Журнал по культурологии и искусствоведению

# Культура и цивилизация

Том 16, № 9А, 2026.

С. 1-233.

Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС»

Московская область, г. Ногинск

Journal of Cultural and Art Studies

# Culture and Civilization

September 2026, Volume 16, Issue 9A.

Pages 1-233.

ANALITIKA RODIS publishing house

Noginsk, Moscow region

# «Культура и цивилизация»
# Том 16, № 9А, 2026

Выпуски журнала издаются в двух частях: А и В. Периодичность части А – 12 номеров в год. Периодичность части В – 12 номеров в год.

Все статьи, публикуемые в журнале, рецензируются членами редсовета и редколлегии, а также другими ведущими учеными.

**Садохин Александр Петрович,** доктор культурологии (5.10.1), профессор, эксперт в области социально-культурной экспертизы, ***Московская коллегия адвокатов*** – главный редактор журнала**.**

**Кургузов Владимир Лукич**, доктор культурологии (5.10.1), профессор, член ***Международной комиссии научных исследований культуры народов Центральной и Восточной Европы ЮV ЮНЕСКО*** – заместитель главного редактора.

В журнале публикуются научные статьи, а также сообщения о выходе книг по вопросам теории, истории и практики культуры и искусства. Основной целью журнала является содействие разработке методологии междисциплинарного синтеза знаний о проблемах формирования современной культуры и цивилизаций. Материалы открывают дискуссии по теоретическим и методологическим проблемам в области культурологии и искусствоведения. Журнал пропагандирует идеи антропоцентризма, междисциплинарности и комплексности и способствует распространению результатов фундаментальных и прикладных культурологических и искусствоведческих исследований.

Авторами статей являются культурологи и искусствоведы, ведущие специалисты в области социальных и гуманитарных наук, а также исследователи, работающие над диссертациями по проблемам культуры и искусства. Журнал рассчитан на специалистов в области культуры и искусства, аспирантов и студентов, а также всех, кто интересуется проблемами культуры и цивилизации.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Журнал «Культура и цивилизация» включен в «**Перечень рецензируемых научных изданий**, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» в соответствии с приказом Минобрнауки России от 25 июля 2014 г. № 793 с изменениями, внесенными приказом Минобрнауки России от 03 июня 2015 г. № 560 (зарегистрирован Министерством юстиции Российской Федерации 25 августа 2014 г., регистрационный № 33863), вступившим в силу 1 декабря 2015 года.

| | |
|---|---|
| Генеральный директор издательства | Е.А. Лисина |
| Главный редактор | А.П. Садохин, доктор культурологии (5.10.1) |
| Заместитель главного редактора | В.Л. Кургузов, доктор культурологии (5.10.1) |
| Научный редактор и переводчик | А.А. Маркова |
| Дизайн и верстка | М.А. Пучков |
| Адрес редакции и издателя | 142412, Московская область, Ногинск, ул. Рогожская, 7 |
| Телефоны редакции | +7 (495) 210 0554; +7 985 7689176 |
| E-mail | analitikarodis@yandex.ru |
| Сайт | http://www.publishing-vak.ru |

Журнал издается с ноября 2011 г.
Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации СМИ:
ПИ № ФС77-43671 от 24.01.2011.
**ISSN 2223-5426.**
**Учредитель и издатель: Общество с ограниченной ответственностью «АНАЛИТИКА РОДИС».**
Индекс по Каталогу периодики «Урал-Пресс»: **42949** «Культура и цивилизация».
Цена договорная. Печ. л. 31. Формат 60x90/8.
Дата выхода в свет: 30.12.2026.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Периодичность: 12 раз в год. Тираж 1000 экз. Заказ № 5241.
Отпечатано в типографии «Книга по Требованию». 127918, Москва, Сущевский вал, 49.

