

## Литература

1. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. – М.: Искусство, 1979. – 815 с.
2. Лосев А. Ф. Античная философия истории. – М.: Наука, 1977. – 205 с.
3. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
4. Маркузе Г. Одномерный человек. – М.: REFL-book., 1994. – 367 с.
5. Орлова Э. А. История антропологических учений: учебник для студентов пед. вузов. – М.: Академ. проект, Альма Матер, 2010. – 621 с.
6. Пейкофф Л. Объективизм: философия Айн Рэнд. – М.: Астрель: Полиграфиздат, 2012. – 575 с.
7. Теоретическая культурология. – М.: Академ. проект; Екатеринбург: Деловая кн.: РИК, 2005. – 624 с.

## References

1. Losev A.F. Istoriia antichnoi estetiki. Rannii ellinizm [History of an antique esthetics. Early Hellenism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 815 p. (In Russ.).
2. Losev A.F. Antichnaia filosofia istorii [Ancient philosophy of history]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 205 p. (In Russ.).
3. Losev A.F. Estetika Vozrozhdeniia [Renaissance esthetics]. Moscow, Mysl' Publ., 1978. 623 p. (In Russ.).
4. Markuze G. Odnomernyi chelovek [One-dimensional Man]. Moscow, REFL-book Publ., 1994. 367 p. (In Russ.).
5. Orlova E.A. Istoriia antropologicheskikh uchenii [History of anthropological doctrines]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Alma Mater Publ., 2010. 621 p. (In Russ.).
6. Peikoff L. Ob'ektivizm: filosofia Ain Rend [Objectivism: Ayn Rand's philosophy]. Moscow, Astrel Publ., Poligrafizdat Publ., 2012. 575 p. (In Russ.).
7. Teoreticheskaia kul'turologiia [Theoretical cultural science]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Ekaterinburg, Delovaia kniga Publ., 2005. 624 p. (In Russ.).

УДК 130.2

## ДУША РЕНЕССАНСНОГО ЧЕЛОВЕКА

*Казиков Евгений Фёдорович*, доктор культурологии, профессор кафедры философии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

В статье, на основании исследования образов ренессансного искусства, анализируются проявления душевной жизни человека. Происходит перемещение акцента с духа на природу, во внешнее, рассудочное, конечное. Развёртывается процесс десакрализации, обмирщения «священных ликов», становящихся всё более земными, организмическими; возвышенное низводится к обыденному. Актуализируется чувство ненадёжности человеческого бытия, начинающего доминировать над надеждой. Происходит нисхождение от образа Богоматери к образам Мадонны, Юдифи, Паллады; от «Любви небесной» – к «Любви земной»; от целостного образа Женщины (несущей в себе единство божественного и человеческого) – к частичным, поверхностным образам. Тенденция отдаления душевного от духовного находит выражение в «потемнении», ослаблении, «засыпании» Света, преломлении его в цвет; на полотнах появляется полностью отсутствующая в средневековом искусстве тень. Земной предметный мир все более тает, показывая свою иллюзорность, нарастает движение от Вечного, Незыблемого к временному, неопределённому. «Сумерки» души стужаются, из них «выползают» потерявшие античную благородность темные силы, нарастает демоническое начало. Усиливается рассудочность мировосприятия, искусство начинает рассматриваться как наука. Но светлое мироощущение не исчезает из души совсем, сохраняется и сакральность душевных переживаний. Происходит актуализация собственно человеческого духовного бытия; впервые, в образе «Сикстинской Мадонны», трансцендентное проявилось в (достаточно) конкретном человеческом облике. В целом же происходит переход от «священной истории» Средних веков к собственно человеческой «земной истории» души.

**Ключевые слова:** душа, ренессансный человек, плотское, телесное, духовное, душевное, рассудочное, иллюзорное, демоническое, первозданное, отчуждённое, десакрализация, обмирщение, образ человека, изобразительное искусство, живопись, зодчество, ваяние.

