорции. У Megabudka та же логика: их чёрные фасады — это не модный приём, а цвет старого, выгоревшего на солнце дерева.

Церковные проекты подтверждают, что «новый русский стиль» применим и в сакральной архитектуре, сохраняя связь с традицией через материал и свет, а не через декор.

Несмотря на художественную выразительность и растущий интерес, «новый русский стиль» пока остаётся явлением эпизодичным. Чтобы внедрить данную технологию в массовое строительство необходимо решить нормативные и экономические вопросы, а так же вопросы связанные с культурными стереотипами.

В России пока еще отсутствует полноценная нормативная база для многоэтажного деревянного строительства из CLT-панелей. Это создаёт барьеры, которые архитекторы вынуждены преодолевать через индивидуальные технические условия на каждый проект. Каждый нестандартный проект требует специальных согласований, что удорожает и замедляет процесс. Для сравнения, в Китае существует система стандартов GB/T 50378-2019, которая поощряет использование быстровозобновляемых материалов (дерево, бамбук) и даёт налоговые льготы застройщикам. В России подобных аналогов пока нет. Кроме того, производство CLT-панелей в России только развивается, поэтому готовые изделия часто приходится заказывать из Европы или Азии, что увеличивает логистические расходы. В результате «новый русский стиль» доступен в основном премиальным заказчикам - частным домам, гостиницам, туристическим объектам. Массовое жильё пока остаётся за рамками этого направления. Скажем и о культурных стереотипах.

У многих заказчиков дерево до сих пор ассоциируется с дачным домиком или «псевдорусским» рестораном с лубочной росписью. Преодоление этого мнения требует времени и образовательной работы. Кроме того, сам термин «новый русский стиль» вызывает споры: одни считают его маркетинговым ярлыком, другие - действительно новой архитектурной школой и стилем.

Таким образом, «новый русский стиль», пока существующий в виде единичных, часто экспериментальных проектов, в дальнейшем в связи с растущим спросом на экологичное жильё, развитием технологий, в частности, локализация производства CLT-панелей и постепенные изменения в нормативной базе позволяют предположить, что в ближайшие годы это направление будет развиваться.

## Список литературы

1. Чепкунова, И. (сост.) Русское деревянное. Взгляд из XXI века. Архитектура XIX–XXI веков : [в 2 т.] / сост. И. Чепкунова, М. Костюк, Е. Желудкова. - М. : Кучково поле, 2019. - 480 с.
2. Малинин, Н. Современный русский деревянный дом / Н. Малинин. - М. : Музей современного искусства «Гараж», 2023. - 264 с.
3. Брумфильд, У. К. From Forest to Steppe: The Russian Art of Building in Wood / W. C. Brumfield. - Durham : Duke University Press, 2025. - 464 p.
4. Ушаков, И. Ф. Памятник русского деревянного зодчества XVII века - Успенская церковь в селе Варзуге / И. Ф. Ушаков. - Мурманск: Мурманское книжное издательство, 1974. - 47 с.
5. Незвицкая, Т. В. «По старине, как водится, рубили храмы на Севере Руси». Церковь Преображения Господня // Системный подход к сохранению памятников деревянного зодчества. - Петрозаводск, 2017. - С. 176–188.

6. Орельская, О. В. Мотивы русского и неорусского стилей в архитектуре Нижнего Новгорода XIX–XXI веков // Academia. Архитектура и строительство. - 2023. - № 2. - С. 55–65.
7. Фрик, Д. Г., Астафьев, С. А. Перспективы развития многоэтажного и малоэтажного деревянного домостроения из CLT-панелей в Российской Федерации // Baikal Research Journal. - 2024. - Т. 15, № 3. - С. 1034–1045.
8. Гранева, А. В., Свириденко, А. М. Перспективы и преимущества возведения многоэтажных деревянных зданий // Инженерный вестник Дона. - 2024. - № 4.
9. Москвина, Ю. Н. К вопросу технического регулирования строительства зданий из CLT-панелей // Вестник Тверского государственного технического университета. - 2023. - № 3. - С. 49–53.
10. Бодэ, А. Б. Деревянные церкви нижней Онеги XVII–XIX веков. Типологический аспект // Вестник МГСУ. - 2025. - № 3.
11. Зубов, Д. Неозодчество - новый архитектурный стандарт современной русской деревянной архитектуры // Промышленное и гражданское строительство. - 2026. - № 2. - С. 22–29.
12. Megabudka. Центр гостеприимства в парке «Кудыкина гора» // Проект Россия. - 2022. - № 112. - С. 48–57.
13. Шапиро, О. «Неотъемлемый атрибут современной архитектуры» : интервью // Проект Россия. - 2020. - № 92. - С. 92–99.
14. Листопад, Д. «Новый русский стиль» в архитектуре: от «Кудыкиной горы» до MANTERA Seaview residence // Вестник строительства. - 2026. - № 4. - С. 14–19

**Список источников**

15. Степанов, А. В. Объемно-пространственная композиция : учебник для вузов / А. В. Степанов, В. И. Мальгин, Г. И. Иванова и др. ; под ред. А. В. Степанова. - М. : Архитектура-С, 2019. - 255 с.
16. Пермиловская, А. Б. Церковная деревянная архитектура Русского Севера: традиции и православие // CyberLeninka. - 2020.

Дата публикации 30.09.2026

УДК 81'271

# Галяс И.А., Руденко Ж.А. Уроки интеллигентности в жизни и творчестве К. Паустовского

**Галяс Ирина Анатольевна**
Кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры «Социально-философские и политические науки», Институт общественных наук и международных отношений, ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»;
РФ, Севастополь
korol_irina9@mail.ru

**Руденко Жанетта Анатольевна**
Старший преподаватель кафедры «Русская филология и русский язык как иностранный», Институт общественных наук и международных отношений ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»; РФ, Севастополь
riv1953@yandex.ru

# Lessons in intelligence in the life and work of K. Paustovsky

**Galyas Irina Anatolyevna**
Cand. Sci. (Philosophy), Associate professor at the Department of Social, Philosophical and Political Sciences, Sevastopol State University, Russia, Sevastopol

**Rudenko Zhanetta Anatolyevna**
Senior lecturer of the Department of Russian Philology and Russian as a Foreign Language, Sevastopol State University, Russia, Sevastopol

**Аннотация.** В статье рассматриваются основные этапы формирования интеллигентности как единства нравственно-культурного и интеллектуально-рационального потенциала личности в системе традиционного российского образования и общества; на примере жизни и творчества К. Паустовского раскрывается роль социальных институтов (семьи, гимназии и окружения – почтенных граждан общества) в складывающемся духовно-нравственном мировоззренческом каркасе личности прозаика. Авторы приходит к выводу, что для К. Паустовского интеллигентность – это защитный нравственный каркас, который формирует в сознании личности устойчивую систему моральных координат, не даёт равнодушию и пренебрежению игнорировать уважение к человеческому достоинству. Характеризуя своих героев, писатель рассматривает признаки интеллигентности косвенно, оценивая поступки персонажей с точки зрения их соответствия моральным принципам и ценностям, используя для этого фразеологизмы, сравнения, эпитеты, позволяющие выразить свои симпатии и антипатии.

**Ключевые слова:** К. Паустовский, интеллигентность, образованность, моральные ценности, семья, педагоги.

**Abstract.** The article examines the main stages in the formation of intelligence as a unity of the moral-cultural and intellectual-rational potential of the personality within the system of traditional Russian education and society; using the example of the life and work

of K. Paustovsky, it reveals the role of social institutions (family, gymnasium, and environment — respected citizens of society) in the emerging spiritual-moral worldview framework of the writer's personality. The authors conclude that for K. Paustovsky, intelligence is a protective moral framework that forms in the consciousness of the individual a stable system of moral coordinates and prevents indifference and disdain from ignoring respect for human dignity. In characterizing his heroes, the writer examines individual features of intelligence, evaluating the characters' actions from the point of view of their correspondence to moral principles and values, using phraseological units, similes, and epithets that allow him to express his sympathies and antipathies.

**Keywords:** K. Paustovsky, intelligence, education, moral values, family, teachers.

Распространение массового цинизма в современной отечественной культуре, в том числе и в системе образования – это результат экзистенционального вакуума в системе духовно-нравственных общечеловеческих ценностей. Утрата высших духовных ценностей и острый дефицит человечности – нравственной доброты, душевной щедрости и теплоты спровоцировали агрессию, насилие и жестокость в системе общественных отношений. Потеря ценностей привела к потере смыслов, а следовательно, к отсутствию перспектив будущего и его видению.

Разочарование в старых идеалах, разрыв между новыми идеалами, заявленными как новая ценность, и реальностью сформировали циничное поколение молодых людей, которым не на что опираться: нет социальных ожиданий, нет социальных рамок, нет социальных идеалов, нет социальных ориентиров... внутренняя пустота. Общеизвестно, что внутренние опоры, моральные принципы и умение рассматривать ситуации с этической точки зрения формируются в первую очередь в персональных, доверительных отношениях в семье, в обществе, в общении со значимыми взрослыми. Такими взрослыми наставниками в классической образовательной парадигме всегда были родители в семье, учителя и педагоги в школе, наставники на работе.

Авторы статьи акцентируют свое внимание на осмыслении механизмов формирования интеллигентности как единства нравственно-интеллектуального потенциала личности и «прививки» от цинизма в системе традиционного российского общества.

**Цель статьи -** рассмотреть интеллигентность как «прививку» от цинизма и на примере жизни и творчества К. Паустовского раскрыть роль социальных институтов (семьи, педагогов Первой Киевской гимназии и окружения – почтенных граждан общества) в складывающемся духовно-нравственном мировоззренческом каркасе системы общечеловеческих ценностей и моральных координат прозаика,

сформировавшимся в процессе жизненного опыта и уроков общения с интересными образованными людьми своего времени.

В задачи исследования входит, во-первых, отбор эмпирического материала из отдельных художественно-документальных автобиографических рассказов К. Г. Паустовского, их культурологический и литературно-теоретический анализ с позиции формирования интеллигентности как многогранного качества личности, объединяющего интеллектуальные, нравственные и эстетические характеристики; во-вторых, уточнение смысла отдельных лексем, к которым обращается прозаик, реконструируя социально-психологические отношения с родными в семье, педагогами в Первой Киевской гимназии и в общении с почтенными гражданами и интересными творческими личностями.

В толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой лексема «интеллигенция» трактуется как «люди умственного труда, обладающие образованием и специальными знаниями в различных областях науки, техники и культуры; общественный слой людей, занимающимся таким трудом «Интеллигентный – в первом значении – принадлежащий к интеллигенции, а также вообще обладающий большой внутренней культурой» [5, с. 249]. Исходя из смысла понятия, интеллигентный человек профессионально занимается не только умственным, преимущественно сложным трудом, но и творческой деятельностью, развитием и распространением культуры, в значительной степени нравственно-эстетической. Следовательно, интеллигентность предполагает высокую образованность, которая не всегда является ее определяющим признаком. В интеллигентности акцентируется внимание на следование личности духовным ценностям человека, которые связаны с нравственными принципами и эстетическим восприятием действительности. Эти установки и ориентиры, выступающие в качестве идеала, эталона должного, и определяют отношение человека к объектам действительности, регулируют его поведение и деятельность.

В противоположном интеллигентности цинизме прослеживается «пренебрежение к нормам общественной морали/нравственности, наглость, бесстыдство» [5, с. 875]. Смысл понятия «цинизм» в словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой расширяет современный немецкий философ П. Слотердайк в труде «Критика цинического разума». П. Слотердайк выделяет три подхода к трактовке цинизма: «1) «цинизм – это просвещенное ложное сознание – несчастное сознание в модернизированной форме»; 2) цинизм в историческом измерении – кинизм и школа стоиков в древнегреческой философии, а так же тип философии….3) циническое

мышление, представляющее мышление властителей и существующее «в культуре, в которой регулярно лгут» [7, 332-334]. Именно первый смысл понятия цинизм актуален для авторов статьи.

В итоге общество сформировало человека эпохи Модерна, отрицающего необходимость моральных и этических норм, пропагандирующего только свои личные интересы. Цинизм в концепции П. Слотердайка рассматривается как состояние сознания, которое усвоило наставления Просвещения, но не способно или не желает следовать им на практике.

Изменить сознание человека Модерна, сформировавшего за столетия устойчивые когнитивные схемы, привычки мышления и глубинные культурные паттерны сложно, но возможно. Современное транзитивное общество, находящееся в состоянии постоянных перемен из-за технологий, глобализации, социальных сдвигов, объективно создаёт запрос на новую духовно-нравственную систему ценностей и ориентиров, а новое – это не столько полностью отвергнутое старое, сколько переосмысленная и актуализированная традиция.

По мнению авторов статьи, прививка интеллигентностью в системе высшего образования позволит поднять уровень образованности новой элиты – комплексного качества личности, которое отражает уровень знаний, навыков, культурного багажа и интеллектуального развития человека и формируется в результате обучения и воспитания, самообразования и жизненного опыта. Главный критерий образованности – системность знаний и системность мышления, проявляющиеся в том, что человек способен самостоятельно восстанавливать недостающие звенья в системе знаний с помощью логических рассуждений. Суть этого хорошо подчеркивается в известном афоризме: *"Образование есть то, что остается, когда все выученное забывается."* Следовательно, образование – это процесс получения знаний и их систематизация, а образованность – применение этих знаний в жизнедеятельности с выстраиванием логических связей.

Наиболее глубоко задумываются над смыслом жизни интеллигентные образованные люди, чья деятельность связана с творчеством и нацелена на размышления о жизни – это философы, деятели искусства и литературы, где пространство смыслов способствует поиску ценностей, делающих жизнь человека осмысленной.

К писателям, которые получили прививку интеллигентности в юности относится советский прозаик и педагог К.Г. Паустовский, которого справедливо считают «хранителем прекрасного», пробуждающим лучшие чувства в сердцах

людей, обладающим этическим авторитетом благодаря его общественному поведению.

Первую прививку от цинизма Паустовский получает от самых дорогих для него людей: от отца, матери и бабушки. «Мой отец (Георгий Максимович) утверждал, что человек произнесший перед смертью такие циничные слова, какие сказал Багров, не мог быть революционером» [6, с. 87]. Убийца царского министра Петра Столыпина в 1911 г. Дмитрий Багров «На суде держался лениво и спокойно. Когда ему прочли приговор, он сказал: — Мне совершенно все равно, съем ли я еще две тысячи котлет в своей жизни или не съем» [6, с. 87]. При этом он имел в виду не количество еды, а свою оценку собственной жизни. Однако стоит отметить, что смысл жизни не сводится к количеству съеденных котлет или любым другим внешним показателям. Как писал Виктор Франкл – психолог, выживший в нацистском концлагере, «смысл жизни заключается в том, ради чего человек просыпается утром, что наполняет его энергией, ради чего он готов меняться» [8]. Франкл называл это «волей к смыслу» — фундаментальной мотивационной силой, которая движет человеком. Все эти вопросы поиска смысла жизни формируются в семье, которая по мнению психологов и педагогов, является основным институтом воспитания, оказывающем глубокое влияние на формирование характера, ценностей, социальных навыков и мировоззрения человека.

Воспитание бабушки, Викентии Ивановны Высочанской, формировало у внука (К.Г. Паустовского) стремление к лучшему, пониманию прекрасного и безобразного. «Настоящим царским праздником» она называет не визит Николая Второго в Киевскую гимназию, а «праздник света и чистого, теплого воздуха» в ее саду [6, с. 230].

Формированию духовно-нравственной системы ценностей К. Паустовского способствовала мать писателя, Мария Григорьевна. Писатель вспоминал, что для нее «мерилом человека была интеллигентность. Если мама кого-нибудь уважала, то говорила: «Это вполне интеллигентный человек!»» [6, с. 239].

Вторую прививку интеллигентности прозаик получает от преподавателей Первой Киевской гимназии (там учился Паустовский).

Строки, посвященные им, проникнуты лиричностью, трогательной благодарностью за приобщение детей к такому миру и такой жизни «какой быть должна» [2, с. 49].

Преподаватели своей деятельностью формировали душевные качества своих учеников – нравственные идеалы. Особенно важные качества – чувство чести, любовь и товарищество.

Без сомнения, образцом для детей, в первую очередь, был директор гимназии Бессмертный, который выгнал из учебного заведения преподавателя Ягорского, оскорбившего гимназиста, что стало причиной его самоубийства. На похоронах он вел под руку плачущую мать.

Паустовский вспоминает как он со своими одноклассниками провожал в последний путь трагически ушедшего из жизни их старшего товарища [6, с. 83].