# "Culture and Civilization"
# September 2026, Volume 16, Issue 9A

The issues of the journal are published in two parts: A and B. The publication frequency of part A is 12 times a year. The frequency of part B is 12 times per year.

All articles published in the journal are reviewed by the members of the editorial board and editorial staff as well as by other leading scientists.

**Sadokhin Aleksandr Petrovich,** Doctor of Culturology (5.10.1), Professor, expert in socio-cultural expertise**,** ***Moscow Bar Association*** **–** editor-in-chief.

**Kurguzov Vladimir Lukich,** Doctor of Culturology (5.10.1), Professor, Member of the ***International Commission for Scientific Research of Culture of the Peoples of Central and Eastern Europe IOV UNESCO*** – deputy chief editor.

The journal publishes articles and information about books on the theory, history and practice of culture and art. The main purpose of the journal is to contribute to the development of the methodology of an interdisciplinary synthesis of knowledge of the formation of modern culture and civilizations. The materials stimulate discussions on theoretical and methodological problems in the field of cultural studies and art history. The journal promotes the ideas of anthropocentrism, interdisciplinarity and complexity and contributes to the dissemination of the findings of theoretical and applied cultural and art research.

The articles are written by cultural specialists and art historians, leading experts in the field of social sciences and the humanities, researchers working on dissertations devoted to the problems of culture and art. The journal is designed for specialists in the field of culture and art, students and postgraduate students, as well as all people interested in the problems of culture and civilization.

The views and opinions of the publisher do not necessarily coincide with those of the authors.

The journal "Culture and Civilization" ("*Kul'tura i tsivilizatsiya*") was included in the "**List of the peer-reviewed scientific journals**, in which the major scientific results of dissertations for obtaining Candidate of Sciences and Doctor of Sciences degrees should be published" in accordance with Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation No. 793 of July 25, 2014 (as amended by Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation No. 560 of June 3, 2015 that was registered by the Ministry of Justice of the Russian Federation on August 25, 2014 (registration No. 33863) and entered into force on December 1, 2015).

| | |
|---|---|
| CEO of the publishing house | E.A. Lisina |
| Editor-in-chief | A.P. Sadokhin, Doctor of Culturology (5.10.1) |
| Deputy editor-in-chief | V.L. Kurguzov, Doctor of Culturology (5.10.1) |
| Science editor and translator | A.A. Markova |
| Styling and make-up | M.A. Puchkov |
| Address of the Publisher and the Editorial Board | P.O. Box 142412, 7 Rogozhskaya str., Noginsk, Moscow region, Russian Federation |
| Phones of the Editorial Board | +7 (495) 210 0554; +7 985 7689176 |
| E-mail | analitikarodis@yandex.ru |
| Website | http://www.publishing-vak.ru |

The journal is issued since November 2011.
The publication is registered by Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom, Information Technologies and Mass Communications (ROSKOMNADZOR).
Mass media registration certificate:
PI No. FS77-43671of 24.01.2011.
**ISSN 2223-5426.**
**Founder and Publisher: Limited liability company "ANALITIKA RODIS".**
Subscription index of the catalog of periodicals "Ural-Press": **42949** "Culture and Civilization".
Contract price. 31 printed sheets. Format 60x90/8.
Date of release: 30.12.2026.
Offset printing. Offset paper. Periodicity: 12 issues per year. Circulation 1,000 issues. Order No. 5241.
Printed from make-up page in the "Kniga po Trebovaniyu" printing house.
P.O. Box 127918, 49 Sushchevskii val, Moscow, Russian Federation.

# Редакционный совет

**по направлению: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства**

**Варакина Галина Владиславовна** – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры общего и славянского искусствознания, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

**Кондаков Игорь Вадимович** – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ); ведущий научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания (ГИИ).

**Костина Анна Владимировна** – доктор философских наук, доктор культурологии, профессор, проректор по научной, воспитательной и международной деятельности, Московский гуманитарный университет; директор Института фундаментальных и прикладных исследований.