## SOUL OF MEDIEVAL MAN

*Kazakov Evgeny Fedorovich*, Dr of Culturology, Professor of Department of Philosophy, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemcitykazakov@mail

The article, based on the study of images of Renaissance art, analysed manifestations of spiritual life of man. There is a movement of focus from spirit to nature, in the external, rational, finite. It deployed a process of desacralization, of secularization of the “Holy faces”, becoming more terrestrial organismic; the sublime is reduced to commonplace. Actualized sense of the unreliability of human existence is starting to dominate the hope. It occurs that the descent of the icon of the Holy mother to images of the Madonna, Judith, and Pallas from “Love of heaven” to “Love of the earth”; from the holistic image of Women (bearing the unity of the divine and the human) – to a partial surface images. The trend to move away from the spiritual soul finds its expression in “the darkening”, weakening, “falling asleep” Light, breaking it in color; the paintings appear totally absent in medieval art shadow. Terrestrial objective world increasingly melts, showing its illusory nature, there is an increasing movement from the Eternal, Unshakable to a temporary, indefinite. “Twilight” gathering of the soul, which “crawl” the lost antique beautifying the dark force, rising the demonic side. Increasing the rationality of the worldview, art becomes viewed as a science. But the worldly sense of light does not disappear entirely from the soul, and maintained the sacredness of spiritual experiences. In fact, we actualize the human spiritual life; first, in the image of the “Sistine Madonna” the transcendent manifested itself in a (fairly) specific human form. In general, there is a transition from “sacred history” of the middle ages to the human “earth history” of the soul.

**Keywords:** soul, Renaissance man, carnal, bodily, spiritual, mental, rational, illusion, demonic, primordial, alienated, desacralization, aberrance, the image of man, fine arts, painting, architecture, sculpture.

В отличие от средневековой культуры, культура Возрождения постепенно перемещает акцент с духа «на природу», «во внешнее». Уже в период Раннего Возрождения «душа возвращается в тело из своего трансцендентного полета, принося с собой беспредметную тоску, ищущую нечто в каком-то нигде не существующем царстве... душа не находит своей родины; прежняя несомненная цель небесного пути утеряна, а прочная земная телесность и уверенность не достигнуты; в глубокой своей основе душа остается в бездорожье непреодолимой дали как от земного, так и от субстанционального начала всякого явления» [2, с. 413]. В период Высокого и Позднего Возрождения внешнее, организмическое (И. Тэн пишет о том, что трагедию души Микеланджело передает через «напряжение мышц») и рассудочное начинают доминировать.

Главное религиозное архитектурное сооружение того времени – Собор св. Петра в Риме – отличается (относительно готических храмов) тяжеловесностью, доминантой горизонтали над вертикалью. Соборы Ренессанса словно оседают, прижимаясь к земле, «врастая» в неё, теряя чувство полёта, порыва. Данная тенденция находит свое выражение и в живописи. Так, персонажи

фресок Мазаччо крепко стоят на ногах, их фигуры – приземистые, статуарные, почти натуралистические (см., например, фреска в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции).

Происходит развертывание процесса десакрализации «священных ликов» (в самых популярных в период Ренессанса сюжетах: «Мадонна с младенцем», «Святое семейство»). Вроде бы художники изображают те же самые лики, что и средневековые мастера, используя почти ту же композицию; но если иконы наполнены верой в трансцендентность священных ликов, то картины Ренессанса, за малым исключением (см., например, Ф. Липпи «Мадонна», Рафаэль «Мадонна Конестабиле»; Б. Дадди «Мадонна») отличаются ее отсутствием. А. Бенуа пишет о творчестве Гольбейна Младшего: «Гольбейн вообще “не верит” в то, что он пишет. Он обладает огромным мастерством и вкусом, рисунок его в буквальном смысле слова безупречен, но он не знает трепета перед тайной, самое интересное – это видимость, наружное, а сокровища души он игнорировал, в них не верил» [1, с. 238].

Микеланджело в картине «Мадонна Дони» изображает немислимое для Средних веков: стоящие на заднем плане люди не обращают

никакого внимания на Мадонну, разговаривая друг с другом или отвернувшись в сторону. Мир земной занят своими делами, «мир небесный» – своими (ни один взгляд, ни оттуда сюда, ни отсюда туда, не соединяет их). Данная тема разворачивается и в картине А. Мессина «Св. Себастьян». В привязанного к столбу святого впираются стрелы, но никто из находящихся в это время на площади людей не хочет или не может увидеть этого, полностью уйдя в свои проблемы и закрывшись от всего остального.