Малыши вместе со всей гимназией добровольно пошли на похороны, плохо еще разбираясь в сложившейся жизненной ситуации, но уже в этом возрасте смогли уяснить для себя «первый урок товарищества»: «Мы по очереди подходили к могиле и бросали в нее по горсти земли, будто клялись, что всегда будем доброжелательны и справедливы к друг другу» [6, с. 83]. Этой «клятве гимназисты остались верны до самого выпуска» [6, с. 251].

В Большом иллюстрированном толковом словаре русского языка В.И. Даля слово «клятва имеет значение присяга, заклинание, проклятие, обет, зарок, рота’». Лексема «рота’», в свою очередь, в этом же словаре толкуется, «как товарищество, братство» [4, с. 248].

В гимназии важное значение уделялось и «плодотворной силе воображения» [6, с. 965]. Паустовский отмечал, что уже в старших классах преподаватель психологии подчеркивал важность наличия воображения.

Будущий писатель и его соученики «великолепно» помнили преподавателя географии Чепурного, утверждавшего, что именно оно (воображение) создало искусство и раздвинуло границы мира и отличает человека от животного.

Прозаик размышляет о том, что благодаря деятельности учителей-филологов, Первая Киевская гимназия воспитала много людей, причастных к литературе и искусству. Это было не случайно, писал он, потому что эти преподаватели были необыкновенно талантливыми людьми. К числу таких педагогов прозаик относит Владимира Фаддеевича Субоча, преподавателя древних языков и русской словесности, Николая Трофимовича Черкунова, учителя географии, эксцентричного и интересного человека, Александра Брониславовича Селихановича, учителя словесности. В своих воспоминаниях писатель отмечает, что Селиханович «промыл» перед гимназистами русскую литературу, как опытные мастера-реставраторы

промывают картины. После его уроков литература засияла перед гимназистами «великолепием красок, глубиной мысли и большой правдой» [4, с. 221].

В анализируемом фрагменте главная роль в реализации идейно творческого замысла автора, по нашему мнению, отводится главным средствам эстетики языка – сравнениям. Паустовский в своих произведениях использовал разнообразные словесно-выразительные ресурсы языка, но первостепенную роль в них играют тропы. Самые активные тропы – сравнения, которые усиливают эмоциональную доминанту дискурса.

Предметом сравнительного описания оказалась деятельность преподавателя древних языков и русской словесности в гимназии и мастера-реставратора картин. Своеобразие деятельности педагога отражено в признаке сравнения «промыл», выраженным метафорическим глаголом. Автор включает сравнение в развернутое поэтическое описание литературы после опытной деятельности мастера (вспомним М.А. Булгакова, учившегося вместе с К.Г. Паустовским и назвавшего писателя в романе «Мастер и Маргарита» Мастером). Лексема «промыл» в толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой. употребляется в значении «очистить» и не имеет переносного значения, но, будучи продуктом творческой деятельности писателя, передающей его индивидуальное видение жизни, наполняется другой экспрессией [5, с. 615]. Эмоциональный заряд тропа в данном случае зависит от авторского понимания (Паустовского) творческой работы учителя словесности в гимназии. Осмелимся предположить, что это выявляет мировосприятие автора и делает его индивидуальным.

На выпускных экзаменах, подводивших итог учебы, гимназистам была предложена тема сочинения: «Истинное просвещение соединяет нравственное развитие с умственным». Тема обязывала выпускников не только грамотно написать его, но и доказать, что во время обучения выпускники научились понимать сущность истинно интеллигентной личности с общечеловеческой позиции, а не политической [6, с. 250]. Важным качеством, воспитанным у гимназистов, было умение и способность сомневаться, размышлять, проверять верность своих идей идее правды, гуманности.

Таким образом, молодые люди обретали идеалы, оставаясь им верными при любом государственном катаклизме. Обращает на себя внимание тот факт, что учителя гимназии своей деятельностью (во времена молодости Паустовского, по закону Российской империи, деятельность преподавателя приравнивалась к службе

защитника родины, их не призывали в армию) старались сделать все, чтобы отвести своих питомцев от любой политики.

Особый интерес у авторов статьи вызывает эмоциональная речь педагога Субоча: «… Я несчастный отец… На мою долю выпадает в сорок раз больше огорчений, чем на долю обыкновенных родителей… Я стремился сделать из вас хороших людей… Трудитесь… Что такое талант? Трижды и четырежды труд. Любите труд…» [6, с. 256]. Возникает ассоциация: миссия учителя и священника похожи и заключается в том, чтобы пробуждать совесть, доброе начало, проповедовать справедливость. Как и учитель Христос своим ученикам, так и педагог детям (ученикам) помогает обрести нравственные ценности, преобразующие мир на идеях Добра и Любви. (Как известно из Евангелий, люди называли Иисуса Христа словом «Учитель», а Он называл Своих последователей «учениками»). И на этом пути, естественно, нужно пройти через страдания (огорчения).

Использование сравнения (Христа и учителя) позволяет выявить в номинированных субъектах новые свойства и это тоже придает тексту большую экспрессию.

Фрагмент разговорной речи с использованием прилагательного «несчастный» добавляет существительному «отец» (авторитет и забота) эмоциональную окраску и подчеркивает внутреннее горестное состояние педагога Субоча – тяжесть расставания с гимназистами, которых он опекал, оберегал с четвертого класса и полюбил только в восьмом классе.

Слово «любовь» в Большом толковом словаре русского языка под редакцией С. А. Кузнецова в первом значении рассматривается как «Чувство глубокой привязанности к кому-либо или чему-либо (например, материнская любовь, любовь к родителям, к родине)» [3, с. 509].

В своей прощальной речи Субоч, с его ироничным и порой саркастичным взглядом на воспитание, рассматривает любовь не только как теплое родительское чувство, а как динамичный, многогранный и меняющийся во времени процесс формирования комплекса нравственных установок, гуманистических ценностей и действий, складывающийся в течение времени.

Паустовский вспоминает реакцию гимназистов: «Мы бросились к нему, и он расцеловался с каждым из нас» [6, с. 256].

Полученные от учителей знания Паустовский применяет в своей деятельности репетитора (можно сказать преподавателя) в семье отставного генерал-адъютанта

Казанского, рекомендованного Субочем: «Семейство почтенное…, но предупреждаю, что девица не блещет талантами» [6, с. 185].

Репетиторские занятия с глупой ученицей Марусей Казанской Паустовский называет «адской работой». «…объяснять Марусе что бы то ни было совершенно бессмысленно. Она ничего не могла понять… С таким же успехом, как Марусю, я мог бы обучать истории, географии и русскому языку попугая. Это была адская работа» [6, с. 188].

Писатель использует фразеологизм «адская работа», подчеркивая не только тяжёлую, изнурительную, изматывающую работу педагога в процессе просвещения неразумной Маруси, но вероятно, с целью усиления эмоционального эффекта – реализации крайне сложной задачи – обучение необучаемого, то есть работе, которая в итоге не приносит позитивного результата – ни знаний ученице, ни удовлетворения учителю. Терпимость к ученикам в таких условиях становится не просто желательной чертой, а профессиональным качеством, необходимостью и долгом интеллигентного педагога.

Возможно, занимаясь педагогической деятельностью (репетиторством), юный Паустовский впервые лично прочувствовал высокий уровень моральной ответственности за формирование личности ученицы, ее знаний и мировоззрения.

В художественных образах семьи Казанских через различные средства характеристики таких как портрет, описание настроений, мыслей героев, обстановки, диалоги выражается мировоззрение будущего писателя Паустовского (в то время юноши), его идеология. Важная роль в анализируемом дискурсе принадлежит художественным деталям, нюансирующим душевное состояние героев, их жизненные приоритеты: черные как маслины, булавочные глазки Маруси, капризы ее священные, мир озирает бессмысленно, любопытство только при виде бравого юнкера или лицеиста с бобровым воротником; у генерала (отца Маруси) водянистые глаза, пухлые ручки, маленький рост (карлик), богатая военная библиотека, из которой он не взял ни одной книги, шпиц на коленях его глупый и злой, весь день проводит за раскладыванием пасьянсов; мама Маруси, тощая француженка, с заплаканными как у болонки глазами.

Однако и в этой «почтенной семье», по выражению Субоча, Паустовский получает нравственный урок интеллигентности. Лексема «почтенный» имеет значение «глубокое уважение» [5, с. 575]. Возможно, беседуя с генерал-адъютантом Казанским, который обучал Николая Второго военной стратегии (царя в этой науке он назвал дубиной, а настоящим царем считал Александра Третьего), получил

представление о том, каким должен быть мужчина, муж, отец: «Каждый мужчина должен нести свой крест…» [6, с. 189].

Фраза «Нести свой крест» в христианстве (семья генерала была православной) — это не просто способность преодолевать трудности, это жизнь в согласии с волей Божией, это сложный путь преодоления своего эгоистичного «я», борьба со страстями. Нравственный долг мужа (мужчины) заключается в том, чтобы осознанно и добровольно брать на себя ряд личных обязательств по отношению к жене и детям — дочери в том числе. В контексте разговора генерал, обращаясь к гимназисту, хочет подчеркнуть, что мужская роль накладывает серьёзные обязательства: забота о семье и верность – это и есть тот самый «крест», который мужчина должен нести.

Важно уточнить, что речь идет не о жёстком соблюдении набора правил, а о стремлении действовать из чувства ответственности, любви и уважения. В этом смысле долг и совесть являются признаками интеллигентности и отражают ее нравственную суть.

Гимназиста Паустовского генерал каждый день провожает, а когда Маруся получает 3+, ухаживает за ним, помогая снять старенькую гимназическую шинель (трудно найти подобный пример в русской литературе), приглашает к изысканному ужину. Молодой человек, гимназист размышляет о жизни, старается понять родителей Казанских, пусть не имеющих высокой жизненной цели, но болезненно любящих свою дочь, потому что дождались ее только в старости.

В какой-то степени отношения в семье Казанских для юноши Паустовского (осознает он это или нет) стали примером теплых семейных отношений. Сами они для гимназиста образец очень заботливых родителей. Именно заботы и любви ему не хватало всю жизнь.

Отец его, когда Паустовский был еще подростком, оставил семью в нищете ради молодой женщины («бабочки с острова Борнео», так ее называет юноша). После его ухода из семьи мама сказала: «Отец к нам не вернется. У него есть другие привязанности. Ради них он наделал долгов и оставил нас нищими. И я не хочу, чтобы он возвращался…» [6, с. 142]. Георгий Максимович (отец писателя) кается перед смертью и просит прощение: «Маму увидишь… Я виноват перед ней… Пусть простит…» [6, с. 13]. После похорон Мария Григорьевна (мать писателя) осунулась, почернела и долго сидела на могиле мужа. Вероятно, она простила его, и Паустовский впервые задумался о несовершенстве человеческих отношений в жизни, обусловленных двойственной природой человека, борьбой добра и зла в душе, постарался понять своих родителей.

Будучи гимназистом, Паустовский отметил явление социальной вражды в учебном заведении (в Киеве) между представителями правящих классов (он номинирует их «аристократами», а сегодня их называют «золотой молодежью») и демократами («дети интеллигентов, разночинцев, евреи, поляки») [6, с. 165]. Это явление в гимназии выражалось в драке двух разных отделений. Первое считалось аристократическим, а второе – демократическим. «Разделение это производилось, очевидно, сознательно, в силу предписаний свыше» [6, с.165]. Вражда выражалась во взаимном презрении. Писатель вспоминает, что традиционная драка происходила один раз в год, осенью, а администрация, не имея возможности не допустить столкновения, старалась «предотвратить сражение», хотя «никакие ухищрения не помогали»: «… летела пыль, трещали ветки деревьев…, были слышны крики и глухой топот». Демократическое отделение всегда побеждало, а первое обращалось в бегство:

Представителей первого аристократического отделения автор «Автобиографической трилогии» номинирует, используя в роли эпитета имя существительное– оболтус, употребленное в функции приложения.

В толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой лексема «оболтус» дается «с пометой (разг.) Дурак, бездельник» [5, с. 435]. Усиливает смысловое впечатление от приложения оболтус эпитет – прилагательное (используется для характеристики людей) потрёпанные. Прилагательное «потрёпанные» в этом же словаре дается «с пометой (разг.) во втором значении – сильно ослабленные после боя, драки, разбитые» [5, с. 573].

По нашему мнению, это средство, вербализующее конкретный признак (дурак, бездельник), создает стилистическую фигуру градации. Исследуемые особенности функционирования сравнений, эпитетов, помимо интеллектуально – эмоционального осмысления, касаются проблемы «человек в языке и культуре», а также несут этно – культурную информацию и поэтому имеют лингвокультурологическое значение.

Предполагаем, что использование К.Г. Паустовским эмоционально-окрашенных слов в разговорном стиле уместно и позволяет выразить идейное содержание, свои симпатии и антипатии при исследовании общественного явления в гимназии.

Опережая будущие исторические события, следует отметить, что и победа в революции принадлежала интеллигенции и трудящимся. В то же время обращает на себя внимание стремление интеллигенции соблюдать моральные законы в отличие от солдат моряков, крестьян (вспомним письмо Короленко Луначарскому). Гимназист

Паустовский писал, что «во время боя соблюдались “железные законы гимназической войны”, которые во время революции уже никем не соблюдались» [1, с. 171]. «В слове революция соединяются много понятий, но когда мы называем Великую революцию, то, кроме политического и социального переворота, мы подразумеваем еще **громадный духовный кризис, психологическое потрясение целой нации»** [1, с. 171]**.**

Руководство Киевской гимназии в лице директора и инспектора (Бодянского) имели «неприятные объяснения с попечителем учебного округа и с родителями потрепанных оболтусов». Своим подопечным инспектор делал внушение: «Вот что значит, если у людей нет царя в голове, - говорил нам с горечью Бодянский. – А еще читаете всяких Ибсенов и Леонидов Андреевых! Просвещенные юноши! Будущие столпы общества! Зулусы и троглодиты!» [6, с. 168]. Лексема «столп имеет значение опора, поддержка» [4, с.763].

Лексема «троглодит» в Толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой в переносном значении трактуется как «грубый, некультурный человек. Дается с пометой (бран.)» [5, с. 812].

Зулусы — это африканский народ. Обе лексемы в данном предложении являются определениями-приложениями, дающими характеристику дерущимся гимназистам, задача которых быть опорой и поддержкой общества.

Гимназические годы стали для Паустовского временем становления: именно этот опыт, по его собственному признанию, сыграл решающую роль в формировании прозаика как личности и гражданина, интеллектуала и интеллигента. Первая Киевская гимназия не просто дала Паустовскому знания – она сформировала его взгляд на мир, пробудила творческие силы и стала тем фундаментом, на котором выросло его будущее литературное мастерство.

Знакомство Константина Паустовского с выдающимися классиками и деятелями искусства и литературы Серебряного века такими как М. Булгаков, М. Волошин, И. Северянин, А. Вертинский, М. Врубель и др. можно также рассматривать как «уроки интеллигентности».

Следует отметить, что встречи с интересными и гениальными людьми давали прозаику возможность непосредственно соприкасаться с передовыми идеями эпохи, с живым творчеством, с людьми, для которых культура была не просто профессией, а смыслом жизни. Для Паустовского, как человека и писателя, такие знакомства были не просто приятным досугом, а возможностью впитывать те нравственные принципы, которые он сам высоко ценил. Прозаик видел в своих собеседниках носителей

высокой культурной традиции, и это укрепляло в нём чувство долга перед литературой и читателем.

В атмосфере напряжённых духовных исканий формировалось его собственное мировосприятие. Общение с мастерами, для которых были важны глубина мысли, искренность, чувство меры, помогало Паустовскому оттачивать собственный художественный вкус. Писатель учился у них чуткости к слову, точности выражения, умению видеть красоту в обыденном.

Таким образом, анализируя рассказы писателя: «Из пустого в порожнее», «Крушение», «Смерть отца», «Осенние бои», «Аттестат зрелости», «Вода из реки Лимпопо», «Разгуляй», «Выстрел в театре» и воспоминания прозаика о своем детстве и юности можно выявить несколько основных этапов как ключевых механизмов в формировании интеллигентности у К. Паустовского – это воспитание в семье (бабушка и родители), формирование личности в гимназии (общение с педагогами и их нравственные уроки) и собственный личный опыт, приобретенный в юношестве и в процессе дальнейшего общения с интересными почтенными людьми.

Прозаик использует лексему «интеллигентность» для характеристики своих героев, однако чаще всего автор рассматривает признаки интеллигентности косвенно, оценивая поступки персонажей с точки зрения их соответствия моральным принципам и ценностям, используя для этого фразеологизмы, сравнения, эпитеты, позволяющие выразить писателю свои симпатии и антипатии.