**Кургузов Владимир Лукич** – заместитель главного редактора, доктор культурологии, профессор, член Международной комиссии научных исследований культуры народов Центральной и Восточной Европы IOV ЮНЕСКО.

**Ляпкина Татьяна Федоровна** – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности, Арктический государственный институт культуры и искусств.

**Петухов Валерий Борисович** – доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой истории и культуры, Ульяновский государственный технический университет.

**Рыжов Юрий Владимирович** – доктор культурологии, доцент, доцент кафедры теоретических основ радиотехники, Институт радиотехнических систем и управления, Южный федеральный университет.

**Садохин Александр Петрович** – главный редактор журнала, доктор культурологии, профессор, эксперт в области социально-культурной экспертизы, Московская коллегия адвокатов.

**Санжеева Лариса Васильевна** – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры этнокультурологии, институт народов Севера, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.

**Серов Николай Викторович** – доктор культурологии, профессор.

**по направлению: 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства)**

**Бурганова Мария Александровна** – доктор искусствоведения, профессор, завкафедрой «Монументально-декоративная скульптура», действительный член Российской академии художеств, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова.

**Килимник Евгений Витальевич** – доктор искусствоведения, доцент, профессор, Уральский юридический институт Министерства внутренних дел Российской Федерации.

**Лаврентьев Александр Николаевич** – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной работе, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова.

# Редакционная коллегия

**(кандидаты наук, кандидаты и доктора наук непрофильных специальностей журнала)**

**Бурлина Елена Яковлевна** – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры философии и культурологии, Самарский государственный медицинский университет.

**Докучаев Илья Игоревич** – доктор философских наук, профессор по кафедре философии, заведующий кафедрой Онтологии и теории познания, Санкт-Петербургский государственный университет, профессор Российской академии образования.

**Керимов Александр Джангирович** – доктор юридических наук, профессор, член Экспертного совета при Уполномоченном по правам человека в РФ, главный научный сотрудник Института государства и права Российской академии наук.

# Editorial Board


**5.10.1. Theory and history of culture, art**

**Varakina Galina Vladislavovna** – Doctor of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of General and Slavic Art History, Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art) (Russia).

**Kondakov Igor' Vadimovich** – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for The Humanities; Leading Researcher of the Sector of Artistic Problems of Mass Media, State Institute of Art Studies (Russia).

**Kostina Anna Vladimirovna** – Doctor of Philosophy, Doctor of Culturology, Professor, Vice-Rector for Scientific, Educational and International Affairs, Moscow University for the Humanities; Director of the Institute of Fundamental and Applied Research (Russia).

**Kurguzov Vladimir Lukich** – Deputy Chief Editor, Doctor of Culturology, Professor, Member of the International Commission for Scientific Research of Culture of the Peoples of Central and Eastern Europe IOV UNESCO (Russia).

**Lyapkina Tat'yana Fedorovna** – Doctor of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities, Arctic State Institute of Culture and Arts (Russia).

**Petukhov Valerii Borisovich** – Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of the Department of History and Culture, Ulyanovsk State Technical University (Russia).

**Ryzhov Yurii Vladimirovich** – Doctor of Culturology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theoretical Foundations of Radio Engineering, Institute of Radio Engineering Systems and Control, Southern Federal University (Russia).

**Sadokhin Aleksandr Petrovich** – Journal's Chief Editor, Doctor of Culturology, Professor, Expert in socio-cultural expertise, Moscow Bar Association (Russia).

**Sanzheeva Larisa Vasil'evna** – Doctor of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of Ethnoculturology, Institute of the Peoples of the North, The Herzen State Pedagogical University of Russia (Russia).

**Serov Nikolai Viktorovich** – Doctor of Culturology, Professor (Russia).

**5.10.3. Types of art (with the indication of a particular art)**

**Burganova Mariya Aleksandrovna** – Doctor of Art History, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture, Stroganov Russian State University of Art and Industry (Russia).