Тенденция десакрализации находит яркое воплощение и в характере осмысления Голгофских событий. Очень показательны, что художники Ренессанса, обращаясь к образу Христа (если не говорить о младенческих его изображениях), избирают именно тот момент, когда Он был мертв (сюжеты «снятия с креста» и «Пиета»). Большинство картин (будто художники Возрождения договорились об этом) запечатлевают тот миг (растянувшийся на века), когда «Бог умер» (см., например, Ян Госсарт «Снятие с креста»; Герард Давид «Мария, обнимающая мёртвого Христа»; М. ван Хемекерк «Голгофа. Триптих»; Эль Греко «Эсполио»; Р. Кампен «Троица»; Микеланджело «Пиета»). Значит данный образ не может не выражать очень важную особенность ренессансного мировосприятия. Обмирщение «священного лика» происходит в данном случае посредством придания Ему организмического характера. Внешний облик «Спасителя» здесь явно доминирует над внутренним, практически исчерпывая его («тело» просто анатомически «проработано»). Часто мёртвое «тело» прописывается с такой натуралистической тщательностью (как у Р. Кампена, например), что изображаются даже следы его тления (внешний облик «Спасителя» исчерпывается «кожным покровом»). Тело (как «храм души») низводится до организма. В бесконечном, заключенном в данном образе и составляющем его сущность, художниками находится миг конечного, и именно на нем сосредоточивается всё внимание. Временной конечный миг (смерть «Христа») предстает как абсолютный конец: «за» чувством потери совсем не проглядывает Вера в Воскресение (см. [3, с. 158–162]).

«Сопереживая» мукам Спасителя, внешний (организмический, конечный) человек, в конечном счете, сопереживает самому себе. Не случай-

но в раскрытии темы «снятие с креста» большее внимание уделено не самому Спасителю, а чувствам, позам и действиям окружающих Его людей, «прописанных» гораздо «богаче» и живее. Человеку ближе, значимее и интереснее не сами страдания Христа, а собственные переживания по этому поводу. Не лик Спасителя запечатлевают в данном случае человек, а собственную многоличность (если композиционным центром картин чаще является образ Христа, то смыслообразующим – собравшиеся на Голгофе люди).

Разворачивается тема «своего» (земного, «прирученного») «неба». Уже Мазаччо во фреске «Троица» изображает Бога-Отца, Богоматерь, Христа, его любимого ученика и... чуть ниже – коленапреклоненных заказчиков. Боттичелли в картине «Поклонение волхвов» изображает семейство Медичи, приближённых к ним и себя с краю. Место Троицы занимает «Святое семейство», образ которого все более обмирщается. Это уже не Библейская история, а коллективный портрет современников на фоне «своего» неба. Святое Семейство изображается в центре, но уже номинально, так как главное действие – в лицах, позах и жестах «спонсоров-волхвов». Рождество Мессии превращено в фальшиво разыгранный спектакль, в котором «Святому семейству» отведена роль декорации. Обращаясь к священной теме, Боттичелли вовсе не испытывает священного трепета; происходит низведение возвышенного до обыденного.

Микеланджело изображает во фреске «Страшного Суда» многих известных людей (Данте, М. Аретино, Б. де Чезена и... себя), забегая немного вперед и помогая Всевышнему отделить грешников от праведников, распределяя их по соответствующим кругам ада и рая. Работая над «Тайной вечерей», Леонардо был движим не откровением, рисуя Христа с «молодого графа, что у кардинала Мортаро», а в одном из набросков к фреске – раздел апостолов, чтобы лучше штудировать их движения. Не удивительно, что в результате подобного преобразования «священные лики» не предстают трансцендентными, исполненными любви и милосердия (когда папа Юлий II увидел микеланджеловского «Христа-Геракла» в сцене «Страшного суда», то спросил, «благословляет он или проклиняет»). Для Микеланджело «Страшный Суд» – это не торжество справедливости, не окончательная победа Добра над злом (добра-то

здесь и нет ни в образе Судии, ни в образе праведников), а конец всего – тотальная погибель. Эта фреска – об утрате Веры, Надежды и Любви (как «снизу», так и «сверху»). Чего стоит образ «Богоматери», в испуге (и... все?) прижавшейся к «Судие-Христу». Выражением чувства ненадежности человеческого бытия, начинающего доминировать над надеждой, и выступает страх.