Для К. Паустовского интеллигентность — это не просто характеристика человека, а защитный нравственный каркас, который формирует в сознании личности устойчивую систему моральных координат, не даёт равнодушию и пренебрежению игнорировать уважение к человеческому достоинству. Своим творчеством прозаик призывает соблюдать на практике нормы морали и сохранять в себе способность к сопереживанию даже в мире, где легко озлобиться. Проза писателя «работает» как «прививка» человечностью: она не отрицает сложности жизни, но предлагает в ответ на жестокость мира отвечать добром («золотое правило морали в христианстве»), культивируя в себе лучшее, что заложено в человеке.

Анализируя автобиографические рассказы «Из пустого в порожнее» «Крушение» и «Смерть отца» прозаик, возможно, неосознанно, но проводит неявное, но важное нравственное сопоставление. Паустовский сравнивает выполнение генералом Казанским своих нравственных обязанностей (добровольность их принятия из чувства долга) по отношению к членам семьи (жене и дочери), которых несмотря на внешние проявления недовольства поступками капризной дочери и

скучной жены, он терпит и поступок своего отца, бросившего семью в нищете, но покаявшегося перед смертью. Нравственные дилеммы выбора – что важнее долг перед семьей или спонтанные чувства, побуждают писателя осмыслить собственные ценности и принимать сложность выбора личностью идеи Блага – личного сиюминутного счастья или долгосрочного семейного счастья, требующего жертв и самоограничения.

Знакомства К. Паустовского с гениями своей эпохи стали живым уроком интеллигентности — не как абстрактного набора правил, а как живой, непосредственной практики, основанной на культуре, чуткости и ответственности перед словом и жизнью.

## Список литературы

1. Галяс И.А., Руденко Ж.А. «Безвестные мечтатели» начала XX века К. Паустовский, М. Волошин: литература на изломе эпох // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2025. № 03 (119).
2. Трефилова Г.П., К. Паустовский. Мастер прозы. – М.: Худож. лит., 1983. – 128 с.

## Список источников

3. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов; РАН, Ин-т лингвист. исследований. — СПб. : Норинт, 2000. — 1535 с.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: РИПОЛ классик, 2006. Т. 4. Р – Я. 668 с.
5. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. Изд-е 4-е, доп. М.: Азбуковник, 1998. 939 с.
6. Паустовский К. Г. Собрание сочинений: в 9-ти т. Т. 4. Кн. первая—третья. М.: Худ. лит., 1982. 734 с.
7. Слотердайк П. Критика цинического разума. Екатеринбург. Изд-во Уральского ун-та. 2001. – 584 с.
8. Франкл В. Сказать жизни „Да!". Психолог в концлагере. М. АНФ. 2023. 237 с. Режим доступа: https://books.yandex.ru/books/iQXPvjl2/read-online?ysclid=muimnai4za444062118 (Дата обращения: 22.09.2026)

Дата публикации 24.08.2026

УДК 316.7 + 391

# Гиниатуллина Э.А. Как локальные бренды становятся голосом традиции в современном городе (на примере выставочных проектов Казани 2025–2026 годов)

**Гиниатуллина Эмилия Альбертовна**
студент магистратуры Института международных отношений, истории и востоковедения, Казанский (Приволжский) федеральный университет
emmypochta@gmail.ru

# How local brands become the voice of tradition in a modern city (a case study of Kazan exhibition projects 2025–2026)

**Giniatullina Emilia Albertovna**
Master's Degree Student, Institute of International Relations, History and Oriental Studies
Kazan Federal University

**Аннотация.** В статье анализируются два значимых выставочных проекта Казани 2025–2026 годов — «Анатомия моды» в Галерее современного искусства и «Җеп (Нитка)» в Национальном музее Республики Татарстан. Цель исследования — определить роль локальных модных брендов в сохранении и трансляции культурного наследия в условиях утраты универсальности национального языка среди молодежи. Методологическая база строится на сравнительном анализе экспозиционных стратегий: от «глобального музея» до «музея-лаборатории». В работе обосновывается тезис о том, что современные дизайнерские практики выступают в качестве невербального канала межпоколенческой коммуникации, перешивая традиционные коды в актуальные городские формы. Результаты демонстрируют, что локальные бренды способны замещать традиционные институции (семью, школу) в вопросах передачи культурного знания, используя язык орнамента, кроя и цвета, понятный молодежной аудитории.

**Ключевые слова:** Локальные бренды, культурное наследие, мода и искусство, национальная идентичность, выставочная стратегия, татарский костюм, городская среда.

**Abstract.** The article examines two significant exhibition projects in Kazan from 2025–2026 — "Anatomy of Fashion" at the Gallery of Modern Art and "Җеp (Thread)" at the National Museum of the Republic of Tatarstan. The research aims to determine the role of local fashion brands in preserving and transmitting cultural heritage amid the declining universality of the national language among young people. The methodological framework is based on a comparative analysis of exhibition strategies, ranging from the "global museum" to the "museum-laboratory." The paper substantiates the thesis that modern design practices act as a non-verbal channel for intergenerational communication, reinterpreting traditional codes into contemporary urban forms. The results demonstrate that local brands can effectively replace traditional institutions (family, school) in transmitting cultural knowledge by employing the language of ornament, cut, and color that resonates with youth audiences.

**Keywords:** Local brands, cultural heritage, fashion and art, national identity, exhibition strategy, Tatar costume, urban environment.

**Как локальные бренды становятся голосом традиции в современном городе**

В 2025–2026 годах Казань стала площадкой для двух креативных выставочных проектов, которые дали возможность профессиональному сообществу иначе взглянуть на природу локальной моды. В Галерее современного искусства развернулась экспозиция «Анатомия моды» [7], а в Национальном музее Республики Татарстан — проект «Җеп» («Нитка») [8]. Оба события объединяет общий вопрос: какую роль играют современные дизайнеры и локальные бренды в сохранении и трансляции культурного наследия? Как отмечает Е.А. Ермаковишна, российская мода сегодня стремится восстановить собственную уникальную идентичность, поскольку на однотипном рынке преимущества получают те марки, которые транслируют ценности, значения и смыслы, близкие потребителю [1, с. 98]. Этот тезис актуален и для Казани, где утрата универсальности национального языка ставит под вопрос передачу культурного наследия новым поколениям. Ответ на него позволяет предположить, что в Казани формируется новый культурный феномен — бренд как связующее звено между архаичной традицией и динамичной городской средой.

**«Анатомия моды» в Галерее современного искусства**

Проект «Анатомия моды», открывшийся в декабре 2025 года, сразу привлек внимание амбициозной задачей — представить моду как высокое искусство, достойное музейных залов. Куратор Ольга Паранина объединила два выставочных пространства: ретроспективу бренда RUSTAM (дизайнер Рустам Исхаков) и проект «Мода: инструкция по сборке» под руководством Екатерины Борисовой, члена Союза дизайнеров Татарстана [7].

Ретроспективная часть, приуроченная к 20-летию модного бренда RUSTAM, стала первой попыткой столь масштабной музеефикации творческого пути казанского дизайнера. В экспозиции были представлены готовые наряды, эскизы, рекламные кампании, театральные костюмы. Рустам Исхаков — основатель бренда — предстал перед зрителем в роли автора, чьи работы фиксируют изменения вкусов, технологий и общественных настроений за два десятилетия [7]. Подобный подход — демонстрация «калейдоскопа событий» — превращает коммерческий бренд в документ своего времени.

Однако ведущим для понимания нового статуса моды стало пространство «Мода: инструкция по сборке». Куратор Екатерина Борисова выстроила экспозицию

так, чтобы зрителю предлагалось проследить путь от эфемерной идеи до тактильного совершенства. Пять синхронных ритмов — вдохновение, выбор материи, геометрия лекал, технология кроя, финальное воплощение — демонстрировали «анатомию стиля». Мультимедийная составляющая — фрагменты показов, репортажи, интервью — создавала эффект присутствия за кулисами модного процесса.

Отдельного внимания заслуживает участие основательницы проекта Fashion Iftar — Джаннат Мингазовой. На выставке были представлены два ее наряда — зеленое платье с Fashion Iftar 2024 и оранжевое 2025 года (в соавторстве с дизайнером Луизой Скипиной). Эти образы интересны как эстетически, так и функционально: трансформируемые конструкции (снимающиеся рукава, объемные накидки) отсылают к идее адаптации традиции к условиям современной городской жизни. Как отметила сама Мингазова, в рамках Fashion Iftar ежегодно заявляется определенный цвет, на один месяц окрашивающий витрины республики, — этот символический жест превращает локальную инициативу в событие городского масштаба.

Как отмечает А.С. Хворостяная, «будучи сложным социокультурным конструктом, локальный бренд отражает традиции, ценности, историческую память и культурный код территории» [2, с. 145]. Ощущение, которое возникало у посетителей «Анатомии моды», обозреватели сравнивали с пребыванием в нью-йоркском Метрополитен-музее [9]. Данное сравнение не случайно: проект сознательно выстраивался по канонам западных костюмных музеев. Именно эта «оторванность» породила и главный вопрос: насколько глубоко в таком музеефицированном формате может быть представлена локальная традиция?

В контексте музейных стратегий показательно наблюдение И.А. Гринько и А.А. Швецовой: «сегодняшний мир продуцирует идентичности в невиданных масштабах, но важно то, что инструментарий, в сравнении с эпохой "больших наций", практически не изменился. По крайней мере, музей и карта, а если быть точнее — их симбиоз — по-прежнему эффективны для формирования идентичностей самого разного порядка» [3, с. 1]. Авторы подчеркивают, что «основа любого музея — материальный объект, придающий карте реальное содержание», и именно «при соединении музея и карты фактически происходит синхронизация времени и пространства, делающая доступным восприятию и первое, и второе» [3, с. 2].

**«Җеп (Нитка)»: археология костюма и диалог музея с современностью**

Ответ на данный вопрос предложила выставка «Җеп», проходившая в Национальном музее Республики Татарстан в марте — начале апреля 2026 года [8].

Куратор Джаннат Мингазова и художник Нияз Хазиахметов выбрали принципиально иную стратегию: не «возвышать» моду до искусства, а показать ее как живую нить (именно так переводится «җеп»), связывающую поколения, ремесленные традиции и современные бренды [8] [10].

Экспозиция была разделена на четыре тематических блока: «Җеп. Сквозь года» (исторические образцы из музейных фондов), «Җеп. Форма» (современные дизайнерские работы), «Җеп. Головные уборы» (сравнение исторических и актуальных моделей) и «Җеп. Руки и ремесла» (традиционные техники казанского шитья, обработки кожи, декора в их современном переосмыслении) [8].

Именно структура выставки стала ее ярким методологическим открытием. Подлинные музейные предметы были помещены в прямую визуальную связь с работами современных авторов. Посетитель мог увидеть исторический калфак (традиционный татарский девичий и женский головной убор) рядом с его реинтерпретацией от бренда Qayna, старинную нашивку — и ее современную версию от Your Yool или Луизы Скипиной [10]. Данный прием превращает локальный бренд в голос традиции: он не замещает собой прошлое, а комментирует его, переводит на язык сегодняшней моды.

Как отмечают исследователи О.Е. Гаврилова и Л.Л. Никитина, в современном этностиле важно «уловить наиболее читаемые, характерные черты народного костюма, адаптировать их под актуальные модные тенденции (сочетающиеся с общей стилистикой костюма) и воплотить их в структуре костюма, материалах, элементах конструкции, отделки, цветовом оформлении, формообразовании» [4, с. 1-2]. Они подчеркивают, что «для реализации этностиля достаточно одного-двух элементов… которые будут отсылать воображение зрителей и слушателей к национальным традициям», а «современный этностиль предполагает сочетание нескольких направлений: комфорт классики, элементов определенного этнического стиля, роскоши отделки, лаконичных форм и минимализма в пропорциях» [4, с. 2].

Участниками проекта стали как уже известные бренды (Бюро Бану, Луиза Скипина, Данияр, Айгель Салях, Сахтиан), так и более молодые марки (Matrushke, Lusi, Гузель Хаиб, Дасаев) [10]. Важно, что куратор сознательно объединила разных по масштабу и узнаваемости авторов, подчеркнув тем самым, что работа с наследием — общая задача локального модного сообщества.

Раздел головных уборов заслуживает отдельного внимания. В традиционной культуре головной убор — это не просто аксессуар, а маркер социального статуса, семейного положения, возраста и даже мировоззрения [11]. Сравнивая исторический

экземпляр и современную модель, зритель невольно включался в диалог: какие смыслы сохранились? что изменилось? что остается неизменным в стратегиях самопрезентации?

В этом смысле показателен вывод Н.В. Амировой: «источником для трансформации является традиционный татарский костюм и его элементы. Мастера, занимающиеся реконструкцией традиционной одежды, а также модельеры современной одежды используют в качестве образцов экспонаты музеев Казани, Санкт-Петербурга, Москвы и Уфы» [5, с. 102]. Исследовательница отмечает, что «развитию, совершенствованию и модернизации татарского национального костюма способствуют различные мероприятия, такие как конкурсы мастеров, фестивали, выставки, круглые столы, показы мод и проекты, направленные на популяризацию национальной одежды» [5, с. 103].

Просветительская программа выставки включала авторские экскурсии от Оксаны Галибаевой, гида с 14-летним стажем, автора маршрута «Казань на стиле» [10]. Данные экскурсии стали еще одним инструментом: гид рассказывал о предметах, а также учил «читать» культурный код, различать техники казанского шитья, понимать логику кроя. Без такого комментария разница между традиционной и современной формами могла бы ускользнуть от массового зрителя.

**Сравнительный анализ экспозиционных стратегий**

Сопоставление данных проектов позволяет увидеть принципиально разные, но взаимодополняющие модели включения моды в поле культурного наследия.

«Анатомия моды» работала в парадигме «глобального музея». Ее язык — это язык больших выставочных пространств, ретроспектив, мультимедиа и театральности. Сильная сторона данного подхода — способность признать локальную моду как явление, достойное серьезного внимания. Когда зритель сравнивал экспозицию с Метрополитен-музеем, происходил важный момент: казанские дизайнеры переставали восприниматься как «провинциальные», их включали в общемировой контекст [9].

«Жеп», напротив, работала как «музей-лаборатория». Ее задача — не столько поразить, сколько связать. Связь обеспечивалась структурой экспозиции (историческое рядом с современным), местом проведения (Национальный музей как хранитель подлинников) [8] [10].

Как отмечают Гринько и Швецова, в последнее время «музеи стали гораздо больше внимания уделять локальным идентичностям, что естественно не могло не отразиться на музейных экспозициях» [3, с. 3]. При этом «карты в данном случае

могут играть совершенно разные роли: в одном случае они могут просто задавать пространство города или района, что становится всё актуальнее для больших населенных пунктов, где жители не чувствуют себя соразмерными городу и не понимают его пространства» [3, с. 3]. Именно этот эффект — «понимание пространства» города через материальные артефакты традиции — и создавала выставка «Җеп».

Именно данный формат работы — не замещение, а диалог — оказался наиболее эффективным для понимания того, как локальные бренды встраиваются в систему трансляции культурного наследия. Они не пытаются заменить музей, но дополняют его там, где традиционные институции сталкиваются с объективными ограничениями.

Современная социолингвистическая ситуация в Татарстане такова, что татарский язык перестал быть универсальным кодом для значительной части молодежи Казани. Уходят из обихода архаизмы (например, *ипи* — вместо современного *икмәк* для обозначения хлеба, или *өйрәтү* в значении «учить» вместо более употребительного *укыту*), забываются диалекты, например, особенности мишарского или казанского наречий, устная традиция теряет носителей. В этих условиях возникает риск разрыва межпоколенческой передачи культурного знания. И здесь мода обнаруживает свой незадействованный ресурс. Язык орнамента, кроя, силуэта, цвета не требует вербального перевода. Он воспринимается непосредственно — через зрение и тактильный опыт. Когда молодой человек выбирает одежду с отсылкой к традиционному калфаку, или когда бренд выпускает коллекцию, вдохновленную наследием Баки Урманче (основоположника татарского профессионального изобразительного искусства, 1897–1990), происходит акт культурной коммуникации, обходящийся без словесного посредничества.

В этом заключается ключевое наблюдение, следующее из анализа обеих выставок. Локальные бренды предлагают модель, при которой культурное наследие живет в современной реальности не в форме реплики или стилизации, а в форме живого, развивающегося языка. Дизайнеры не копируют прошлое — они вступают с ним в диалог, предлагая собственное прочтение, сохраняющее при этом узнаваемость культурного кода.

Как справедливо резюмирует А.С. Хворостяная, «уход зарубежных брендов только усилил явный тренд на поиск собственной идентичности. Крупные и локальные бренды все чаще обращаются к самобытной культуре для поиска собственной идентичности» [6]. Таким образом, проекты «Анатомия моды» и «Җеп»

демонстрируют, что модная индустрия способна выполнять функцию канала трансляции культурного наследия в тех сегментах аудитории, где традиционные механизмы (школа, семья, музейная педагогика) уже не работают с прежней эффективностью. Локальные бренды становятся голосом традиции в современном городе именно потому, что говорят на языке, который молодежь готова слышать. И в этом обнаруживается основание для вполне обоснованного оптимизма: национальная культура не обречена на исчезновение вместе с последними носителями языка, пока есть практики, перешивающие ее в актуальные формы.

