

Шишин Михаил Юрьевич, Елокурова Софья Михайловна, Ом Чанд Ханда
**ПЕТРОГЛИФЫ АЛТАЯ И ГИМАЛАЕВ: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ, ПОДХОДЫ К
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ**

Статья посвящена сравнительному анализу петроглифических композиций Алтая и Западных Гималаев. Авторы рассматривают несколько сюжетов, относящихся к эпохе бронзы, и делают предварительные выводы о том, насколько сходно художественное решение одних и тех же мифологических сюжетов и в чем проявляется региональная специфика. Отдельно авторы рассматривают такой распространенный в двух регионах сюжет, как изображение танца. Для анализа используется палеохореографический подход, который позволяет, с одной стороны, частично восстановить кинетику танца, а с другой - выявить его семантику.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-5/69.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 5. С. 258-254. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-5/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.031.1

Искусствоведение

Статья посвящена сравнительному анализу петроглифических композиций Алтая и Западных Гималаев. Авторы рассматривают несколько сюжетов, относящихся к эпохе бронзы, и делают предварительные выводы о том, насколько сходно художественное решение одних и тех же мифологических сюжетов и в чем проявляется региональная специфика. Отдельно авторы рассматривают такой распространенный в двух регионах сюжет, как изображение танца. Для анализа используется палеохореографический подход, который позволяет, с одной стороны, частично восстановить кинетику танца, а с другой – выявить его семантику.

Ключевые слова и фразы: петроглифы Алтая и Гималаев; изображение сакральной охоты; изображение танца-ритуала; палеохореографический подход; средства художественной выразительности.

Шишин Михаил Юрьевич, д. филос. н., профессор

Белокурова Софья Михайловна, к. филос. н.

Алтайский государственный технический университет имени И. И. Ползунова, г. Барнаул
shishinm@gmail.com; belle.sonet312@gmail.com

Ом Чанд Ханда

Социально-культурный фонд «КАЛП», г. Шимла, Индия

oc_handa@hotmail.com

**ПЕТРОГЛИФЫ АЛТАЯ И ГИМАЛАЕВ:
ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ, ПОДХОДЫ К ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ**

Исследование подготовлено при поддержке гранта РФФИ № 16-13-22002 «Алтай и Гималаи как уникальные культурно-биосферные регионы Евразии: поиск общих ценностей, эколого-экономических стратегий и социокультурных параллелей».

Описывая результаты исследования сходных черт в петроглифическом искусстве Алтая и Гималаев, мы считаем, что важно оговорить несколько существенных моментов. Во-первых, мы будем рассматривать Алтай в расширенном понимании – не только русскую территорию, но и монгольскую. Это объясняется тем, что значительная часть сюжетов в наскальных рисунках идентична для двух регионов, а кроме того, археологические исследования на двух территориях (русский и монгольский Алтай) проводились сходным образом. Во-вторых, мы считаем целесообразным сосредоточить свое внимание не столько на исторической составляющей вопроса о петроглифах, сколько на художественно-выразительной. Петроглифы для нашего исследования, прежде всего, произведение искусства, художественно-философское обобщение определенных мировоззренческих установок древнего человека.

В-третьих, следует отметить, что если алтайская петроглифика, как российская, так и монгольская, исследована достаточно хорошо, то фундаментальных работ по наскальным рисункам Гималаев нам найти не удалось, кроме работ исследователя из Шимлы О. С. Ханды [12]. Что касается алтайских петроглифов, то их изучение продолжается уже почти два столетия. Наиболее фундаментальными трудами можно назвать работы А. П. Окладникова, В. Д. Кубарева, Э. А. Новгородовой, Д. Цэвэндоржа и др. [5-7; 9; 10].

Мы сосредоточили свое внимание на этом предмете, поскольку наскальные рисунки, если рассматривать их с методологических позиций искусствоведения, представляют собой специфичный жанр изобразительного искусства, который в синтетическом мировосприятии древнего человека находился на стыке между искусством и ритуалом. В наскальных рисунках отражены не только и не столько эстетические представления людей о мире, сколько фундаментальные представления о структуре мироздания. То, что петроглифы – это больше ритуал, чем искусство в современном понимании, подтверждается целым рядом важных аспектов: выбор места, сюжеты [6], которые указывают на сакральный характер изображения. Кроме того, сама технология выполнения рисунка, которая требует безусловного мастерства владения инструментом и чувства материала, предполагает, что этими навыками мог обладать не рядовой член сообщества, а личность уровня жреца. Данный тезис, конечно, дискуссионен, и аргументация может быть построена только путем реконструкции, тем не менее выказанное предположение, на наш взгляд, имеет под собой определенные основания. В случае, если в петроглифах Алтая и Гималаев мы сможем найти сходства в сюжетах, формах или в технике исполнения, мы можем говорить о параллелизме на уровне мировоззренческих основ между культурами, существовавшими в обеих горных системах.