**Kilimnik Evgenii Vital'evich** – Doctor of Art History, Associate Professor, Professor, Ural Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation (Russia).

**Lavrent'ev Aleksandr Nikolaevich** – Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector for Scientific and International Affairs, Stroganov Russian State University of Art and Industry (Russia).


# Editorial Board

**(PhDs, Doctors of Sciences in the Journal's Non-Major Specialties)**


**Burlina Elena Yakovlevna** – Doctor of Philosophy, PhD in Art History, Professor, Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, Samara State Medical University (Russia).

**Dokuchaev Il'ya Igorevich** – Doctor of Philosophy, Professor at the Department of Philosophy, Head of the Department of Ontology and Theory of Knowledge, Saint Petersburg State University, Professor of the Russian Academy of Education (Russia).

**Kerimov Aleksandr Dzhangirovich** – Doctor of Law, Professor, Member of the Human Rights Ombudsman's Expert Council, Chief Scientific Officer of the Institute of State and Law of the Russian Academy of Sciences (Russia).

# Содержание

***Теория и история культуры, искусства***


**Ван Яньхао**
Изменения в гранях музыкального новаторства Р. Щедрина и их влияние на развитие российской и мировой культуры ..... 5

**Штульберг Анна Моисеевна**
Россия и русские в журнале «The Boy's Own Paper» в годы Первой мировой войны: особенности репрезентации образов ..... 16

**Пушкина Наталия Александровна**
**Липич Тамара Ивановна**
Народные традиции и региональная идентичность Белгородчины ..... 25

**Жэнь Сяин**
Кому принадлежит песенный голос? Сцена, персонаж и хор в китайских революционных песнях 1940–1960-х годов ..... 38

**Би Сяосун**
Национальный художественный музей Китая в культурной жизни Пекина ..... 49

**Гайдарбеков Мурад Магомедович**
**Шахрудинов Магомед Исрапилович**
Манипуляции священными текстами в экстремистских целях и их теологическое разоблачение ..... 61

**Фёдоров Юрий Валентинович**
**Сапрыкина Марина Юрьевна**
Аксио-антропологический дизайн спектакля как ответ режиссуры на вызовы постдрамы в эпоху «новой нормальности» ..... 69

**Рожнов Роман Дмитриевич**
Периоды институционализации памяти о ГДР в объединённой Германии с 1990 по 2025 годы ..... 79

**Митрошкина Елизавета Романовна**
**Кумелашвили Нанули Ушангиевна**
Пути возрождения традиционной глиняной игрушки: экскурсионный маршрут «Калуга – Думиничи – Хлуднево» ..... 87

**Распопова Алла Юрьевна**
Проектирование и строительство традиционных парусно-гребных лодок Русского Севера из фанеры ..... 98

**Буваленко Антон Анатольевич**
Трансцендентальная функция воображения как медиатора культурной общезначимости ..... 105

**Николаева Елена Валентиновна**
Лингвокультурная семантика метадискурса цифровых медиа ..... 115

**Егорова Ирина Аркадьевна**
Эмблематическо-циклическая герменевтика Егоровой-Майера: смена дисциплинарного кода, модусы ядра и границы применения ..... 124

**Вань Сян**
Религиозная драма как феномен китайской культуры: история, мировоззрение и социальные функции ..... 136

**Решетов Сергей Дмитриевич**
Работа дирижёра с оркестровой фактурой: от академической традиции к эстрадно-джазовой музыке ..... 143

**Елагина Анна Сергеевна**
**Новиков Алексей Валерьевич**
**Слабкая Диана Николаевна**
Инструментализация маорийской культуры в пенитенциарном пространстве как предмет культурологического анализа ..... 151

***Виды искусства (с указанием конкретного искусства)***

**Сюй Шибинь**
Балетное искусство как инструмент преодоления cancel culture (на примере постановок балета «Драгоценности» Дж. Баланчина) ..... 160