## Список литературы

1. Ермаковишна, Е.А. Мода, которой нет: в поисках идентичности Южного Урала через призму истории региональной моды [Электронный ресурс] / Е.А. Ермаковишна // Коммуникации. Медиа. Дизайн. — 2024. — Т. 9. — № 3. — С. 78–102. — URL: https://publications.hse.ru/pubs/share/direct/971863790.pdf (дата обращения: 19.08.2026).
2. Хворостяная, А.С. Эволюция стратегического развития отечественных локальных брендов легкой промышленности и индустрии моды / А.С. Хворостяная // Экономика промышленности. — 2026. — Т. 19. — № 2. — С. 145–155. — DOI: 10.17073/2072-1633-2026-2-1646.
3. Гринько, И.А., Швецова, А.А. «Реанимируя Андерсона»: музей и карта в формировании современных идентичностей / И.А. Гринько, А.А. Швецова // Культурологический журнал. — 2015. — № 1 (19). — URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/315.html&j_id=22 (дата обращения: 17.08.2026).
4. Гаврилова, О.Е., Никитина, Л.Л. Этностиль в проектировании современного эстрадного костюма на основе традиций татарского народного костюма / О.Е. Гаврилова, Л.Л. Никитина // Костюмология. — 2024. — Т. 9. — № 4. — URL: https://kostumologiya.ru/PDF/23TLKL424.pdf (дата обращения: 10.08.2026).
5. Амирова, Н.В. Элементы модернизации в современном татарском костюме / Н.В. Амирова // Современные проблемы науки и образования. — 2025. — Т. 8. — № 4. — С. 101–112. — URL: https://journals.rcsi.science/2658-5685/article/view/369882/ (дата обращения: 10.08.2026).

## Список источников

6. Хворостяная, А.С. Анна Хворостяная о фэшн-стратегировании [Интервью] / А.С. Хворостяная. — URL: https://mse.msu.ru/anna-hvorostjanaja-o-fjeshn-strategirovanii/ (дата обращения: 17.08.2026). — Текст : электронный.
7. Исхаков, Р. Ретроспектива бренда RUSTAM : каталог выставки / Р. Исхаков. — Казань : Галерея современного искусства, 2025. — 45 с.
8. Мингазова, Д. Җеп (Нитка) : путеводитель по выставке / Д. Мингазова, Н. Хазиахметов. — Казань : Национальный музей Республики Татарстан, 2026. — 32 с.
9. Яфарова, Р. «Как в музее костюма в Нью-Йорке»: в Казани открылась выставка «Анатомия моды» / Р. Яфарова. — URL: https://milliard.tatar/news/kak-v-muzee-kostyuma-v-nyu-iorke-v-kazani-otkrylas-vystavka-anatomiya-mody-8734 (дата обращения: 20.05.2026). — Текст : электронный.
10. Выставка «Җеп/Нитка» оказалась настоящим событием в культурной жизни республики. — URL: http://protatarstan.ru/news/news/vystavka-epnitka-okazalas-

nastoiashhim-sobytiem-v-kulturnoi-zizni-respubliki (дата обращения: 14.04.2026). — Текст : электронный.

11. Татарские народные художественные промыслы : учебно-методическое пособие / Министерство образования и науки Республики Татарстан. — URL: https://edu.tatar.ru/upload/storage/org1219/files/pub_3981965.pdf (дата обращения: 26.05.2026). — Текст : электронный.
12. Афиша выставки «Анатомия моды». — URL: https://zur-kazan.ru/afisha/kazan/event-anatomiya-mody-19136/ (дата обращения: 20.01.2026). — Текст : электронный.
13. Выставка «Анатомия моды». — URL: https://kuda-kazan.ru/event/vystavka-anatomija-mody/(дата обращения: 11.02.2026). — Текст : электронный.
14. Выставка «Җеп / Нитка». — URL: https://tatmuseum.ru/events/nitka-ep-0/ (дата обращения: 30.03.2026). — Текст : электронный.
15. Fashion Iftar 2025: вдохновение оранжевым цветом. — URL: https://kazved.ru/news/fashion-iftar-2025-vdoxnovenie-oranzevym-cvetom-5879597 (дата обращения: 17.05.2026). — Текст : электронный.

Дата публикации 30.09.2026

УДК 94(477.75):72.03

# Дудушкина С.В. Дом Ришелье в Гурзуфе в путеводителях и мемуарах XIX – начала XXI века: историко-культурный и источниковедческий аспект

**Дудушкина Светлана Владимировна**
заведующий отделом «Музей А.С. Пушкина в Гурзуфе» Государственного бюджетного учреждения культуры Республики Крым «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», РФ, МО ГО Ялта, пгт Гурзуф
svd0607@mail.ru

# Richelieu's House in Gurzuf in Travel Guides and Memoirs of the 19th – Early 21st Centuries: Historical-Cultural and Source-Studies Perspectives

**Dudushkina Svetlana Vladimirovna**
Head of the «A. S. Pushkin's Museum in Gurzuf» Department of the State budgetary cultural institution of the Republic of Crimea «Crimean literary and art memorial museum-reserve», Russia, Yalta, Gurzuf

**Аннотация.** Статья посвящена комплексному анализу репрезентации дома герцога Армана де Ришелье в Гурзуфе (1811) в дореволюционных, советских и современных путеводителях, а также в мемуарной литературе. Рассматривается эволюция восприятия здания – от первой европейской постройки на Южном берегу Крыма до мемориального музея А.С. Пушкина. Выявляются ключевые нарративные стратегии путешественников и краеведов, анализируется архитектурная трансформация усадьбы при И.И. Фундуклее и в ходе реставрации 2023 года. Особое внимание уделяется источниковедческой ценности путевых заметок Н.С. Всеволожского (1836) и К.М. Сементовского (1840-е), а также мемуарному наследию А.С. Пушкина и А.С. Грибоедова.

**Ключевые слова:** дом Ришелье, Гурзуф, путеводитель, мемуаристика, А.С. Пушкин, И.И. Фундуклей, архитектурная реставрация, источниковедение, культурное наследие, Южный берег Крыма.

**Abstract.** The article offers a comprehensive analysis of how Duke Armand de Richelieu's house in Gurzuf (1811) has been represented in pre-revolutionary, Soviet, and contemporary travel guides, as well as in memoir literature. It traces the evolution of the building's perception – from the Southern Coast of Crimea's first European structure to A. S. Pushkin's memorial museum. The study identifies key narrative strategies employed by travellers and local historians, and examines the estate's architectural transformation under I. I. Fundukley and during the 2023 restoration. Particular attention is given to the source-studies value of N. S. Vsevolozhsky's travel notes (1836) and K. M. Sementovsky's travel notes (1840s), as well as to A. S. Pushkin's and A. S. Griboyedov's memoir legacy.

**Keywords:** Richelieu's house, Gurzuf, travel guide, memoir literature, A. S. Pushkin, I. I. Fundukley, architectural restoration, source studies, cultural heritage, the Southern Coast of Crimea.

**Актуальность настоящего исследования** обусловлена рядом факторов, лежащих в плоскости историко-культурного, источниковедческого и филологического знания. Дом герцога Армана де Ришельё в Гурзуфе стоит особняком среди южнобережных памятников. Аналогов ему нет. В 1811 году его возвели как первую европейскую постройку на полуострове. Более двух столетий здание работало культурным мостом – между «диким» ландшафтом и европейской усадебной традицией. В 1820 году сюда приехал Александр Пушкин. Он прожил здесь семнадцать дней. Этот эпизод южной ссылки поэт позже называл временем «счастливейших минут жизни». В 2025 году реставрация дома Ришельё завершилась. Её приурочили к 225-летию со дня рождения А.С. Пушкина. Работы шли при поддержке Министерства культуры РФ, Министерства культуры Республики Крым и Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника. Зданию вернули исторический облик периода, который застал поэт. Восстановили бельведер и мансарду, где жил Пушкин. Представили уникальные артефакты той эпохи. Проект обошёлся более двухсот восьмидесяти миллионов рублей. Эти средства пошли не только на воссоздание первоначального облика особняка. Удалось также пробить независимый проход с набережной – теперь посетители попадают к объекту федерального значения без препятствий. Музей принимает тридцать тысяч человек в год. Двери для публики открылись 6 июня 2025 года.

История существования данной усадьбы представлена в исследованиях Н.В. Богдановой [1], Т.В. Джакаева [2], А.В. Карагодин [3], А.А. Сафонов [4], А.А. Галиниченко [5], однако систематизация данных о путеводителях, в которых представлен дом Решелье. Путеводителей и мемуаров о доме Ришельё накопилось много. Но целостной картины они не дают. Дореволюционные издания – М.А. Сосногорова [7], Г.Г. Москвич [8; 9], Ш. Монтандон [10], Н.С. Всеволожский [5], К.М. Сементовский [22] – и советские путеводители (М.Н. Макаров [13], Л.И. Кондрашенко [14]) описывают объект, но не сопоставляют источники между собой. Современные краеведческие труды Н.В. Богдановой [15], Н.М. Макарухиной [16; 17] основываются на анализе части архивных данных и мемуаров. В тоже время сопоставление мнений в контексте, как менялось восприятие здания от эпохи к эпохе. В связи с тем, что «дом Ришелье, построенный в начале XIX века, стал одним из знаковых мест Гурзуфа и символом его культурного наследия» [16, с. 123], вопросы анализа и систематизации данных с точки зрения историко-культурного и источниковедческого аспекта подчёркивает значимость данного исследования.

Действительно назрела потребность в комплексном источниковедческом исследовании. Оно должно проверить сведения из путевых заметок, дневников и мемуаров. Инструментарий – методы истории, географии и филологии. Перекрёстный анализ письменных свидетельств [11; 12; 18; 19; 20] мы выстраиваем в единстве с проверкой археологических и материальных данных, а также с поиском литературных штампов и топосов. Именно такой подход позволяет отделить личные наблюдения авторов от компиляций и книжных мифологем. Для дома Ришельё это обстоятельство приобретает особый вес: многие тексты создавались под оглядкой на предшественников, а их авторы воспроизводили устойчивые формулы «чудесного» описания Крыма [21; 22; 23; 24]. Порой складывается ощущение, что путешественники видели не сам полуостров, а его отражение в чужих записках.

В связи с этим, **цель исследования** – комплексный историко-филологический разбор корпуса путеводителей, путевых заметок, дневников и мемуаров XIX – начала XXI века о доме герцога Армана де Ришельё в Гурзуфе. Такой разбор позволит выявить устойчивые нарративные стратегии репрезентации объекта, реконструировать его первоначальный облик и оценить достоверность свидетельств современников [7; 11; 12;18].

**Основная часть исследования.** Мемориальный статус здания закрепила публикация А.Л. Бертье-Делагарда «Память о Пушкине в Гурзуфе» (1913). Автор первым поставил вопрос о музеефикации дворца Ришельё [18]. С тех пор объект вышел за рамки региональной достопримечательности. Он приобрёл значение культурного центра общероссийского масштаба. В 2024 году дом получил статус объекта культурного наследия народов РФ федерального значения, что подтверждает его исключительную ценность на государственном уровне [16; 17].

Л.А. Орехова анализируя документы Государственного архива Республики Крым и Государственного архива Российской Федерации, восстанавливает довоенную историю музея А.С. Пушкина в гурзуфском доме Ришельё [6]. Исследование детализирует обустройство «пушкинского домика» и создание музейной экспозиции. Удалось восстановить биографию первого директора музея А. В. Позднякова и определить его роль: «Иллюстрированная «Летопись Пушкинского дома в Гурзуфе» должна была войти в экспозицию музея и «дать посетителю исчерпывающие сведения» об истории постройки, последующих перестроек дома, а также истории создания музея Пушкина» [6, с. 46]. Здесь Орехова передаёт замысел Позднякова: «Летопись» задумывалась как ключевой элемент выставки, который бы системно показал судьбу здания. Архивные находки заметно расширяют источниковую базу.

Они открывают новые перспективы для изучения музеефикации пушкинских мест в Крыму.

Путеводители XIX – начала XX века – самая плотная группа источников по рецепции дома Ришельё. Жанр менялся буквально на глазах. Сначала – обстоятельный страноведческий очерк для читателя с образованием. Потом – справочник для массового туриста. Описание гурзуфского имения прошло тот же путь. От любования «прелестнейшим местом» – к утилитарной строчке в маршруте. А затем – к научной музеефикации.

Одно из ранних подробных описаний дала Мария Сосногорова (М.А. Сно). Её «Путеводитель по Крыму» увидел свет в 1871 году [7]. Книга выдержала ряд переизданий, в том числе под редакцией Н.А. Головкинского (6-е изд., 1894) [21]. Сосногорова называет дом «одним из прелестнейших мест на всем Южном берегу Крыма». Дальше – сплошная ботаника: растительность со всего мира, цветники, беседки, оранжереи, лучшие на побережье виноградники [7]. Архитектура отступает на второй план. Дом Ришельё выступает скорее центром образцового европейского садово-паркового хозяйства. Он противостоит «дикости» южнобережного пейзажа: «Оно представляет бесспорно одно из прелестнейших мест на всем Южном берегу Крыма. При живописном местоположении и богатой южной растительности, собранной здесь со всех концов мира, на этой прекрасной даче соединены всевозможные принадлежности и затеи всякого богатого барского имения; и потому парки и сады Гурзуфа отличаются как искусством своего расположения, так равно и необыкновенным богатством и разнообразием собранных в них растений; роскошные цветники, беседки и оранжереи – всё это заслуживает здесь полного внимания и осмотра путешественника, любящего изящное в природе и в искусстве. Виноградники Гурзуфа и добываемое из них вино также считаются лучшими на всем Южном берегу, и гурзуфские вина могут смело соперничать с винами иностранными» [7; с. 229]. Этот текст задал канон. Последующие составители его воспроизводили. Кстати, в старых путеводителях вообще редко пишут о самом здании – всё больше о том, что вокруг него растёт. В издании Головкинского 1894 года картина меняется. Имение уже перешло от наследников Фундуклея к П.И.Губонину. Гурзуф превращается в оживлённую дачную местность [21].

Серия «Практических путеводителей» Григория Москвича – рубеж XIX–XX веков. Здесь Гурзуф – модный курорт. Дом Ришельё обязательно входит в маршрут прогулки по парку санатория Губонина. Его подают как объект с мемориальной ценностью [7; 8]. Архитектурные детали Москвича почти не занимают. Ему важнее

историко-литературная значимость места. Путеводитель 1889 года рисует благоустроенный курорт: шесть гостиниц, морские купальни, электрическое освещение, почта, телеграф. А дом Ришельё упоминается прежде всего как «памятник пребывания Пушкина» [8]. «Дом Ришелье, построенный в 1811 году, представляет собой небольшое, но изящное здание в греческом стиле, расположенное в живописном парке. Это первое каменное строение европейского типа на Южном берегу Крыма. Дом состоит из двух этажей с мансардой и отличается своим архитектурным стилем, который был весьма необычным для того времени. Внутреннее устройство дома довольно своеобразно: главная часть здания представляет собой галерею, занимающую почти всё пространство, за исключением нескольких небольших комнат. Примечательно, что в доме сохранились оригинальные черты, несмотря на последующие перестройки. В настоящее время здание привлекает внимание своей верандой, которая была застеклена в 1894 году, и великолепным видом на море и окрестности Гурзуфа. Вокруг дома раскинулся прекрасный парк, который также является частью исторического наследия этого места» [8, с. 317]. В издании 1903 года тенденция только крепнет. Объект окончательно закрепляется как мемориальный пункт обязательного экскурсионного маршрута [9].

Особое место среди дореволюционных источников занимает историко-краеведческий очерк А.Л. Бертье-Делагарда «Память о Пушкине в Гурзуфе» (1913) [18]. Автор детально описывает архитектурные особенности дома, историю владельцев и фиксирует местные легенды, связанные с пребыванием поэта. Этот текст стал важным источником для последующих путеводителей и до сих пор сохраняет научную ценность. Принципиальное отличие очерка Бертье-Делагарда от предшествующих guidebooks заключается в том, что он впервые рассматривает дом Ришельё не как элемент пейзажа или маршрута, а как самостоятельный объект историко-культурного исследования. Автор прямо ставит вопрос о необходимости увековечения памяти Пушкина в Гурзуфе: «Судьба привела величайшего русского поэта случайно на Южный берег Крыма, в Гурзуф. Он провёл там всего три недели, но считал это время счастливейшим в своей жизни. Желание вновь увидеть Южный берег не осуществилось, но он никогда его не забывал…» [18, с.7].