В петроглифическом наследии Алтая и Гималаев сохранилось несколько важных сюжетов, относящихся к эпохе бронзы, которые так или иначе раскрывают главные основания, на которых строилось мировоззрение человека во II тысячелетии до н.э.

В качестве примера обратим внимание на наиболее яркий сюжет, воплощающий миф о небесном олене. Распространенность данной мифологемы для Евразии отмечает А. Голан [3, с. 40]. Суть мифа заключается в том, что олень – золотые рога бежит по небу (в некоторых случаях это может быть лось или конь), охотник (хищник) настигает его и убивает. Далее возможно воскресение оленя, означающее восход солнца, а красный

закат ассоциируется с кровью убитого оленя. Данный сюжет является довольно частотным на Алтае. В качестве примера мы можем привести композицию комплекса Цагаан Салаа в Западной Монголии. В центре композиции изображен олень, окруженный собаками, ниже и слева изображения лучников (Рис. 1).



Рисунок 1. *Сцена сакральной охоты. Цагаан Салаа, Монголия*

То, что данная композиция является по своему содержанию мифологической, а не бытовой сценой, подтверждается несколькими деталями. Прежде всего, это композиционное построение сюжета: олень является доминантой всей композиции, его размеры преувеличены, он словно стягивает на себя все движения в композиции. Вместе с тем фигура оленя статична, несмотря на общую динамику петроглифа. Первобытный художник с большим мастерством изобразил бегущих собак, целящихся лучников, но огромный олень словно отстранен от этого действия. Для зрителя становится понятным, что это не простой олень, тем более что петроглифические комплексы Алтая сохранили прекрасные охотничьи композиции, структура которых значительно отличается. Здесь видим не просто охоту, но некое жертвоприношение, сакральное действие.

Для сравнения рассмотрим сходную композицию, находящуюся в Гималаях. Один из древнейших рисунков на территории Гималаев, высеченный на каменной плите в форме неправильного квадрата шириной максимум 70 см, также воспроизводит сцену сакральной охоты. Композиция была найдена в месте Бурзахом, расположенном в 24 километрах к северо-востоку от Шринагара около деревни Телбал, которое стало известным местом обнаружения важных археологических находок, доказывающих наличие человеческой деятельности со времен каменного века [12] (Рис. 2).



Рисунок 2. *Петроглифическая композиция из Бурзахома около Шринагара (Джамму и Кашир)*

Несмотря на то, что данное изображение индийскими коллегами принято относить к эпохе неолита [Там же], мы можем отметить, что оно имеет много общего с рисунками, найденными на территории монгольского и русского Алтая и относящимся к эпохе бронзы, которые приведены выше: сюжет охоты, фигуры лучников, изображение оружия, характер выбивки.

Однако с точки зрения построения композиции мы наблюдаем очевидную региональную специфику. Алтайская композиция более структурирована, центрирована. Здесь, как в станковой картине, можно выделить центр композиции, основные силовые линии. Гималайский вариант сцены «небесной охоты» отличается отдельными деталями, а именно фигурой оленя, пронзенного длинным копьём второго охотника. Интересный элемент, обращающий на себя внимание, – это два солнца. Двоичность является важной мифологемой в традиционной культуре евразийских народов. Она отражена, например, в близнечных мифах. Двоичность изображений солнца подчеркивается двойной линией контура каждого из них. Появление именно в эпоху бронзы на территории Евразии свастичных орнаментов подтверждает важность солярной символики и сакрализацию солнца [8, с. 65]. Можем сделать предположение, что изображение двух солнц – отражение амбивалентной сущности божества, тем более что в этнографических материалах по долине Кинора зафиксировано наличие двойного божества [2]. Что же касается петроглифов, то уже на примере рассмотренных композиций мы видим общность сюжетов, трактовок, художественных решений. Можем предположить и общность семантики.