Происходит нисхождение от образа Богоматери к образу Мадонны, образам Юдифи и Паллады. Развёртывается нисхождение от «Любви небесной» к «Любви земной»; от целостного образа Женщины (несущей в себе единство божественного и человеческого) к частичным, поверхностным образам. Впервые с такой отчётливостью Тициан пространственно разделяет Любовь Небесную и Любовь Земную.

Тенденция отдаления душевной жизни от духовного бытия находит свое выражение в «потемнении», ослаблении, «засыпании» Света, преломлении его в цвет. Цвет теряет свойство Световой прозрачности, становясь матовым, поверхностным. На полотнах художников появляется, практически не известная ранее, полностью отсутствующая в средневековом искусстве *тьень* (в которой уже меркнет и цвет). Леонардо да Винчи первый отошел от изображения резких контуров предметов (характерных ещё для раннего Возрождения (Липпи, Боттичелли), назвав этот «переворот» в живописи «пропаданием очертаний» («сфумато») (см., например, его фреску «Тайная вечеря»). Земной предметный мир все более тает, показывая свою иллюзорность, возрастающую по мере удаления от Света-Духа. Нарастает тенденция движения от Вечного, Незыблемого (запечатлённого в отчётливых «полуденных» контурах средневековой живописи) к временному, неопределённому. Леонардо первым почувствовал приближение душевных «сумерек», когда границы предметов внутреннего мира начинают теряться.

Рождается новый самостоятельный жанр изобразительного искусства – графика, где цвет вообще отсутствует (вершиной творчества Дюрера является не живопись, а серии соединенных той или иной темой гравюр). Черно-белая художественная реальность входит в искусство естественно и органично, не вызывая у человека никакого внутреннего сопротивления, сомнения в ее правомерности. В душевно-холодном «лунном» мире цветовидение бледнеет, меркнет, «остыва-

ет». Только из «ночных» душевных бездн могли явиться ярчайшие микеланджеловские образы полностью отчаявшегося «Грешника» (из сцены «Страшного суда») и мраморного, «с кровью на губах», человекоубийцы «Брута». Подобного уровня незабываемых свидетельств «рая» Микеланджело не оставил. «Преисподняя» душевной жизни изображается убедительнее, ярче, чем «рай». Чем сильнее сгущаются сумерки в душе, тем больше из нее выползают потерявшие античную облагороженность темные силы (целую галерею их создал Й. Босх в картинах ада; см. также А. Дюрер «Четыре ведьмы», «Дискордия», «Борзая»).

П. Брейгель Старший в картине «Слепые» показывает, как уютно-светел, тепел земной мир. Всё дело в том, что ночь стоит в «глазах» души. В душевной жизни ощущаются первые «заморозки». В искусство впервые входит, и сразу активно, тема зимнего пейзажа (А. Гриммер, Г. Лейтенс, оба Брейгеля). Данная тенденция проявляет себя и в преобладающей «холодной» цветовой гамме многих картин (например, у Эль Греко).

Нарастает рассудочность мировосприятия. Многие художники Возрождения рассматривали искусство как науку. Особенно преуспели в этом Леонардо, Микеланджело и Дюрер, буквально разбирая человека по косточкам, мышцам, хрящам и сухожилиям, вписывая его (и в него) в разнообразные геометрические фигуры. Эталон внешней красоты полностью перекрывает собой «эталон» красоты внутренней. Математически выверенная гармония утверждается в качестве исчерпывающей гармонии человеческого бытия вообще. На гравюре А. Дюрера «Меланхолия» изображена одинокая, разочарованная героиня с опущенными крыльями в окружении многочисленных инструментов познания и математических символов. Это – одно из первых предчувствий ограниченности, бесплодности, тупиковости рассудочного восприятия мира (см. также полотно Й. Босха «Операция глупости»). Есть и саморазоблачающее выражение достигаемого рассудочной энтелехией итога своих устремлений. На «Автопортрете» (1513) Леонардо да Винчи запечатлены утомление и гордыня, мудрость и презрение, кичливость и жалкое бессилие; словно его великий интеллект, добравшись до самого «дна истины», обнаружил там великую «Пустоту».