**Лань Ян**
Особенности репрезентации профессионального образа актрисы в современном китайском кино: на материале фильма «Невидимая сестра» ..... 169

**Семенкова Светлана Ивановна**
**Калачев Сергей Яковлевич**
Традиции русской культуры в творчестве Александра Украинского ..... 181

**Сюн Цзыхао**
Этнокультурные мотивы в живописи Пан Сюньциня и их роль в формировании китайской версии модернизма ..... 192

**Чжан Бияо**
Традиционный костюм таджиков Китая и Центральной Азии: сравнительный анализ материалов, орнаментики и практик сохранения ..... 204

**Уваров Виктор Дмитриевич**
**Ониськов Глеб Владимирович**
Культурные и исторические предпосылки развития советской книжной графики 1920–1930-х годов ..... 214

**Уваров Виктор Дмитриевич**
**Ониськов Глеб Владимирович**
Возможности цифровой адаптации традиционных приёмов советской книжной графики для современной визуальной среды ..... 223

# Contents

*Theory and history of culture, art*

**Wang Yanhao**
Changes in the Facets of R. Shchedrin's Musical Innovation and Their Influence on the Development of Russian and World Culture ..... 5

**Anna M. Shtul'berg**
Russia and Russians in "The Boy's Own Paper" during the First World War: Specific Features of Image Representation ..... 16

**Nataliya A. Pushkina**
**Tamara I. Lipich**
Folk Traditions and Regional Identity of the Belgorod Region ..... 25

**Ren Xiaying**
To Whom Does the Song Voice Belong? Stage, Character and Chorus in Chinese Revolutionary Songs of the 1940s–1960s ..... 38

**Bi Xiaosong**
The National Art Museum of China in the Cultural Life of Beijing ..... 49

**Murad M. Gaidarbekov**
**Magomed I. Shakhrudinov**
Manipulation of Sacred Texts for Extremist Purposes and Their Theological Exposure ..... 61

**Yurii V. Fedorov**
**Marina Yu. Saprykina**
Axio-anthropological Design of a Performance as a Directorial Response to the Challenges of Post-Drama in the Era of the "New Normal" ..... 69

**Roman D. Rozhnov**
Periods of Institutionalization of Memory of the GDR in Unified Germany from 1990 to 2025 ..... 79

**Elizaveta R. Mitroshkina**
**Nanuli U. Kumelashvili**
Ways of Reviving the Traditional Clay Toy: The Excursion Route "Kaluga – Duminichi – Khludnevo" ..... 87

**Alla Yu. Raspopova**
Design and Construction of Traditional Sailing and Rowing Boats of the Russian North from Plywood ..... 98

**Anton A. Buvalenko**
The Transcendental Function of Imagination as a Mediator of Cultural Universal Validity ..... 105

**Elena V. Nikolaeva**
Linguocultural Semantics of Digital Media Metadiscourse ..... 115

**Irina A. Egorova**
Egorova-Mayer Emblematic-Cyclical Hermeneutics: Change of Disciplinary Code, Modes of the Core, and Limits of Application ..... 124

**Wang Xiang**
Religious Drama as a Phenomenon of Chinese Culture: History, Worldview, and Social Functions ..... 136

**Sergei D. Reshetov**
The Conductor's Work with Orchestral Texture: From Academic Tradition to Pop-Jazz Music ..... 143

**Anna S. Elagina**
**Aleksei V. Novikov**
**Diana N. Slabkaya**
Instrumentalization of Māori Culture in the Penitentiary Space as a Subject of Cultural Analysis ..... 151

***Types of art (with the indication of a particular art)***

**Xu Shibin**
Ballet Art as a Tool for Overcoming Cancel Culture (on the Example of the Ballet "Jewels" by G. Balanchine) ..... 160