Обратимся к другому сюжету – изображению танцующих фигур. Для анализа подобных композиций достаточно эффективно использование палеохореографического подхода, поскольку древние ритуальные действия зачастую связаны с ритмическими и танцевальными мистериями, что подтверждается этнографическими данными, в том числе и по долине Кинора [Там же]. Палеохореография – дисциплина, занимающаяся восстановлением танцевальной составляющей первобытной культуры по сохранившимся петроглифическим и скульптурным изображениям. Разработкой методологии данной проблемы активно занимаются новосибирские ученые, в частности В. В. Ромм [11]. Она включает в себя как теоретический аспект (попытки раскрытия семантики древнего танца, его культурного и общеэволюционного значения), так и практический (восстановление древней хореографии при использовании древнейших изображений как записи танца). Этим определяются две основные научные проблемы: определение кинетики и семантики древних движений.

Петроглифическое наследие Алтая и Гималаев весьма разнообразно, и интерпретация ряда сюжетов существенно затруднена вследствие их условности. Палеохореографическая методика реконструкции кинетики изображенных фигур позволяет дать более точную трактовку как отдельным изображениям, так и крупным композициям. Очевидно, что роль танца в первобытной культуре была многогранной. Танец – это фактически одна из форм невербальной коммуникации [Там же, с. 40], но эта коммуникация реализовалась в двух ипостасях – общение друг с другом (обыденная форма) и общение с миром духов (сакральная форма). Сакрализация наскальных рисунков как таковых и мест их изображения позволяет утверждать, что именно к сакральной форме танца относятся несколько композиций Алтая и Гималаев. Согласно этнографическим данным, в основе первичных форм танца лежал ритм, причем ритм синкопированный, что сохранилось в целом ряде систем народных танцев [3], кроме того, танец включал шаговые и прыжковые комбинации в сопровождении шумовых инструментов. В данном случае мы можем рассматривать танец как органически присущую часть человеческого бытия, так как ритм и шум – это природные составляющие, которые сопровождали человека, делая его невыделенным из природы [11, с. 38]. Целесообразно предположить, что в танце, как в ритуальном действе, раскрывались важные мировоззренческие представления древних людей.

Отправной точкой анализа для нас будет ритм и поза, так как зафиксированного движения в динамическом искусстве танца не существует. С этой точки зрения интерес представляют несколько композиций русского и монгольского Алтая и несколько рисунков из Гималаев.

Любопытным вариантом «танцующего» изображения является широко распространенные в русском и монгольском Алтае фигуры в грибовидных шапках, относящиеся к эпохе бронзы [5]. Существует несколько трактовок данных фигур. Так, например, А. П. Окладников сходные изображения, найденные на территории Восточной Монголии, называл «воинами» [10, с. 76]. К этому же выводу приходит и В. Д. Кубарев, анализируя петроглифы Алтая и Монголии [7, с. 84-85]. Э. А. Новгородова усматривает в этом некий ритуальный момент [9, с. 166].

Образ в «грибовидной шапке» в целом идентичен во всех композициях Алтая. Фигура представлена в фас, ноги развернуты в профиль и согнуты в коленях. У пояса – вытянутый предмет (хвост, сумка, палица), на голове – грибовидный головной убор (или прическа), в руке может быть копьё. Такие изображения могут быть единичными, но более интересным вариантом является цепочка фигур, что можно увидеть в ряде крупнейших комплексов Алтая (Калбак-Таш (Россия), Шивээт-Хайрхан (Монголия)). Рассмотрим комплекс Калбак-Таш. Прежде всего, следует сказать, что основная композиция представляет собой ритуальную сцену. Она четко делится на три яруса.