Все более утверждается в своих правах греза. Так, многие образы «Мадонны с младенцем» не несут в себе сакральное содержание, исчерпываясь красивым внешним обликом (успокаивающим глаз, но не спасающим душу) (см., например, С. Боттичелли «Мадонна дель Магнификат», «Мадонна с гранатом»). У данных образов слишком много «внешнего золота» (в волосах, одежде) и слишком мало «внутреннего золота» души. В картинах Леонардо да Винчи – «Мадонна с гвоздикой», «Мадонна в гроте» – изображен мир застывших, замороженных собой кукол. Они не участвуют в событиях, а грезят ими; в них нет желания ни открывать мир, ни открываться миру; они словно занесены сюда издалека неведомым ветром мечтаний. «Мадонны» Леонардо – пластилиновые, облачные, полусонные, лениво расслабленные, играющие в жизнь.

Набирает силу демоническое начало. Безбожий мир не только утверждает себя (о «бесовской улыбке» Джоконды см., например, [4, с. 427]), но и переходит в наступление. С. Булгаков писал, что «демоническое начало прикрывает пустоту, и улыбка его играет на устах леонардовских героев» (цит. по [6, с. 365]). Вспомним, кстати, что «Тайная вечеря» осталась «навсегда незавершенной», так как Леонардо не смог создать убедительный образ Христа.

Но светлое мироощущение не исчезает из души. Оно присутствует в образах «Любви Небесной» у Боттичелли («Рождение Венеры») и Джорджоне («Спящая Венера»). На обоих полотнах прекрасные женские образы несут в себе неземную гармонию (они – полностью обнажены, но абсолютно целомудренны); они высоко гармоничны, возвышенны (но – не одухотворены, в них нет сакрального содержания). Тёплым чувством наполнены картины Питера Брейгеля Старшего (см., например, «Каток», «Зимний пейзаж», «Деревенский праздник»). Образы Брейгеля – это вставленная в рамку «любовь земная» (не отвлеченный символ, как у Тициана, а наш узнаваемый мир). Его картины проникнуты любовью к природе («лунных пейзажей» здесь не увидишь) и любовью к людям (таким маленьким, неказистым и бесхитростным, как дети). Зимние пейзажи Брейгеля наполнены таким радостным чувством, что по своему внутреннему состоянию это – весна.

Сохраняется и сакральность душевных переживаний (см., например, Й. Босх «Св. Христо-

фор»); Ф. Липпи «Мадонна с младенцем»; росписи Гентского алтаря Яна ван Эйка). Эти образы не просто возвышенны, а одухотворены; духовное начало выражено здесь не опосредованно, а непосредственно, через изображение священных ликов («Святой Христофор» Й. Босха не отличается физической силой, но в его образе – непреодолимое обаяние, искренность, младенческая беззащитность и полное доверие высшему провидению). От образов данного плана исходит золотистый жизнеутверждающий теплый свет. Богородуновенностью наполнен и образ «Сикстинской Мадонны» (см. [7, с. 109–110]). Он отличается от иконописных ликов меньшей степенью обобщенности (всеобщности), большей наполненностью земной жизненностью и в то же время отличается от натуралистических портретов трансцендентной одухотворённостью. Впервые в образе «Мадонны» трансцендентное проявилось в (достаточно) конкретном человеческом облике (имеющим сходство с возлюбленной Рафаэля Форнариной).