Показательно, что Бертье-Делагард критически оценивает существовавшую практику «показа» пушкинских мест: он отмечает, что в Гурзуфе посетителю демонстрируют «комнату Пушкина», его кипарисы и платаны, скалу и грот, названные его именем, однако все эти объекты «для масштаба поэта, конечно,

ничтожны». «Это был довольно большой двухэтажный дом, с двумя балконами, один на море, другой в горы, и с обширным садом. Тут семья Раевского вся была в сборе… Места, где кровать поставить. В этом состоит все помещение, кроме большого кабинета над галереей под чердаком, в который надобно с трудом пролезть по узкой лестнице» [18, с. 10]. Тем самым исследователь обосновывает необходимость музеефикации всего дома как целостного мемориального комплекса, а не отдельных «достопримечательностей». Эта мысль, высказанная в 1913 году, непосредственно предвосхищает создание музея А. С. Пушкина в доме Ришельё в 1938 году [6].

Эволюция репрезентации дома Ришельё в трёх рассмотренных группах источников может быть наглядно представлена в виде таблицы 1.

**Таблица 1. Репрезентация дома Ришельё в классических путеводителях XIX – начала XX века**

| Параметр сравнения | М.А. Сосногорова, А.Н. Головкинский (1871; 1894) | Г.Г. Москвич (1889; 1903) | А.Л. Бертье-Делагард (1913) |
|---|---|---|---|
| Жанр источника | Комплексный страноведческий путеводитель | Практический путеводитель | Историко-краеведческий очерк |
| Доминирующий аспект описания | Ландшафтно-ботанический | Туристско-маршрутный | Историко-архитектурный |
| Функция дома в тексте | Центр образцового европейского имения | Мемориальный пункт экскурсионного маршрута | Объект историко-культурного исследования |
| Степень внимания к архитектуре | Низкая (описаны сад, цветники, оранжереи) | Минимальная (акцент на мемориальной ценности) | Высокая (детальный анализ постройки и перестроек) |
| Соотношение с фигурой Пушкина | Фоновое упоминание | Ключевой элемент мемориального нарратива | Центральная тема исследования |
| Практическая направленность | Рекомендация к осмотру | Включение в маршрут прогулки | Обоснование необходимости музеефикации |
| Ссылки на источники | [7; 21] | [8; 9] | [6; 18] |

Сопоставление трёх групп источников позволяет выявить отчётливую динамику в восприятии дома Ришельё на протяжении второй половины XIX – начала XX века. На первом этапе, представленном путеводителями Сосногоровой и Головкинского, объект осмысляется преимущественно в эстетической и хозяйственной парадигме: он ценен как образец европейского усадебного быта, противостоящий «дикости» южнобережного ландшафта, и как центр виноградарства и садоводства [7; 21]. Второй этап связан с практическими путеводителями Москвича. Здесь объект функционализируется. Дом превращается в элемент туристской

инфраструктуры. Он становится точкой на маршруте. Его ценность определяется главным образом мемориальной аурой [8; 9]. Третий этап связан с очерком Бертье-Делагарда. Дом впервые попадает в фокус историко-архитектурного разбора. Мемориальную ценность автор подкрепляет документами [18]. Крымский путеводитель меняет ориентиры. Вместо описания «мест и красот» он выстраивает систему культурного наследия. Пушкинский миф набирает силу. Он всё активнее конструирует культурную идентичность Южного берега. Забавно: поэт прожил в Гурзуфе меньше трёх недель. А судьбу места определил на два века вперёд. Тут поневоле задумаешься о странных законах культурной памяти – иногда достаточно мимолётного касания, чтобы вещь навсегда изменила свой статус.

Советские издания лепили из усадьбы чисто функциональный экспонат. «Прогресс» и «Таврия» выдвигали её на роль главной достопримечательности посёлка. И обязательного пункта экскурсии «Пушкин в Крыму» [23]. Дом застывал в амплуа мемориального объекта. Архитектурная история уходила на задворки. Ею жертвовали ради иллюстрации биографии поэта. Очерки М.Н. Макарова (1961) и Л.И. Кондрашенко (1979) тянут ту же нить [13; 14]. Макаров говорит о доме сквозь призму пушкинского пребывания. Об архитектурных деталях – пара слов, и то вскользь. Кондрашенко держится мемориальной ценности. Для него усадьба – «пушкинский дом» и опорная точка литературного маршрута по Южному берегу [14]. Деталь говорящая: в заголовках разделов и подглав обоих изданий - имя поэта. Имя первого владельца почти не слышно. Словно Ришельё и не возводил этот дом – так, декорация для пушкинского сюжета. Впрочем, советская традиция вообще любила подчинять зодчество биографиям.

Постсоветский период открывает принципиально иной этап. Его яркое выражение – двухтомник Н.М. Макарухиной «Гурзуф – первая жемчужина Южного берега Крыма» (2010, 2012) [16; 17]. Исследование опирается на широкий круг архивных источников. Многие из них вводятся в научный оборот впервые. Автор прослеживает судьбу здания от покупки участка в 1808 году до присвоения статуса федерального объекта культурного наследия. Сама Макарухина определяет хронологию работы так: «немного более ста лет – с начала XIX века до 1920 года». Источниками послужили «архивные документы, многие из которых впервые вводятся в научный оборот», а также «воспоминания посетителей Гурзуфа» [16; 17]. Дом Ришельё перестаёт быть только «литературным памятником». Он превращается в самостоятельный объект историко-архитектурного и источниковедческого изучения. И это, пожалуй, главный сдвиг: краеведение наконец перестаёт быть

служанкой литературоведения и заявляет собственные права на объект. Хотя нельзя не отметить – двухтомник Макарухиной остаётся скорее описательным сводом, чем аналитическим исследованием. Автор скрупулёзно фиксирует факты, но почти не задаётся вопросом, как эти факты соотносятся между собой и почему они обрели именно такую форму.

Современные туристические гиды – включая переиздания Lonely Planet и локальные крымские путеводители – упоминают дом как Музей А.С. Пушкина. Подчёркивают два обстоятельства: это старейшее европейское здание региона и место, где сложился замысел «Евгения Онегина» [15; 25]. Здесь критическая мысль буксует: массовая путеводительская продукция по-прежнему эксплуатирует пушкинский бренд, не утруждая себя хотя бы минимальным историко-архитектурным комментарием. Показательно, что даже уважаемые международные серии вроде Lonely Planet воспроизводят один и тот же набор клише – «старейшее», «европейское», «Онегин». Складывается ощущение, что дом существует не как здание, а как набор ярлыков для туриста, пробегающего мимо с телефоном наперевес. Мемориальная доминанта в массовых изданиях сохраняется. Но теперь её дополняют архитектурно-исторические сведения. Они восходят к исследованиям Макарухиной и музейным публикациям [25].

Эволюцию репрезентации дома Ришельё в советских и современных изданиях удобно показать в таблице 2. Сравнение двух эпох обнажает смену парадигмы. Советские издания помещают здание в идеологизированный литературно-мемориальный контекст. Ценность дома сводится к одной связи – с именем Пушкина.

**Таблица 2. Репрезентация дома Ришельё в советских и современных изданиях**

| **Параметр сравнения** | **Советский период (1960–1980-е гг.)** | **Современный период (2010-е гг. – н. в.)** |
|---|---|---|
| Репрезентативные издания | «Крым: Путеводитель» (серии «Прогресс», «Таврия»); М.Н. Макаров (1961); Л.И. Кондрашенко (1979) | Н. М. Макарухина (2010, 2012); современные туристические гиды (Lonely Planet, локальные переиздания) |
| Доминирующая нарративная рамка | Мемориально-литературная («Пушкин в Крыму») | Архивно-историческая (краеведение и изучение культурного наследия) |
| Функция дома в тексте | Объект показа в экскурсионном маршруте | Самостоятельный объект историко-архитектурного исследования |

| **Параметр сравнения** | **Советский период (1960–1980-е гг.)** | **Современный период (2010-е гг. – н. в.)** |
|---|---|---|
| Источниковая база | Предшествующие путеводители и литературные тексты | Архивные документы, впервые вводимые в научный оборот |
| Хронологический охват | Пребывание Пушкина (1820) и его мемориальное значение | 1808–1920 гг. (свыше ста лет истории имения) |
| Статус объекта | Подразумеваемый местный памятник | Федеральный объект культурного наследия |
| Ссылки на источники | [14;23] | [15; 16; 17; 25] |

Иван Муравьёв Архитектурную историю подобные тексты затушёвывают [14; 23]. Современные исследования работают по другой логике. Они разворачиваются к архивному эмпиризму. Дом обретает статус полноправного объекта историко-архитектурного анализа. Его судьбу вписывают в широкий контекст истории южнобережного имения [16; 17]. К слову, советские путеводители читаются сегодня с известной долей иронии: кажется, будто здание возвели лишь затем, чтобы Пушкин провёл в нём семнадцать дней. Этот сдвиг отражает общую линию постсоветской крымской историографии – движение к академизации местного краеведения. Меняются и акценты в охране наследия. От «памяти о знаменитом человеке» – к «сохранению целостной исторической среды» [25]. Замечу вскользь: сам по себе этот поворот выглядит логичным, но нередко приводит к тому, что живые детали быта исчезают за сухими архивными ссылками.

Записки путешественников 1820–1840-х годов – самый ценный материал для реконструкции первоначального облика здания. Эти тексты фиксируют физические характеристики постройки. Но не только. Они показывают, как разные наблюдатели воспринимали одно и то же пространство в разные моменты. Перед нами внутренне напряжённый нарративный ряд. И.М. Муравьев-Апостол в «Путешествии по Тавриде в 1820 году» оставил одно из первых критических описаний архитектуры. Он писал: «Огромное здание состоит из крылец, переходов с навесом вокруг дома, а внутри из одной галереи, занимающей всё строение, исключая четырёх небольших комнат…» [19, с. 146]. Он же отметил помещение на чердаке (бельведере) с прекрасным видом

на море. Автор не просто констатирует архитектурные особенности. Он даёт им резкую оценку. По его мнению, «отменный человек может иметь отменно дурной вкус в архитектуре» [19, с. 148]. Это суждение выявляет напряжение между «европейской формой» и «практической функцией»: величественная сквозная галерея, придававшая зданию уникальную пространственную выразительность, оборачивалась утратой жилого комфорта.

Александр Грибоедов в дневниковых записях 1825 года подробно описал вид с галереи, кипарисы возле балкона, гранатники и море, открывавшееся прямо против галереи: «Гурзуф поразил меня своим живописным расположением и великолепными видами на море и окрестности. Здесь я имел удовольствие посетить дом, принадлежавший некогда герцогу Ришелье. Величественное строение, окружённое зелёными садами и парками, произвело на меня неизгладимое впечатление. Внутреннее убранство дома также отличалось роскошью и изысканностью, что соответствовало статусу его бывшего владельца. Это место, несомненно, оставило в моей памяти самые тёплые и яркие воспоминания» [26, с. 357]. Исследователи отмечают «высокую точность записей» Грибоедова, что делает его наблюдения ценным свидетельством о растительности и ландшафте Гурзуфа 1820-х годов. Его записи фиксируют природное окружение дома, не содержа прямых суждений о самой постройке.

Письма А.С. Пушкина к брату и Дельвигу, хотя и не являются путевым очерком в строгом смысле, стали главным литературным путеводителем по дому. В письме к Л. С. Пушкину от 24 сентября 1820 года поэт признавался: «Я тотчас привык к полуденной природе и наслаждался ею со всем равнодушием и беспечностью неаполитанского lazzaroni» [27, с. 18–19]. В том же письме Пушкин вспоминает «молодой кипарис» в двух шагах от дома. К дереву он «привязался чувством, похожим на дружество» [27, с. 18–19]. В письме к А.А. Дельвигу от 16 ноября 1824 года поэт спрашивает: «Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую?» [28, с. 111]. В письме к князю Голицыну (1836) он формулирует знаменитое: «Там колыбель моего Онегина» [28, с. 112]. Эта фраза выводит дом за пределы физического пространства. Она превращает его в точку литературного генезиса. Символическое значение здания перерастает его архитектуру.

Николай Всеволожский (1836) подчёркивает исключительность постройки. На фоне татарских сакель деревни Юрзуф это было единственное каменное двухэтажное здание с мезонином. Его возвели по европейскому образцу. Автор называет дом

«единственным домом европейского вкуса на всем южном берегу» [11, с. 389]. Путешественник детально описывает устройство дома. Постройка казалась ему странной для курортной дачи. Огромное пространство занимала сквозная галерея. Она проходила сквозь всё строение. По бокам располагалось лишь по две небольшие комнаты на каждом этаже. Окон и дверей было так много, что места едва хватало для расстановки кроватей. Над галереей находился небольшой кабинет под самой крышей. Это будущий мезонин Пушкина. Туда приходилось забираться по узкой лестнице. Дом стоял посреди большого, но ещё молодого сада. Сад разбил сам Ришельё. Всеволожский отмечает великолепный вид из бельведера на гору Аю-Даг и море. Сам посёлок он описывает как бедную деревню всего из 43 дворов: «Дом Ришелье, расположенный в Гурзуфе, представляет собой великолепное строение, построенное с большим вкусом и роскошью. Архитектура его отличается изяществом и оригинальностью, что сразу привлекает внимание каждого, кто его видит. Здание окружено прекрасным парком, где растут редкие и экзотические деревья, привезённые со всех концов света. Внутри дом украшен с большим великолепием, что соответствует его внешнему виду. Просторные залы и уютные комнаты создают атмосферу утончённости и комфорта. Этот дом, несомненно, является одним из самых примечательных мест на Южном берегу Крыма, и его посещение оставляет неизгладимое впечатление на каждого, кто его увидит» [11, с. 379].

К моменту приезда Сементовского имение принадлежало графу Воронцову. Тот начал активно развивать Гурзуф как экономическое имение. Описание становится более хозяйственным. Дом поддерживают в хорошем состоянии. Но служит он скорее административным центром имения и временным пристанищем для гостей владельца, чем постоянной жилой дачей [12, с. 56–58]. Сементовский подтверждает наличие бельведера. Это лучшая смотровая площадка побережья. Оттуда открывается панорама гор до самого мыса Меганом.

**Таблица 3. Репрезентация дома Ришельё в путевых заметках и мемуарах 1820–1840-х годов**

| Параметр сравнения | И.М. Муравьёв-Апостол (1820) | А.С. Грибоедов (1825) | Н.С. Всеволожский (1836) | К.М. Сементовский (1840-е) |
|---|---|---|---|---|
| Основной фокус описания | Критика архитектурных недостатков | Природное окружение и растительность | Архитектурная планировка и социальный контраст | Хозяйственное состояние и управление |
| Оценка архитектуры | Резко критическая («отменно дурной вкус») | Не эксплицирована | Нейтральная, но детализированная | Имплицитно положительная («хорошее состояние») |

| **Параметр сравнения** | **И.М. Муравьёв-Апостол (1820)** | **А.С. Грибоедов (1825)** | **Н.С. Всеволожский (1836)** | **К.М. Сементовский (1840-е)** |
|---|---|---|---|---|
| Упоминание бельведера | Да, как место с «прекрасным видом» | Нет | Да, как лучшая смотровая площадка | Да, как «лучшая на побережье» |
| Социальный контекст | Не акцентирован | Не акцентирован | «Бедная деревня из 43 дворов» | Начало хозяйственного освоения |
| Функция дома в тексте | Объект эстетической оценки | Элемент пейзажа | Объект архитектурно-этнографического наблюдения | Административный центр имения |
| Ссылка на источник | [19, с. 145–148] | [3, с. 345–367] | [5, с. 387–390] | [22, с. 56–58] |

Для автора 1840-х годов контраст между строгой классической архитектурой дома и дикостью окрестных скал и патриархальным бытом татар стал ещё более разительным, так как вокруг усадьбы уже кипела работа по высадке знаменитых впоследствии гурзуфских парков и виноградников [12]. Если Всеволожский застал дом почти в том же виде, в котором его оставил Пушкин – светскую постройку-«аквариум» среди первозданной природы, то К.М. Сементовский увидел начало превращения этого места в образцовое русское аристократическое хозяйство Южного берега Крыма. Оба автора сходятся в главном. Именно этот дом первым принёс на побережье цивилизованный усадебный быт. А мемориальный статус зданию навсегда обеспечили 17 дней, которые Александр Пушкин провёл здесь в 1820 году.