В верхнем ярусе располагается изображение фантастического зверя, так называемого монстра, как бы вертикально спускающегося вниз. Исходя из расположения данного изображения, исследователи приходят к выводу о том, что это образ некоего божества. Средний ярус представляет собой ряд из изображений танцующих или шествующих людей в грибовидных головных уборах. Центральная фигура отличается от остальных: она больше по размеру, и грудная клетка не заштрихована. Размер центральной фигуры, методы, к которым прибегал художник при ее выполнении, а также ее расположение – четко в центре композиции, на одной линии с фигурой «монстра» – позволяют сделать вывод о значимости данного персонажа. Можно рассматривать его как жертву или главного исполнителя ритуала (шамана). Нижний ярус композиции – это фриз из фигурок оленей, направленный в ту же сторону, что и шествующие фигуры людей. Анализируя общий строй композиции, мы можем предполагать, что ее содержание – это посвященный божеству ритуал, который направлен на прошение божества о милости и благоденствии для всего сообщества. Три яруса в композиции

могут трактоваться с разных позиций. Например, это троичная структура мира в традиционной культуре: мир небесный, мир людей и подземный мир, и это отчетливо видно в композиции.



Рисунок 3. «Танцующие воины», Калбак-Таш

Кинетика изображений танцующих достаточно характерна. Шеренга танцующих людей задает ритм, то есть первичную основу танца, а поза позволяет вычислить амплитуду движения (Рис. 3). Поза с согнутыми коленями (“*plie*” в хореографической терминологии) – это, по утверждению хореографов, основа народного танца, так называемые «мягкие ноги», позволяющие сделать шаг, прыжок, опуститься на колени и т.д. Стопы танцующих не всегда плотно «стоят на земле», они вытянутой формы, что предполагает подъем на полупальцы или прыжок.

В комплексе Шивээт-Хайрхан мы также видим три шеренги танцующих, причем среди фигур, уже описанных выше, мы видим и изображение с характерным положением рук: в плавном изгибе, левая поднята вверх, а правая опущена вниз (Рис. 4).



Рисунок 4. «Танцующие воины», Шивээт-Хайрхан

Троичность повторения может отражать три мира, на которые делится вселенная древнего человека. Фигура, отличная от остальных, – возможно, шаман, руководящий ритуалом. В комплексе Шивээт-Хайрхан мы наблюдаем и момент обратного движения. Мы видим, что основное движение идет в направлении слева направо (так же как и в Калбак-Таше), но на соседней плоскости изображены две фигуры, двигающиеся в обратном направлении.

Анализ двух сходных композиций в ближайшем приближении дает нам целый ряд интересных наблюдений. Во-первых, кинетика движений (полупальцы, *plie*, идентичное положение рук, ритмичное повторение фигур в шеренге) говорит о том, что это танец. Мы можем предположить форму танца: скорее всего, это было движение шеренги в двух направлениях, хотя вполне возможно, что движение было по кругу. Древние художники не знали законов перспективы, поэтому тот, кто выбивал фигуры танцующих, видел лишь ряд танцующих людей. Во-вторых, что касается самих изображений, мы можем согласиться с мнением В. Д. Кубарева и А. П. Окладникова о том, что это все же воины. И если для указанных авторов отправной точкой

является оружие (удлинённый предмет у пояса трактуется, в частности В. Д. Кубаревым, как палица), то для нас важной была поза изображённых. Интересно, что мы можем увидеть её не только в сценах с ярко выраженным ритуальным характером, которые были описаны выше, но и в сюжетах, которые можно трактовать как батальные. У фигур меняется только положение рук – теперь они сжимают лук, но позиция ног сохранена полностью. Таким образом, ритуальный танец, который мы видим в Калбак-Таш и на одной из стел Шивээт-Хайрхана, гипотетически может быть трактован как танец воинов.

Для сравнительного анализа мы обратились к петроглифам, которые были обнаружены в Гималаях. Индийские исследователи относят их к энеолиту, хотя используемый материал, позы изображённых позволяют отнести их к эпохе ранней бронзы. Композиции, безусловно, «танцевальные», но они существенно отличаются от алтайских. Прежде всего наше внимание привлек жест – гипертрофированные кисти рук с раскрытыми пальцами, поднятые вверх (Рис. 5).