На этапе Ренессанса происходит актуализация собственно человеческого духовного бытия. Тем самым происходит переход от «Священной истории» Средних веков (когда «Другим» для человеческой души предстало трансцендентное) к собственно человеческой «земной истории» души (когда «другим» предстаёт либо иная душа, либо оппозиция, актуализирующаяся внутри «своей» души). Одна из особенностей Ренессанса – поляризация душевного бытия на «полюса», которые демонстрируют как достаточно автономное существование («Мадонна» Липпи, с одной стороны, «Брут» Микеланджело – с другой), так и активное сопряжение (образы Юдифи, Св. Селастьяна, «Поцелуй Иуды» Джотто, «Тайная вечеря» Леонардо, «Страшный суд» Микеланджело, «Кающаяся Мария Магдалина» Тициана). «Светлое» и «тёмное» в жизни души не только переплетаются, отталкиваются, но и, достигая стадии противоположностей, крайностей, «сходятся» друг с другом. Запечатлеть сакральный облик Христа оказался неспособным ни один из «титанов» Возрождения. «Вся религиозная живопись Ренессанса, – пишет С. Булгаков, – есть очеловечивание, обмирщение Божественного: эстетизм – в качестве мистики, мистическая эротика – в качестве религии, натурализм – как средство иконографии» (цит. по [6, с. 365–366]).

## Литература

1. Бенуа А. История живописи всех времен и народов. – СПб., 1912. – Ч. 1, вып. 13. – 112 с.
2. Зиммель Г. Микеланджело // Соч.: в 2 т. – М.: Юрист, 1996. – Т. 1: Философия культуры. – С. 411–433.
3. Казаков Е. Ф. Душа европейского человека. – Кемерово, 2012. – 463 с.
4. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 624 с.
5. Флоренский П. А. Иконостас: избр. тр. по искусству. – СПб.: Рус. кн., 1993. – 406 с.
6. Успенский Л. На путях к единству? // Философия русского религиозного искусства. – М.: Прогресс-Культура.– 1993. – Вып. 1. – С. 350–374.

## References

1. Benua A. Istoriiia zhivopisi vsekh vremen i narodov [The history of painting of all time]. St. Petersburg, 1912, part. 1, iss. 13. 112 p. (In Russ.).
2. Zimmel' G. Mikelandzhelo. Tom 1. Filosofiiia kul'tury [Works by Michelangelo. Vol. 1. Philosophy of Culture]. Moscow, Jurist Publ., 1996, pp. 411–433. (In Russ.).
3. Kazakov E.F. Dusha evropeiskogo cheloveka [European human soul]. Kemerovo, 2012. 463 p. (In Russ.).
4. Losev A.F. Estetika Vozrozhdeniia [The aesthetics of the Renaissance]. Moscow, Mysl' Publ., 1982. 624 p. (In Russ.).
5. Florenskii P.A. Ikonostas: izbrannye trudy po iskusstvu [The iconostasis: Selected Works of Art]. St. Petersburg, Russkaia kniga Publ., 1993. 406 p. (In Russ.).
6. Uspenskii L. Na putiakh k edinstvu? [On the Road to Unity?]. *Filosofiiia russkogo religioznogo iskusstva [Philosophy of Russian religious art]*. Moscow, Progress-Kul'tura Publ., 1993, iss. 1, pp. 350–374. (In Russ.).

УДК 930.85

## ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА ГОРОДСКОГО НАСЕЛЕНИЯ СИБИРИ: МЕСТНОЕ САМОУПРАВЛЕНИЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

**Макарчук Сергей Владимирович**, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры отечественной истории, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: makar@kemsu.ru

**Звягин Сергей Павлович**, доктор исторических наук, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: whitesiberia@narod.ru

В статье рассматривается проблема становления гражданской культуры городского населения Сибири на примере местного самоуправления во второй половине XIX – начале XX веков. Актуальность темы очевидна не только с научной точки зрения, но и для современной социальной практики, когда остро стоит вопрос учёта исторического опыта в условиях становления гражданского общества и его культуры в регионах России.

Методологической основой работы послужило положение о том, что специфические особенности гражданской культуры определяются историческим опытом. Поэтому в статье поставлена задача реконструкции конкретно-исторической обстановки и показ конкретных форм социально-политического участия. Целью авторов является исследование проявлений гражданской культуры через участие в органах местного самоуправления горожан сибирского региона в конкретный исторический отрезок времени.

Особое внимание уделяется деятельности городских дум и влиянию на них представителей политических партий. Авторы приходят к выводу, что постепенно гражданская культура местного самоуправления приобретала либеральные черты. Доказывается преимущественное влияние либералов на