**Lan Yang**
Features of the Representation of the Actress's Professional Image in Contemporary Chinese Cinema: Based on the Film "The Unseen Sister" ..... 169

**Svetlana I. Semenkova**
**Sergei Ya. Kalachev**
Traditions of Russian Culture in the Works of Alexander Ukrainsky ..... 181

**Xiong Zihao**
Ethnocultural Motives in Pang Xunqin's Painting and Their Role in the Formation of the Chinese Version of Modernism ..... 192

**Zhang Biyao**
Traditional Costume of the Tajiks of China and Central Asia: A Comparative Analysis of Materials, Ornamentation and Preservation Practices ..... 204

**Viktor D. Uvarov**
**Gleb V. Onis'kov**
Cultural and Historical Prerequisites for the Development of Soviet Book Graphics of the 1920s–1930s ..... 214

**Viktor D. Uvarov**
**Gleb V. Onis'kov**
Possibilities of Digital Adaptation of Traditional Techniques of Soviet Book Graphics for the Modern Visual Environment ..... 223

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 78.071.1** **DOI: 10.34670/AR.2026.84.92.001**

# Изменения в гранях музыкального новаторства Р. Щедрина и их влияние на развитие российской и мировой культуры

**Ван Яньхао**

Аспирант,
факультет искусств,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: wanyahoo6@qq.com

**Аннотация**

В статье рассматриваются вопросы, связанные с новаторством в музыке и музыкальной философии выдающегося композитора второй половины XX века и современности Родиона Константиновича Щедрина. Цель работы: предложить и обосновать положения, которые позволили бы расширить с учетом современных знаний и в контексте актуальных трендов в развитии мировой и российской музыки комплекс научных представлений по поводу трансформации граней музыкального творчества Р.К. Щедрина-композитора, а также дать оценку их влияния на развитие музыкальной культуры и культуры вообще. Методология исследования построена на сочетании концептуального анализа в области музыковедения и эпистемологии. Особое внимание уделяется конкретно-историческим и межпоколенческим социокультурным подходам, направленным на изучение творчества современных композиторов. Результаты: обращено внимание на наиболее поздние этапы творчества Щедрина, выведены формулы, характеризующие место новаторства в музыкальной философии композитора, ключевые акценты, связанные с основными мотивами создания им музыкальных произведений на протяжении карьеры. Делается вывод о том, что музыка Щедрина представляет собой своеобразную надстройку над музыкальным авангардизмом XX — начала XXI веков, интенционально призванную компенсировать те недостатки, которые стали присущи современной музыке по причине чрезмерного увлечения экспериментом и тотального перехода композиторов в авангардистов. Обосновывается тезис о том, что в процессе эволюции творчества Р.К. Щедрина, при неизменном новаторстве устойчивой оставалась музыкальная философия композитора, а трансформации затрагивали лишь грани новаторства, перемещение которых носило нелинейный в целом характер и соответствовало ключевым веяниям в музыкальной и общественно-политической жизни. Разработана хронология ключевых этапов трансформации в гранях музыкального творчества Р.К. Щедрина. Материалы работы могут быть использованы для новых исследований в жизни и творчестве Р.К. Щедрина, его отдельных музыкальных произведений, либо корпуса опусов, а также современного состояния и проблем музыки второй половины XX — начала XXI веков.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Ван Яньхао. Изменения в гранях музыкального новаторства Р. Щедрина и их влияние на развитие российской и мировой культуры // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 5-15. DOI: 10.34670/AR.2026.84.92.001

**Ключевые слова**

Музыкальное новаторство, метамодерн в музыке, фольклорные традиции, композитор Щедрин, новаторство Р. Щедрина, опусы Р. Щедрина, культурный кризис, музыкальная философия, эволюция творчества, российская музыка, мировая культура.