Таким образом, сопоставление четырёх текстов вскрывает отчётливую эволюцию восприятия дома Ришельё. Муравьёв-Апостол в 1820 году судит здание с позиций классицистической нормы. Он находит его неудобным. Сквозная галерея и обилие проходов кажутся ему избыточностью, граничащей с абсурдом [19]. Грибоедов в 1825 году фиксирует природное окружение дома. Прямых суждений о самой постройке он не высказывает. Его записи ценны как свидетельство о растительности и видах, открывавшихся с галереи [26]. Всеволожский в 1836 году даёт наиболее детальное архитектурное описание. Но подаёт его через призму социального контраста – между «европейским вкусом» усадьбы и «бедностью» татарской деревни [11]. Сементовский в 1840-е годы окончательно переводит дом в хозяйственную парадигму. Его занимает не форма, а функция. Здание для него – административный центр имения, который поддерживают в порядке ради практических нужд [12]. Эта трансформация отражает общий процесс. Гурзуф превращается из «одинокого европейского замка среди дикой природы» в образцовое русское аристократическое хозяйство Южного берега. Все четыре автора при этом признают мемориальную

ценность дома. Её обеспечили семнадцать дней, проведённых здесь Пушкиным в 1820 году [27, с. 18–19; 28, с. 111–112].

Разные издания отражают изменение облика здания. Архитектурная история дома Ришельё распадается на три принципиально разных этапа. Каждый определяла своя логика – эстетическая, функциональная или мемориально-реставрационная. Анализ этапов вскрывает фундаментальный парадокс. Каждая последующая трансформация одновременно и разрушала, и сохраняла историческую ценность здания.

Первый этап: «греческий стиль» и «аквариумная» архитектура (1811–1820-е годы). Изначально дом возвели в греческом стиле. Это был двухэтажный особняк с мансардой – уникальный образец «полуоткрытой» архитектуры, приспособленной к южному климату [18]. Отличительная черта – сквозная галерея через всё строение. По бокам на каждом этаже располагалось лишь по две небольшие комнаты. Деревянные колонны открытой веранды, белая окраска фасадов, вход с западной стороны, почти вплотную придвинутый к скале. Здание выглядело «встроенным» в природный ландшафт. И.М. Муравьёв-Апостол посетил дом в 1820 году. Обилие окон и дверей напомнило ему «аквариум». Места едва хватало для расстановки кроватей [19]. Именно в мансарде этого здания провёл семнадцать дней Александр Пушкин. Небольшой кабинет под самой крышей, куда приходилось забираться по узкой лестнице. Здесь он работал над поэмой «Кавказский пленник». Мансарда приобрела символическое значение. Оно выходит далеко за пределы её архитектурной ценности.

Второй этап: перестройки Ивана Фундуклея (1830-е – 1880-е годы). Иван Иванович Фундуклей владел имением более 45 лет. При нём облик здания заметно изменился. Перестройки диктовались практикой. Дом следовало приспособить к круглогодичному проживанию. Реконструкция Фундуклея обошлась зданию дорого. Мансарду, где жил Пушкин, снесли. Деревянные колонны веранды уступили место чугунным. Вход переместили с запада на восток [1; 14]. Появилось отопление. Дом перестал быть летней резиденцией. Оценивать эти перестройки однозначно трудно. Мансарда – мемориальное пространство – исчезла навсегда. Но именно постоянная эксплуатация спасла здание от сырости и запустения. Такова цена «разрушительного сохранения»: утилитарный подход XIX века продлил дому жизнь, но стёр память о поэте.

Реставрация 2023 года вернула зданию облик эпохи Фундуклея. Мансарду восстановили. Реставраторы опирались на два источника. Первый – акварели Григория Гагарина. Второй – архивные планы Бернарда фон дер Флиса [1; 16]. Такой

тандем задал проекту жёсткую методологию. Никаких стилистических догадок. Только сверка графики с живописью. Подпись самого Ришельё на планах фон дер Флиса придаёт им вес первоисточника. Акварели Гагарина сохранили интерьеры пушкинской поры. Совмещение этих свидетельств обеспечило высокую точность при воссоздании пространственной структуры. Замечу: подобная двойная верификация встречается в реставрационной практике нечасто, и её применение здесь заслуживает отдельного внимания. Что вернули? Мансарду, где жил Пушкин, бельведер. Пробили амфиладу дверей. Реплика голландской печи – теперь она в экспозиции. Новейшие публикации и музейные альбомы фиксируют эти процессы [15; 25]. Существенно другое: реставрация вернула зданию не декор, а пространственную логику. Ту самую, которую в 1836 году описывал Всеволожский, а в 1840-е – Сементовский.

**Таблица 4. Архитектурная эволюция дома Ришельё: этапы и характеристики**

| Параметр | Начальный этап (1811–1820-е) | Период Фундуклея (1830-е–1880-е) | Реставрация 2022-2024 г. |
|---|---|---|---|
| Инициатор изменений | Герцог А. де Ришельё | И. И. Фундуклей | Государственная программа реставрации |
| Ключевое изменение | Создание сквозной галереи и бельведера | Снос мансарды, замена колонн, перенос входа | Восстановление мансарды, бельведера и исторического облика |
| Материал колонн | Дерево (белая окраска) | Чугун | Чугун |
| Расположение входа | Западное (в скале) | Восточное (с улицы) | Восточное (с улицы) |
| Функциональное назначение | Летняя резиденция | Круглогодичное жильё | Музей |
| Источниковая база | – | – | Планы Б. фон дер Флиса; акварели Г. Гагарина |
| Статус мансарды | Жилая (Пушкин, 1820) | Демонтирована | Восстановлена |

Режим обращения с домом Ришельё менялся трижды, и каждый раз смена определялась не вкусом заказчика, а типом культурного сознания эпохи. Ранний период подчинялся эстетике и климату: сквозная галерея и бельведер сращивали постройку с южным ландшафтом, а мансарда выполняла роль рабочего кабинета, библиотеки и смотровой площадки одновременно. Затем верх взяла утилитарность. Здание приспосабливали под новые нужды, и платой за это стала мансарда Пушкина – мемориальное ядро, утраченное безвозвратно. Наконец, побеждает мемориально-реставрационная парадигма. Ценность дома отныне задаёт не форма, а привязка к конкретному событию – пребыванию поэта. Реставратор идёт не от стиля, а от документа: чертежи зодчего, акварели современника. Такой подход нам ближе, хотя

и он не свободен от изъяна: музей рискует обратиться в гербарий из бумаг, где живое пространство тонет в точности чертежей. Перед нами, по сути, общая траектория отечественной охраны наследия – от «использования» к «сохранению», от «функциональной адаптации» к «документальной точности». Чем оправдано обращение к этой теме сегодня? Объект уникален: первое европейское здание на Южном берегу Крыма и мемориальный центр, сросшийся с именем А. С. Пушкина [1; 15; 27; 28]. В научный оборот входят ранее не публиковавшиеся архивные документы [6]. Реставрация 2022–2024 годов возвращает зданию исторический облик [16; 17; 25].

**Выводы.** Анализ существующих путеводителей и мемуарной литературы позволяет сделать вывод. Дом Ришельё в Гурзуфе на протяжении двух столетий функционировал как устойчивый культурный топос. Его смысловое наполнение менялось в зависимости от исторического контекста. В дореволюционных путеводителях акцент делался на исключительности европейской архитектуры среди «дикого» южнобережного ландшафта. В советских изданиях доминировала пушкинская мемориальная тема. Современные краеведческие труды стремятся к синтезу архитектурного, исторического и литературного нарративов. Источниковедческая ценность путевых заметок Всеволожского и Сементовского заключается в возможности реконструкции первоначального облика здания. Этот облик утрачен в ходе перестроек Фундуклея и лишь частично воссоздан в ходе реставрации 2022-2024 гг. Дальнейшее изучение дома Ришельё требует привлечения архивных материалов и сопоставления письменных свидетельств с данными архитектурной археологии.

Вместе с тем, путеводители и мемуары XIX – начала XXI века требуют дальнейшего изучения и систематизации как целостный историко-культурный и филологический феномен. Назрела необходимость в комплексной методологии верификации путевых заметок. Такая методология позволит реконструировать первоначальный облик дома и оценить достоверность свидетельств современников. Необходимо исходить из того, что дом Ришельё – не просто памятник архитектуры и не только мемориальная декорация пушкинского сюжета. Это материальный узел, в котором сходятся три разнородные линии: история европейской усадебной культуры на Южном берегу, литературная биография Пушкина и советская/постсоветская практика музеефикации. Каждая из этих линий развивалась по своей логике и вступала в конфликт с двумя другими. Именно конфликт, а не гармония, определяет судьбу здания. Наша позиция такова: реставрация 2023–2024 годов, при всей её документной строгости, не снимает этого конфликта, а лишь переводит его в новую

фазу – от борьбы за физическое выживание здания к борьбе за право интерпретации его смысла.

Сложившийся корпус исследований – путеводители, мемуары, краеведческие своды – оставил за пределами внимания несколько направлений, которые также должны в дальнейшем стать аспектами перспективного исследования:

- кто был первым владельцем и какова роль самого Ришельё в формировании архитектурного замысла? До сих пор дом описывают как «постройку 1811 года», не задаваясь вопросом, насколько герцог участвовал в проектировании и что именно он хотел сказать своей «аквариумной» архитектурой. Ответ на этот вопрос требует работы с французскими архивами семьи дю Плесси;

- какова судьба дома в период между Фундуклеем и музеефикацией 1938 года? Этот хронологический провал – почти столетие – почти не документирован в литературе, хотя именно тогда сложилась та пространственная структура, которую сегодня реставрируют;

- что происходило с домом в годы Великой Отечественной войны и в послевоенное время? Публикации Н.М. Макарухиной и Л.А. Ореховой лишь приоткрывают эту тему. Речь идёт не только о физическом состоянии здания, но и о судьбе музейных фондов, эвакуации, утратах;

- как соотносятся между собой «пушкинский» и «ришельёвский» нарративы в современной музейной экспозиции? Сегодня дом официально называется Музеем А. С. Пушкина, хотя построен он для Ришельё. Эта двойственность не отрефлексирована ни в научной литературе, ни в музейной практике;

- каковы перспективы включения дома в международный контекст – сравнение с другими «домами поэтов» и мемориальными усадьбами Европы? Такой сравнительный анализ позволил бы выйти за рамки локального краеведения и поставить вопрос о типологии мемориального пространства.

## Список литературы

1. Богданова, Н. В. Имение И. И. Фундуклея в Гурзуфе (1834(35)–1881 годы) / Н. В. Богданова // Мир усадебной культуры: материалы II Крымских Международных научных чтений. – Симферополь: Крымский архив, 2002. – С. 18–22.
2. Джакаева, Т. В. Садово-парковые комплексы XIX – начала XX века. Парк имения Ришельё в Гурзуфе / Т. В. Джакаева // Проблемы и перспективы развития туризма в Российской Федерации. Сборник трудов VIII Всероссийской (с международным участием) научной конференции «Проблемы и перспективы развития туризма в Российской Федерации» (г. Севастополь, 1-2 ноября 2023 года) / Ответственный редактор Д.В. Смирнов. – Москва : Перо, 2023. – С. 151-154.

3. Карагодин, А. В. Дачные курорты на Южном берегу Крыма в конце XIX – начале XX века: методологические и источниковедческие аспекты исследования : дис. ... д-ра ист. наук : 5.6.5 / Андрей Васильевич Карагодин. – Москва, 2023. – 450 с.
4. Сафонов, А. А. Эволюция архитектуры усадебного дома в Крыму : дис. ... д-ра архитектуры : 18.00.02 / Анатолий Алексеевич Сафонов. – Симферополь, 1999. – 354 с.
5. Галиченко, А. А. Старинные усадьбы Крыма: монография / А. А. Галиченко. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2013. – 416 с.
6. Орехова, Л. А. Александр Васильевич Поздняков и «Летопись пушкинского дома в Гурзуфе» / Л. А. Орехова // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. – 2024. – Т. 10 (76), № 2. – С. 3–54.

**Список источников**

7. Сосногорова, М. А. Путеводитель по Крыму для путешественников / М. А. Сосногорова. – Санкт-Петербург : Тип. Л. Нитче, 1871. – 370 с.
8. Москвич, Г. Г. Иллюстрированный практический путеводитель по Крыму / Г. Г. Москвич. – 5-е изд. – Санкт-Петербург : Тип. Л. Нитче, 1896. – XI, 500 с.
9. Москвич, Г. Г. Иллюстрированный практический путеводитель по Крыму / Г. Г. Москвич. – 12-е изд. – Санкт-Петербург : Тип. Л. Нитче, 1903. – 512 с.
10. Монтандон, Ш. Путеводитель путешественника по Крыму / Ш. Монтандон. – Одесса : Гор. тип., 1834. – 399 с.
11. Всеволожский, Н. С. Путешествие через Южную Россию, Крым и Одессу в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах : в 2 т. – Москва : Тип. Августа Семена, 1839. – Т. 1. – 426 с.
12. Сементовский, Н. М. Путешественник : (Южный берег Крыма) / Н. М. Сементовский. – Санкт-Петербург : Тип. Фишона, 1847. – 92 с.
13. Макаров, М. Н. Гурзуф : очерк-путеводитель / М. Н. Макаров. – Симферополь : Крымиздат, 1961. – 83 с.
14. Кондрашенко, Л. И. Гурзуф : очерк-путеводитель / Л. И. Кондрашенко. – Симферополь : Таврия, 1979. – 78 с.
15. Богданова, Н. В. «Есть память обо мне...» : пушкинские места в Гурзуфе : путеводитель / Н. В. Богданова. – Симферополь : Н. Оріанда, 2015. – 142 с.
16. Макарухина, Н. М. Гурзуф – первая жемчужина Южного берега Крыма : в 2 кн. / Н. М. Макарухина. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2010. – Кн. 1. – 256 с.
17. Макарухина, Н. М. Гурзуф – первая жемчужина Южного берега Крыма : в 2 кн. / Н. М. Макарухина. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2012. – Кн. 2. – 254 с.
18. Бертье-Делагард, А. Л. Память о Пушкине в Гурзуфе / А. Л. Бертье-Делагард // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. – Санкт-Петербург : Тип. Имп. Акад. наук, 1913. – Вып. 16. – С. 1–24.
19. Муравьев-Апостол, И. М. Путешествие по Тавриде в 1820 годе / И. М. Муравьев-Апостол. – Санкт-Петербург : Тип. при Особенной канцелярии М-ва внутренних дел, 1823. – XI, 337 с.
20. Соколов, Д. К вопросу о пушкинских местах в Гурзуфе / Д. Соколов // Пушкин и его современники. – Петроград, 1916. – Вып. 23–24. – С. 196–197.
21. Головкинский, Н. А. Путеводитель по Крыму / Н. А. Головкинский. – 6-е изд. – Симферополь : Изд. В. А. Иванова, 1894. – XVI, 552, X с.

22. Гармаш, П. Е. Путеводитель по Крыму / П. Е. Гармаш. – Симферополь : Аргус, 1996. – 272 с.
23. Крым : путеводитель / сост. С. К. Сосновский. – 2-е изд., доп. – Симферополь : Таврия, 1982. – 319 с.
24. Широков, В. А. Улицы рассказывают / В. А. Широков, О. В. Широков. – Симферополь : Таврия, 1983. – 128 с.
25. Музей А. С. Пушкина в Гурзуфе : альбом / авт. текста Н. В. Богданова. – Симферополь : Антиква, 2016. – 147 с.
26. Грибоедов, А. С. Путевые заметки / А. С. Грибоедов // Сочинения : в 2 т. – Санкт-Петербург : Изд. И. П. Варгунина, 1889. – Т. 2. – С. 345–367.
27. Пушкин, А. С. Письмо к Л. С. Пушкину, 24 сентября 1820 г. // Полное собрание сочинений : в 16 т. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1937. – Т. 13. – С. 18–19.
28. Пушкин, А. С. Письмо к А. А. Дельвигу, 16 ноября 1824 г. // Полное собрание сочинений : в 16 т. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1937. – Т. 13. – С. 111–112.

Дата публикации 03.09.2026

УДК 37.036:78

# Ивахнов Ю.В. Интеграция этнических ударных инструментов в ансамбль маршевых барабанщиков: принципы организации инструментального состава и ритмической фактуры

**Ивахнов Юрий Валерьевич**
педагог дополнительного образования, ФГКОУ «Московский кадетский корпус «Пансион воспитанниц Министерства обороны Российской федерации»
РФ, г. Москва
yura-pro100tak@yandex.ru

# Integration of Ethnic Percussion Instruments into a Marching Percussion Ensemble: Principles of Instrumental Structure and Rhythmic Texture

**Ivakhnov Yury Valeryevch**
additional education teacher, Federal state budgetary educational institution «Moscow cadet corps 'Boarding school for female students of the Ministry of defence of the Russian federation'"

**Аннотация.** В статье рассматривается интеграция этнических ударных инструментов в ансамбль маршевых барабанщиков как способ расширения его тембровых и ритмических возможностей. Обосновывается художественная и педагогическая целесообразность такого интеграционного подхода, определяются принципы выбора инструментов, распределения партий и их переключения в ходе концертного номера. Показано, что этнические ударные инструменты могут расширять репертуар ансамбля, усиливать выразительность номеров и способствовать знакомству обучающихся с музыкальной культурой разных народов.