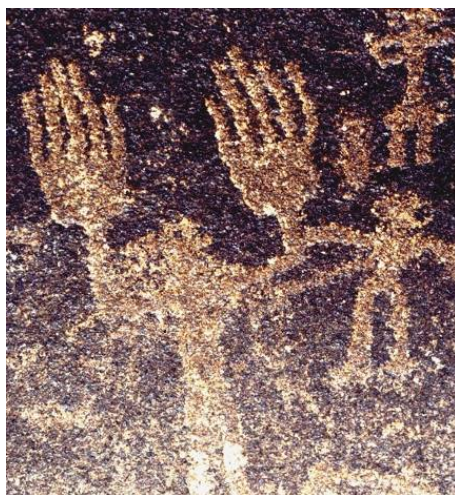


Рисунок 5. *Фигура с поднятыми руками, Гималаи*

Это могут быть изображения одиночные, но в контексте данного исследования также представляется интересным изображение линии на этот раз женских фигур (мы видим элементы одежды и причёски). Четыре фигуры, идентичные по размеру, стоят в ряд, ноги повернуты в профиль, тело в фас, руки с раскрытыми кистями подняты вверх, однако локтевой сгиб под углом, меньшим 90 градусов, что формирует ромбовидное (или округлое) положение рук надо головой (Рис. 6).



Рисунок 6. *«Танцующие жрицы», Гималаи*

То, что данное изображение танцевально, подтверждается ритмическим, почти орнаментальным, расположением «танцовщиц» (или «жриц»). Интересна и поза, статичная на первый взгляд. Повернутые в профиль стопы задают движение, руки над головой можно трактовать как жест моления, но художник изобразил их в некоей промежуточной фазе. Существуют изображения с практически вытянутыми вверх руками. В рассматриваемом сюжете руки не до конца вытянуты, что позволяет мысленно выстроить амплитуду движения. Кстати, если рассматривать руки танцовщиц слева направо, эта амплитуда просматривается: с каждым разом локтевой сустав становится все более вытянутым. Хотя это вполне может быть и случайным эффектом. Активные пальцы делают акцент на выразительной работе кистей рук, что характерно для целого ряда народной хореографии Азии. Гималайские «танцовщицы», прямые и тонкие, максимально вытянуты вверх, и мы можем предположить, что следующая фаза танца – резкое движение рук вверх, подобное языкам пламени.

Другой вариант танца содержит рисунок органической краской, обнаруженный в Алморе. На различных участках каменной поверхности изображены фигуры людей, выстроенных в один ряд. Мужчины держат за руки так, чтобы образовывалась цепь, как если бы они выполняли групповой танец. Несмотря на то, что фигуры схематичны, проследить логику танца мы можем. Это опять шеренга из семи фигур, руки опущены

и соединены друг с другом наподобие орнаментального зигзага. То же самое мы видим в линии ног. Зигзагообразный орнамент, один из древнейших и имеющий широкое распространение в Евразии, задает особую динамику изображаемым фигурам. При всей статичности и схематичности фигур, мы видим, что их движение активно за счет двух зигзагообразных линий и словно повторяет некую последовательность «вверх – вниз» (Рис. 7).



Рисунок 7. «Хоровод», Алмора (Уттранчал), Гималаи

Конечно, восстановить кинетику древнего танца с этого небольшого фрагмента практически не представляется возможным. Однако мы можем выделить несколько важных моментов: во-первых, мы видим шеренгу людей, во-вторых, ощущаем движение, которое задано орнаментальным положением рук и ног, и наконец, мы располагаем этнографическими данными. На приведенной ниже фотографии – фрагмент ритуального танца осеннего праздника в пос. Липпа (Химачал Прадеш) (Рис. 8). Во время танца мужчины и женщины (мужчины идут впереди) передвигаются разомкнутой линией по территории перед храмами. Участники танца одеты в традиционную одежду. Движение происходит в синкопированном ритме (три шага, припадание вперед и назад и снова шаг из-за такта). Руки участников фактически соединены тем же зигзагом, что и на петроглифах. По местной традиции танец с разными участниками продолжается всю ночь.



Рисунок 8. Традиционный танец на празднике в пос. Липпа, Кинор, Гималаи

Тип танца, который мы наблюдали на традиционном празднике и который косвенно отражен в петроглифах Гималаев, – это определенный тип хоровода, обрядового танца, характерного не только для русских. Значение хоровода варьируется от чисто развлекательного до магического [1, с. 57].