**Ключевые слова:** музыкальная педагогика, музыкальное образование, ансамблевое исполнительство, маршевый ансамбль, этнические ударные инструменты, ритмическая фактура, межкультурное образование.

**Abstract**. The article examines the integration of ethnic percussion instruments into marching percussion ensembles as a means of expanding timbral and rhythmic possibilities. The artistic and pedagogical rationale for this integrative approach is considered, along with principles for selecting instruments, distributing parts, and switching instruments during a concert performance. The study shows that ethnic percussion can enrich repertoire, strengthen the expressive character of performances, and introduce students to the musical cultures of different peoples.

**Keywords:** music education, music pedagogy, ensemble performance, marching percussion, ethnic percussion, percussion instruments, rhythmic texture, intercultural education.

Ансамбль маршевых барабанщиков обладает специфической организацией исполнительской деятельности, в которой музыкальное исполнение сочетается с движением, визуальной координацией и необходимостью поддержания устойчивого

метрического пульса. Такая форма исполнительства предъявляет особые требования к инструментальному составу: партии должны быть устойчивыми для исполнения в движении, а тембровое соотношение – обеспечивать ясность ритмической структуры. При этом традиционная организация ансамбля не всегда позволяет создавать широкий спектр концертных образов.

Одним из эффективных способов расширения выразительных возможностей маршевого ансамбля является интеграция этнических ударных инструментов. Термин «этнические ударные инструменты» (или «этническая перкуссия») здесь трактуется как совокупность ударных инструментов, сформировавшихся в рамках конкретных этнокультурных традиций и классифицируемых по системе Э. Хорнбостеля – К. Закса как мембранофоны и идиофоны. [1, с. 230]. Их отличительные черты – характерный тембр, устойчивые ритмические формулы и специфические исполнительские приёмы, укоренённые в фольклорной практике.

Современные исследования музыкального образования подчёркивают значение культурного многообразия и обращения к музыкальным традициям различных народов в образовательном процессе. Ю.С. Овчинникова рассматривает традиционную музыку народов мира как средство развития межкультурной компетентности [2, с. 177-181], а в другой работе подчёркивает поликультурность как одну из основ современного музыкального образования [3, с. 9-12]. Анализ современных педагогических исследований также показывает расширение круга образовательных практик и форм музыкальной деятельности [4, с. 26-30]. Таким образом, обращение к этнической перкуссии может быть рассмотрено не только как исполнительский приём, но и как элемент современного музыкально-педагогического подхода.

Целью настоящей статьи является теоретическое обоснование и систематизация принципов интеграции этнических ударных инструментов в ансамбль маршевых барабанщиков. Научная новизна заключается в рассмотрении такой интеграции не как простого дополнения инструментального состава, а как способа целенаправленного изменения тембровой и ритмической организации концертного номера при сохранении существующего количества исполнителей. Для достижения цели использованы анализ и обобщение научной литературы, сравнительный анализ педагогических и исполнительских подходов, а также анализ авторской методической разработки. Исследование имеет теоретико-методический характер; поэтому центральным результатом выступает аналитическое обоснование

предлагаемого исполнительско-педагогического решения, проиллюстрированное практическими примерами.

Целесообразность внедрения этнической перкуссии определяется прежде всего художественными и образовательными задачами. Использование дополнительных ударных инструментов позволяет расширить репертуар ансамбля, сделать концертные программы более разнообразными по тембровому и ритмическому содержанию и сформировать индивидуальный образ отдельных номеров. Речь идёт не об отказе от маршевой специфики, а о расширении выразительных средств внутри неё. Этнические тембры способны создавать контрастные эпизоды, усиливать кульминационные моменты и придавать номеру характерную окраску. В результате концертная программа получает большее разнообразие и не сводится к последовательности однотипных маршевых композиций.

В образовательном отношении такой интеграционный подход имеет не менее существенное значение. Современное музыкальное образование рассматривает знакомство с различными музыкальными культурами как один из способов формирования более широкого культурного и исполнительского опыта. В исследовании Ян И показана значимость сочетания национальных музыкальных традиций с современными методиками музыкального образования [5, с. 6-7]. Ю.С. Овчинникова связывает изучение традиционной музыки народов мира с развитием межкультурной компетентности [2, с. 177-181]. Для системы дополнительного образования это особенно важно, поскольку практическое музицирование может одновременно становиться способом знакомства с культурой родного края, народов России и музыкальными традициями других стран.

Использование перкуссионных инструментов различных музыкальных традиций рассматривается и в международной практике музыкального образования. P. M. Hernly анализирует применение перкуссии народов мира в образовательных программах [6, с. 6, 15-17]. R. L. Burke и S. J. N. Evans рассматривают обучение ансамблям традиционной и мировой музыки, связывая его с освоением, адаптацией, репетицией и исполнением материала в соответствующем культурном контексте [7, с. 890-906]. Эти положения не переносятся непосредственно на маршевый ансамбль, имеющий собственную исполнительскую специфику, но позволяют рассматривать этническую перкуссию как полноценный образовательный и исполнительский ресурс.

Анализ авторской методической разработки позволяет выделить несколько взаимосвязанных принципов интеграции этнических ударных инструментов.

Первый из них – функциональность. Новый инструмент должен вводиться не ради внешнего эффекта, а для решения определённой музыкальной задачи: усиления ритмического слоя, выделения акцентов, создания контраста, изменения тембровой окраски или подчёркивания отдельного эпизода. Такой подход позволяет сохранить целостность фактуры: каждый дополнительный тембр получает конкретную функцию и вступает во взаимодействие с уже существующими партиями.

Второй принцип связан с сохранением маршевого ритмического каркаса. Основной пульс и координационная функция ансамбля должны оставаться устойчивыми, тогда как элементы различных музыкальных традиций могут использоваться внутри отдельных эпизодов. Это могут быть синкопированные фигуры, акцентные модели, остинатные формулы, ритмические переклички и другие характерные средства. Важным является не буквальное воспроизведение исходной традиции, а её осмысленная адаптация к условиям конкретного ансамбля и художественной задаче номера. Тем самым этнический материал становится частью аранжировки, а не самостоятельным инородным фрагментом.

Третий принцип – соответствие инструмента условиям маршевого исполнения. При выборе необходимо учитывать тембровые возможности, характер звучания, удобство удержания и исполнения в движении, а также способность инструмента выполнять самостоятельную функцию в общей фактуре. Чем более естественно инструмент включается в исполнительскую организацию коллектива, тем меньше вероятность, что его появление будет восприниматься как декоративное.

Особенно перспективным является принцип временного изменения тембрового состава без увеличения количества исполнителей. Один и тот же участник в различных эпизодах номера может менять инструмент, например, переходить после партии малого барабана или тарелок к бубну, ложкам, ковбеллу, шейкеру или другому инструменту, а затем возвращаться к исходной партии. Такое перераспределение функций позволяет расширять инструментальные возможности ансамбля без увеличения его численности. При этом смена инструмента может выполнять не только тембровую, но и драматургическую функцию: обозначать начало нового раздела, кульминацию, спад или контрастный эпизод. Таким образом, временное переключение исполнителей становится не технической необходимостью, а выразительным средством организации музыкальной формы.

Функциональное распределение партий при этом должно учитывать взаимодействие индивидуального исполнительского действия и общей музыкальной структуры. Исследования ансамблевого обучения подчёркивают значение такого

взаимодействия [8, с. 12-17]. Для маршевого коллектива оно приобретает дополнительное измерение: исполнитель должен одновременно контролировать собственную партию, действия партнёров и сценическое перемещение. Поэтому новая партия должна быть технологически оправданной: её исполнение не может нарушать устойчивость основного пульса, мешать движению или требовать неоправданно сложной координации.

Следующий аспект связан с ритмической фактурой: эффективность введения нового инструмента определяется его самостоятельной функцией в ней, а не дублированием уже существующих партий. Например, основная группа может сохранять устойчивую маршевую основу, тогда как дополнительная перкуссия формирует акцентный, синкопированный или остинатный рисунок. Благодаря этому фактура становится более насыщенной, но при этом сохраняется иерархия: основной ритмический каркас остаётся узнаваемым, а новый слой выполняет функцию его темброво-ритмического дополнения. Именно функциональное соотношение слоёв, а не количество одновременно звучащих инструментов определяет результативность приёма.

С педагогической точки зрения данный интеграционный подход способствует развитию полиритмического мышления и тембрового слуха, а также освоению новых приемов звукоизвлечения. Работа с разными видами перкуссии требует изменения приёмов звукоизвлечения, характера акцентирования и представления о собственной роли в ансамбле. Это реализуется через поэтапное освоение усложнённых задач: участник разбирает ритмические формулы, осваивает новые приёмы звукоизвлечения и учится слышать общий каркас фактуры. При этом ключевой тренировочной задачей становится удержание пульса в усложнённых условиях – именно оно формирует базовую метроритмическую устойчивость. Параллельно формируется способность воспринимать тембр как элемент общей ансамблевой структуры, а не только как индивидуальную характеристику инструмента. Так педагогическая работа целенаправленно расширяет технический и ансамблевый репертуар участника коллектива, закладывая фундамент для сценической надёжности.

С исполнительской точки зрения интеграционный подход способствует развитию гибкости и высокой координации, необходимых для работы в реальных сценических условиях. Здесь отработанные на репетициях навыки применяются непосредственно во время исполнения. При этом исполнитель обязан сохранять техническую стабильность: смена хвата и баланса не должна влиять на точность атаки

и общий пульс. В ансамблевой ткани новый тембр не должен «выпадать» из фактуры: исполнитель должен чутко реагировать на группу, удерживать метроритмический каркас и корректировать плотность звучания по ситуации. Наконец, динамика, атака и акценты становятся управляемыми выразительными средствами – с их помощью осознанно расставляются смысловые акценты. Так исполнительская практика проверяет и подтверждает зрелость навыка: он работает не в идеальных условиях, а в комплексе художественных, координационных и двигательных задач. При этом меняется самоощущение музыканта: он начинает воспринимать себя не как изолированного исполнителя, а как часть общего каркаса, где его партия – опорный элемент структуры.

Сопоставление педагогического и исполнительского планов показывает, что они не только дополняют, но и частично обусловливают друг друга. Педагогическая задача – поэтапное освоение новых приёмов и развитие полиритмического слуха – требует времени и постепенного усложнения фактуры. Исполнительская задача – сценическая надёжность и координационная устойчивость – требует, чтобы освоенный материал был доведён до автоматизма и не нарушал пульс при смене инструмента. Эти требования могут вступать в противоречие: педагогически оправданное усложнение фактуры способно снизить исполнительскую стабильность, а стремление к сценической надёжности – ограничить педагогический потенциал приёма. Разрешение этого противоречия достигается дозированностью введения новых элементов и поэтапной отработкой: сначала в статике, затем в движении, сначала в медленном темпе, затем в рабочем. С педагогической стороны обязательным требованием выступает техническая выполнимость, с исполнительской – координационная устойчивость. Такое сочетание индивидуальной ответственности и коллективной координации соответствует задачам ансамблевого обучения [8, с. 12–17]

Отдельное значение имеет культурно-образовательный аспект. Этнический инструмент не должен рассматриваться исключительно как необычный звук [9, с. 48-50]. Его использование может сопровождаться знакомством с музыкальной традицией, в рамках которой он существует, характерными ритмическими особенностями и культурным контекстом. Такой подход соответствует современному пониманию поликультурного музыкального образования [3, с. 9-12]. В системе дополнительного образования это позволяет объединить исполнительскую практику с изучением культуры родного края, народов России и других стран. Тем самым концертный номер приобретает дополнительное образовательное содержание.

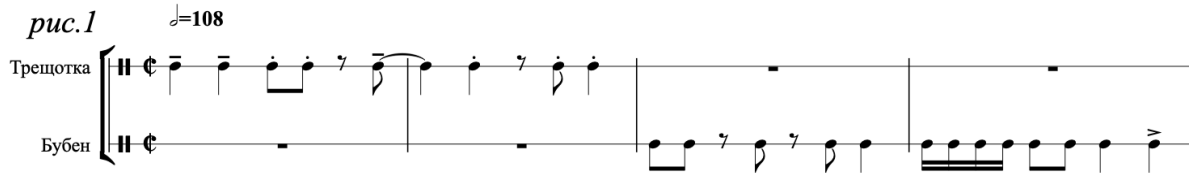
Вместе с тем границы применимости предлагаемого интеграционного подхода определяются рядом условий, а его дальнейшее развитие связано с конкретными исследовательскими и практическими задачами. Одновременное введение большого количества новых инструментов может усложнить репетиционный процесс, чрезмерное усложнение фактуры – снизить точность ансамбля, а механическое копирование ритмических моделей другой культуры – привести к внешней стилизации. Поэтому интеграция должна быть дозированной, а смена инструментов – заранее согласованной с формой произведения, сценическим перемещением, возможностями исполнителя и имеющимся репетиционным ресурсом.

Наиболее результативно подход может применяться в ансамблях среднего и продвинутого уровня; для начинающих его целесообразно вводить постепенно [2, с. 185–189]. Художественный эффект особенно выражен в композициях с контрастными эпизодами, где смена тембров подчёркивает структуру и драматургию номера. Практическая реализация требует, чтобы каждый новый инструмент имел конкретную художественную или педагогическую функцию и не нарушал устойчивость основного исполнительского процесса.

Практическая реализация предлагаемого интеграционного подхода продемонстрирована на примере интеграции русских народных ударных инструментов (бубнов, трещоток, ложек) в фактуру маршевого ансамбля при неизменном количестве исполнителей: смена инструмента осуществляется временно и обусловлена функциональной задачей раздела.

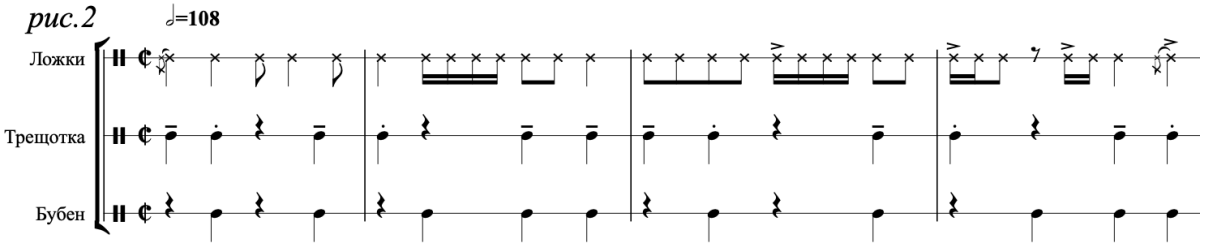
Концертный номер начинается в традиционной маршевой фактуре. В определённый момент происходит переход к новому ритмическому рисунку. На первом этапе часть исполнителей, ранее задействованных на тарелках, переходит на бубны (русские народные рамочные барабаны с кожаной мембраной и подвесными звенящими элементами – тарелочками и бубенцами) и трещотки (ручные деревянные трещотки пластинчатого типа), выстраивая между собой ритмическую перекличку; при этом большой и малый барабаны продолжают обеспечивать основной ритмический пульс (рис. 1). Такое перераспределение функций формирует характерную для русской народной традиции тембровую окраску без изменения состава ансамбля.

*рис.1*



В следующем разделе фактура снова трансформируется: исполнители, ранее игравшие на малых барабанах, берут ложки, получая солирующую роль; бубны и трещотки при этом смещаются в сопровождающий слой, а большой барабан сохраняет пульсирующую основу (рис. 2).

*рис.2*




По завершении раздела ансамбль возвращается к исходной маршевой фактуре.

Рассмотренный пример показывает, что подход интеграции этнических ударных инструментов может одновременно решать художественные, исполнительские и педагогические задачи. Он позволяет расширять тембровую и ритмическую палитру концертного номера при сохранении численного состава и использовать смену инструментов как средство организации музыкальной формы и элемент драматургии номера, развивает исполнительскую гибкость и координацию музыкантов, способствует развитию полиритмического мышления и тембрового слуха, а также освоению новых приемов звукоизвлечения. Одновременно данный подход связывает концертную практику с задачами дополнительного музыкального образования и культурного просвещения.

Таким образом, основным результатом проведённого анализа является положение о том, что этническая перкуссия может быть интегрирована в ансамбль маршевых барабанщиков без разрушения его основной исполнительской модели, что позволяет рекомендовать использовать этнические ударные инструменты в тех номерах, где требуется контраст, усиление ритмической выразительности или создание яркой стилевой окраски.