Палеохореографический подход к интерпретации произведений древнего искусства, с учетом всей его условности, представляется достаточно ценным при работе с петроглифическими композициями. Он позволяет разграничить танцевальные движения фигуры и обыденные. А это позволяет более точно интерпретировать ту или иную сцену в комплексе. С другой стороны, благодаря данному подходу может быть частично восстановлена кинетика древнего сакрального танца, пластика человека, которая получила отражение в наскальных рисунках. Однако остается еще серия вопросов. Например, почему древний художник эпохи бронзы как на Алтае, так и в Гималаях воспроизводил ритуальный танец? Была ли это древнейшая форма записи танца или подобные изображения маркировали место проведения ритуала? В любом случае данные вопросы требуют дополнительного исследования, а компаративистский анализ, включающий изучение сходных по времени создания и по сюжету композиций, но расположенных на разных территориях, позволяет рассмотреть эту проблему гораздо шире.

Список источников

1. Агапкина Т. А. Символика и обрядовые функции танца и хоровода в традиционной культуре славян // Славяноведение. 2011. № 2. С. 56-70.
2. Белокурова С. М. Личный видеоархив автора. 2016 г.
3. Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. 375 с.
4. Голейзовский К. Я. Жизнь и творчество: статьи, воспоминания, документы / сост. В. П. Васильева, Н. Ю. Чернова. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. 575 с.
5. Кадиков Б. Х. Петроглифы Алтая [Электронный ресурс]. URL: <http://myaltai.ru/history/petroglify> (дата обращения: 19.12.2017).
6. Кубарев В. Д., Маточкин Е. П. Петроглифы Алтая. Новосибирск: Институт археологии и этнографии СО РАН, 1992. 123 с.
7. Кубарев В. Д., Цэвэндорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). Новосибирск: Институт археологии и этнографии СО РАН, 2005. 640 с.
8. Мартынов А. И. Археология: учебник. Изд-е 5-е, перераб. М.: Высш. шк., 2005. 447 с.
9. Новгорова Э. А. Древняя Монголия (некоторые проблемы хронологии и этнокультурной истории). М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1989. 384 с.
10. Окладников А. П. Петроглифы Монголии. Л.: Наука, 1981. 228 с.
11. Ромм В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 2002. 456 с.
12. Ханда О. С. Первобытное искусство Гималаев [Электронный ресурс]. URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/10/> (дата обращения: 20.12.2017).

**THE PETROGLYPHS OF THE ALTAI AND THE HIMALAYAS REGIONS:
GENERAL AND SPECIAL, APPROACHES TO ART CRITICISM ANALYSIS**

Shishin Mikhail Yur'evich, Doctor in Philosophy, Professor
Belokurova Sof'ya Mikhailovna, Ph. D. in Philosophy
Polzunov Altai State Technical University, Barnaul
shishinm@gmail.com; belle.sonet312@gmail.com

Om Chand Handa
Social and Cultural Foundation "KALP", Shimla, India
oc_handa@hotmail.com

The article is devoted to a comparative analysis of petroglyphic compositions of the Altai and the Western Himalayas regions. The authors consider several subjects related to the Bronze Age, and draw preliminary conclusions about how similar the artistic solution of one and the same mythological subjects is and what regional specificity manifests itself in. Separately, the authors consider such a subject, widespread in two regions, as an image of the dance. For the analysis, a paleochoreographic approach is used that, on the one hand, helps to restore partially the kinetics of the dance, and on the other, to reveal its semantics.

Key words and phrases: petroglyphs of the Altai and the Himalayas regions; image of sacred hunt; image of dance-ritual; paleochoreographic approach; means of artistic expressiveness.

УДК 930.85

Исторические науки и археология

Актуальность темы заключается в необходимости учета отечественного опыта реформ образования. Задачи статьи состоят в научном осмыслении исторической практики обновления народного просвещения на региональном уровне и возможности его рационального использования. Рассматриваются основные направления и особенности обновления начального обучения в Саратовской губернии. В заключении делаются выводы о противоречиях между потребностями модернизации образования и содержанием политики губернской власти в этой сфере.

Ключевые слова и фразы: развитие образования; Российская империя; модернизация общества; начало XX века; Саратовская губерния; региональные особенности; образовательная политика.

Шишкин Дмитрий Петрович

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
capitanshishkin@mail.com

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ОСОБЕННОСТИ РЕФОРМИРОВАНИЯ
СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ В САРАТОВСКОЙ ГУБЕРНИИ
В УСЛОВИЯХ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Вопросы развития народного просвещения играли важную роль для социальной и экономической модернизации России начала XX века. Необходимость кардинальных изменений в этой сфере была очевидна