В перспективе предложенный интеграционный подход может стать основой для разработки конкретных концертных аранжировок и практической проверки их эффективности в работе с ансамблями маршевых барабанщиков.

## Список литературы

1. Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / пер. с нем. И. З. Алендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сборник статей и материалов: в 2 ч. — М.: Советский композитор, 1987. — Ч. I.
2. Овчинникова Ю. С. Теоретико-методологические основы развития межкультурной компетентности студентов средствами традиционной музыки народов мира // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия:

Психология и педагогика. 2024. Т. 21, № 1. С. 177–202. DOI: 10.22363/2313-1683-2024-21-1-177-202.
3. Овчинникова Ю. С. Поликультурность как необходимая основа современного музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2024. Т. 12, № 4. С. 9–28. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-4-9-28.
4. Никифорова О. В. Цифровые технологии в современном музыкальном образовании: систематический обзор трендов научных исследований в межстрановой перспективе // Музыкальное искусство и образование. 2024. Т. 12, № 1. С. 26–47. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-1-26-47.
5. Ян И. Начальное музыкальное образование детей в Китае: современное состояние и перспективы развития // Мир науки. Педагогика и психология. 2025. Т. 13, № 4. URL: [https://mir-nauki.com/53pdmn425.html] (https://mir-nauki.com/53pdmn425.html)
6. Hernly P. M. World Percussion Approaches in Collegiate Percussion Programs: A Mixed-methods Study: dissertation. University of South Florida, 2012. URL: [https://digitalcommons.usf.edu/etd/4070/] (https://digitalcommons.usf.edu/etd/4070/)
7. Burke R. L., Evans S. J. N. Pathways to learning and teaching indigenous and world music ensembles // The Oxford Handbook of Music Education. Vol. 1 / ed. by G. E. McPherson, G. F. Welch. New York: Oxford University Press, 2012. P. 890–906.
8. Le X. Engaging multitasking performance ensembles through world music pedagogies // Journal of General Music Education. 2022. Vol. 35, № 3. P. 12–17. DOI: 10.1177/27527646221092160.
9. Lai J. X. Sounds of Wisdom: Unveiling the Hidden Pedagogical Power of Musical Instruments of World Music Ensembles // Malaysian Journal of Music. 2023. Vol. 12, № 1. P. 48–65. DOI: 10.37134/mjm.vol12.1.4.2023.

Дата публикации 04.09.2026

УДК 7.097:[78:7.092]

# Леонова Т.А. Музыка в телевизионном музыкальном конкурсе: методологические принципы анализа

**Леонова Татьяна Александровна**
канд. искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства
Белорусский государственный университет культуры и искусств
Республика Беларусь, г. Минск
leonova.tasss@gmail.com

# Music in Television Music Competition: methodological principles of analysis

**Leonova Tatiana Aleksandrovna**
PhD in Art History, Associate Professor, Department of Theory and History of Art
Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus

**Аннотация.** В статье рассматриваются методологические принципы анализа музыки в структуре телевизионного музыкального конкурса. Обосновывается необходимость разработки специального методологического инструментария, учитывающего синтетическую аудиовизуальную природу телевизионного музыкального конкурса. В работе предлагается методологический конструктор, обоснованный системой методологических принципов – системности, контекстуальности, аудиовизуального синтеза, серийности и междисциплинарности. Такой подход позволяет адаптировать существующий исследовательский инструментарий к специфике телевизионного музыкального конкурса и рассматривать музыку как ключевой элемент его художественной структуры.

**Ключевые слова:** телевизионный музыкальный конкурс, методологические принципы, метод, музыка в медиатексте, системность, контекстуальность, аудиовизуальный синтез, серийность.

**Abstract.** The article examines methodological principles for analyzing music within the structure of a television music competition. It substantiates the need to develop a special methodological toolkit that takes into account the synthetic and audiovisual nature of the television music competition. The paper proposes a methodological construct grounded in a system of methodological principles – systematicity, contextuality, audiovisual synthesis, seriality, and interdisciplinarity. This approach makes it possible to adapt existing research tools to the specifics of the television music competition and to regard music as a key element of its artistic structure.

**Keywords:** television music competition, methodological principles, method, music in media text, systematicity, contextuality, audiovisual synthesis, seriality.

Телевизионный музыкальный конкурс – яркое явление художественной культуры, требующее серьезного научного осмысления. В последние десятилетия телевидение проходит активную трансформацию, обусловленную процессами дигитализации и конвергенции. В этих условиях телевизионные музыкальные

конкурсы демонстрируют не только устойчивый количественный и качественный рост, но и высокий уровень формальной и жанровой адаптивности, оставаясь важной площадкой для презентации музыкального искусства. Ежегодно на телеканалах разных стран транслируются значительное количество подобных проектов – от конкурсов, имеющих международный охват («Евровидение», «Интервидение») и адаптаций международных форматов («Голос», «Фактор. BY») – до сугубо национальных проектов («Звездный путь»). Их совокупная аудитория, распределенная между телевизионным эфиром и цифровыми платформами (видеохостинги, стриминговые сервисы, социальные сети) исчисляется миллионами зрителей. Так, в 2025 году первый прямой эфир проекта «Фактор. BY» (телеканал «Беларусь 1») только у телеэкрана собрал почти миллион телезрителей, что позволило шоу стать лидером прайм-тайма [11]. Это свидетельствует о масштабе данного феномена и его многостороннем влиянии на современную культуру, музыкальную и экранную, в частности.

При очевидной значимости телевизионного музыкального конкурса как художественного и социокультурного явления, методологические аспекты изучения музыки в рамках этой экранной формы разработаны недостаточно. Важно отметить, что в современном искусствоведении отдельные авторы уделяют значительное внимание исследованию телевизионных музыкальных конкурсов и их музыкальной составляющей: специфики и роли в художественном синтезе [1; 2; 3; 4; 5]. Однако эти работы не предлагают целостной методологии анализа музыкального компонента, что обусловливает актуальность данного исследования.

Вместе с тем существует корпус работ, не рассматривающих телевизионный музыкальный конкурс как таковой, однако изучающих музыку в структуре других экранных текстов. Искусствовед Т.Ф. Шак отмечает, что «<…> в отличие от традиционного анализа музыка кино требует особого, специального подхода и нового инструментария, поскольку аналитик, как правило, работает исключительно с тем, что слышит, ввиду отсутствия или, точнее, недоступности нотного текста» [6, с. 4]. Автор предлагает методику анализа музыки медиатекстов, суть которой заключается «<…> не в автономном (традиционном) ее изучении (т. е. извлеченной из сложной структуры), а в комплексном рассмотрении в совокупности с визуальной и вербальной составляющей, с учетом контекста, в котором она существует» [6, с. 14]. На взаимообусловленность компонентов экранного произведения, телевизионного в частности, указывает искусствовед Н.В. Ефимова, анализирующая музыку в структуре художественных телепередач: «Роль и место музыки в современных экранных

искусствах вообще, ТВ в особенности, поднимается на новую ступень, позволяющую рассматривать ее в качестве равноправного важнейшего компонента произведения, выступающего в гармонии с другими, участвующими в его создании, видами искусств и обеспеченного громадными достижениями технических, в т.ч. электронно-компьютерных средств» [7]. Данные исследования стали базисом для разработки методологических принципов анализа музыки в телевизионном музыкальном конкурсе.

Под телевизионным музыкальным конкурсом в данном исследовании понимается оригинальный или адаптированный телевизионный продукт, относящийся к продуктивной подсистеме художественного телевидения, в котором отбор, интерпретация и включение музыкального материала в драматургическую структуру шоу обусловлено творческими и производственными задачами проекта. Учитывая многосоставную синтетическую природу телевизионного музыкального конкурса и контекстную обусловленность музыкального материала в его структуре, необходимым является разработка исследовательского инструментария – методологического конструктора, направленного на решение конкретных исследовательских задач. Логика сборки конструктора определяется системой методологических принципов, как основополагающих положений, определяющих стратегию, угол зрения и логику исследования и обосновывающих выбор тех или иных методов и подходов. В основе исследования лежат фундаментальные общенаучные принципы – проверяемости (верифицируемости), опровергаемости (фальсифицируемости), наблюдаемости, простоты, соответствия, инвариантности, системности [8, с. 24], конкретизированные и дополненные в рамках искусствоведческой исследовательской парадигмы.

В качестве одного из основных принципов мы выделяем ***принцип системности.*** Он основан на понимании телевизионного музыкального конкурса как многоуровневой системы, состоящей из разных элементов. Как отмечает Т.Ф. Шак, «Медиатекст – это разновидность художественного (синтетического) текста, сложная поливидовая и полижанровая структура, организованная через систему элементов – визуальных и звуковых <…> на основе их иерархической соподчиненности» [6, с. 13]. Действительно, телевизионный музыкальный конкурс, как экранное произведение, представляет собой систему визуальных (свет, цвет, композиция, сценография и др.), аудиальных (музыка, речь, шумы) компонентов, организуемых средствами художественной выразительности экрана (план, ракурс, монтаж и др.) и нарративными структурами (сюжетные линии, кульминации и др.).

По нашему мнению, именно музыка выступает здесь системообразующим фактором, объединяющим все компоненты в художественную целостность. Однако в телевизионном конкурсе системность можно проследить и на уровне иерархической структуры конкурса как экранной формы – музыкальный номер, выпуск, сезон и т.д. Т.Ф. Шак выделяет такие типовые качества музыки в структуре медиатекста как вторичность, дискретность и контекстность, и отмечает ее «зависимость от монтажного ритма и подчиненность видеоряду [6, с. 14]. В отношении музыки телевизионного музыкального конкурса эти качества свойственны «прикладной» музыке (в терминологии З. Лиссы [9]) – заставкам, отбивкам и всему тому звуковому оформлению, которое выполняет служебную, идентифицирующую, объединяющую функции. Однако существует и уровень «автономной музыки» – музыкальный номер, который не является «вторичным», а представляет собой относительно автономное художественное целое: имеет свою внутреннюю композиционно-драматургическую структуру, обладает завершенностью и может существовать вне контекста экранного произведения (быть размещенным в социальных сетях и на стриминговых платформах). На этом уровне музыка является смысловым центром, вокруг которого выстраивается визуальное и драматургическое решение. Таким образом, в телевизионном музыкальном конкурсе мы констатируем два уровня бытования музыки, что требует поиска соответствующей методологической оптики, который может быть осуществлен через применение структурно-функционального и морфологического анализа.

Из принципа системности логически вытекает ***принцип контекстуальности***, основанный на необходимости анализа музыки (как прикладной, так и автономной) в ее неразрывной связи с визуальным и композиционно-драматургическим компонентами. Данный принцип предполагает, что смысл и функции музыки раскрываются не изолированно, а в контексте конкретного эпизода, выпуска, сезона. Здесь ведущими методами выступают герменевтический и семиотический методы, позволяющие интерпретировать музыку как значимый элемент художественной структуры, определять ее смысловое наполнение, а также интертекстуальный анализ, позволяющий выявить отсылки к музыкальным произведениям, стилям, жанрам.

Важным методологическим принципом является ***принцип аудиовизуального синтеза,*** предполагающий установку на понимание музыки и изображения в их неразрывном единстве. Вслед за теоретиками, анализировавшими принципы сопоставления звукового и зрительного рядов (С. Эйзенштейн, Б. Балаш,

З. Лисса, Н.Н. Ефимова) мы рассматриваем музыку и визуальный ряд как взаимодополняющие компоненты, что позволяет применить типологический метод и выявить основные типы взаимодействия музыки и изображения в телевизионном музыкальном конкурсе.

Следующий методологический принцип – ***принцип серийности,*** обусловленный природой телевизионных музыкальных конкурсов, как серийных продуктов. Серийность, как способ организации художественного произведения предполагает «<…> дискретность, порционность, наличие однородных частей (серий, эпизодов), расчет на длительный показ, что определяет композицию и драматургию телепроизведений в сериях» [10, с. 12]. В рамках этого принципа фиксируется что именно повторяется от выпуска к выпуску (заставки, отбивки, жанровый репертуар и др.) и что обновляется (музыкальные номера). Для этого применяется сравнительный анализ, позволяющий выявить эволюцию инвариантных музыкальных решений и логику музыкальных «повторений», формирующих механизмы узнавания (закрепление звукового образа проекта), привыкания (создание предсказуемости) и маркирования (музыкальная идентификация выпуска, сезона, характерной ситуации через узнаваемые музыкальные сигналы).

***Принцип междисциплинарности*** предполагает применение интегративного подхода, обусловленного синтетической природой телевизионного музыкального конкурса, где музыка является и художественным элементом, и компонентом аудиовизуального текста, и частью сложной его структуры. Это требует применения разных дисциплинарных оптик – музыковедческой, киноведческой, медиалогической, культурологической и социологической, интеграция которых является основой комплексного анализа музыки в структуре телевизионного музыкального конкурса.

Таким образом, проведенное исследование показало, что сама специфика объекта определяет необходимость разработки специального методологического инструментария, позволяющего анализировать музыку в структуре телевизионного музыкального конкурса. В основе предлагаемого подхода лежат методологические принципы системности, контекстуальности, аудиовизуального синтеза, серийности и междисциплинарности, а соответствующие им методы (структурно-функциональный, морфологический, герменевтический, семиотический, типологический, сравнительный и интегративный) образуют не сумму разрозненных инструментов, а целостный и внутренне согласованный методологический конструктор.

## Список литературы

1. Сюй Байсян. Специфика презентации музыкального искусства на современном телевидении (на примере музыкального конкурса «Звездный путь») // Барышевские чтения: материалы III Междунар. заоч. науч. конф., Минск, 27 апр. 2023 г. – Минск: БГУКИ, 2024. – С. 166–170.
2. Сюй Байсян. Презентация популярной музыки в музыкальных конкурсах на белорусском телевидении (2020-2022) / Сюй Байсян // Национальная культура глазами молодых: материалы XLVIII итоговой научной конференции студентов, магистрантов, аспирантов, Минск, 16 марта 2023 г. – Минск: БГУКИ, 2024. – С. 191-195.
3. Сюй Байсян. Переосмысление советского эстрадного песенного наследия в современных телевизионных музыкальных конкурсах (на примере телевидения Республики Беларусь) / Сюй Байсян // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: сборник статей по материалам LXXXIX Международной научно-практической конференции. – № 10 (81). – М.: Изд. «Интернаука», 2024. – С. 27-31.
4. Сюй Байсян. К проблеме взаимодействия искусств в телевизионном музыкальном конкурсе // Культура. Наука. Творчество: XVII Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 11 мая 2023 г.): сб. науч. ст. – Минск: БГУКИ, 2023. – Вып. 17. – С. 307-310.
5. Сюй Байсян. Специфика музыкальной драматургии телевизионных музыкальных конкурсов / науч. рук. Т. А. Леонова // Национальная культура глазами молодых: L итоговая науч. конф. (Минск, 20 марта 2025 г.): сб. науч. ст. – Минск, 2026. – С. 221–22
6. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Шак Татьяна Федоровна; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2010. – 54 с.
7. Ефимова Н. Н. Музыка в структуре художественных телепередач: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03 / Ефимова Наталья Николаевна. – М., 1996. – 32 с.
8. Карпин, В. А. Методология научного исследования / В. А. Карпин, Н. В. Кузьмина, И. Ю. Добрынина [и др.] // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5. – С. 24-27. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metodologiya-nauchnogo-issledovaniya (дата обращения: 29.08.2026).
9. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса; пер. с нем. – М.: Музыка, 1970. – 495 с.
10. Леонова Т. А. Своеобразие воплощения принципа серийности в искусстве XX – начала XXI в. (на примере телевидения): автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.09 / Леонова Татьяна Александровна; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2018. – 23 с.

## Список источников

11. Почти миллион телезрителей: первый прямой эфир шоу «Фактор.by» собрал рекордные цифры просмотров [Электронный ресурс] / Редакция news.by // news.by. – 2026. – 5 декабря. – Режим доступа: https://news.by/news/kultura/pochti-million-telezriteley-perviy-pryamoy-efir-shou-faktor-by-sobral-rekordnye-tsifry-prosmotrov (дата обращения: 28.08.2026).

**Международный научно-практический журнал**
# ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

## Серия «История, культура и искусство»

**№ 03 (22), 2026**

По вопросам и замечаниям к изданию,
а также предложениям к сотрудничеству обращаться
по электронной почте office@scipress.ru

Подготовлено с авторских оригиналов
Данный сборник распространяется по лицензии
Creative Commons Attribution 4.0 Всемирная (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ru




Подписано в печать 15.10.2026
Формат 60x84/16. Печать цифровая.
Усл.печ.л. 4,1. Тираж 500 экз.
Научно-издательский центр «Открытое знание»
www.scipress.ru