## Введение

Карьера Р. К. Щедрина-композитора охватывает огромный временной период в восемь десятилетий – пять в XX веке и три в XXI веке, что позволяет рассматривать его творческий путь как своеобразную энциклопедию развития российской и мировой музыки второй половины XX – начала XXI веков.

В третьем десятилетии XXI века, как думается, возникает новая необходимость в осмыслении эволюционных трансформаций в гранях музыкального новаторства Щедрина в континууме его многолетнего творчества, о котором мы знаем намного больше, чем прежде. И речь идет не только о прирастании корпуса сочинений Р. К. Щедрина новейшими творениями, каждое из которых заслуживает особого внимания и достойно самостоятельного научного исследования. По мере исторического продвижения вглубь новейшей эпохи, и ученые-музыковеды, и музыкальные критики, и многие представители широкой слушательской аудитории, как представляется, все шире осознают лики экзистенциального культурного кризиса, выходом из которого безусловно выступает ориентация на традиции, на лучшие образцы классического искусства, в том числе в современной качественной обработке и в новых интерпретациях, близких и понятных публике.

Традиционная для прошлого века проблема борьбы академизма с новаторством, классической музыки и экспериментальной – а затем и массовой-популярной музыки, в эру метамодерна становится историческим атавизмом [Civit, 2022; Kovalova, 2022; Pipere, 2022]. Сегодня все громче звучат опасения по поводу новых путей культуры в эпоху засилья генеративного и поддельного, как творения искусственного интеллекта, вместе с замыканием целого поколения на синтетической среде онлайн-общения. Вопросы о том, какой будет музыка второй четверти XXI века в этой связи не кажутся тривиальными и к их разрешению едва ли уместно подходить, обращаясь к таким востребованным прежде нарративам, как неизбежность кризиса поколений.

Новаторство в творчестве Р. К. Щедрина в этом смысле уникально в контексте опыта сочетания масштабного и длительного (длиной всю творческую жизнь в более чем семьдесят лет) эксперимента, глубинный смысл которого заключался в сохранении классической музыки для новых поколений, передаче основ традиционной музыкальной культуры в новой интерпретации, понятной и одобряемой аудиторией.

Цель настоящей работы заключается в том, чтобы предложить и обосновать положения, которые позволили бы расширить с учетом современных знаний и в контексте актуальных трендов в развитии мировой и российской музыке комплекс научных представлений по поводу трансформации граней музыкального творчества Р. К. Щедрина-композитора, а также дать оценку их влияния на развитие музыкальной культуры и культуры вообще.

## Обзор литературы

Наиболее масштабные исследования, посвященные музыке Р. К. Щедрина, подготовлены М. Е. Тараканом [Тараканов, 1980], Ю. Н. Холоповой [Холопова, 2000] и О. В.

Синельниковой (особое внимание обращает рукопись диссертационного исследования последней, посвященного константам и одновременно метаморфозам стиля Щедрина-композитора [Синельникова, 2013]). Из числа работ, опубликованных сравнительно недавно, интерес представляет труд С. В. Венчаковой [Венчакова, 2018] из цикла учебно-методических разработок автора, посвящённый выдающимся современным композиторам, в котором систематически изложены основные вехи творческого пути Щедрина и обращено особое внимание на эволюцию его жанра, стиля и ключевых художественных приемов.

В упомянутых и других исследовательских трудах, подготовленных, как и само творчество Щедрина, в разное время и условиях, обнаруживается поразительное единство авторов в оценке граней музыкального новаторства Р. К. Щедрина, которая заключается в способности сочетать традиционные элементы с инновационными подходами, создавая уникальные музыкальные произведения, которые остаются актуальными и сегодня. Как справедливо в этой связи отмечает О. В. Синельникова, «Родион Щедрин – один из самых значительных русских композиторов второй половины XX — начала XXI веков и один из немногих, кто способен говорить своим новым языком, сохраняя бережное отношение к давно сложившимся средствам и формам музыкального искусства» [Синельникова, 2011, с. 29-30].

Представляет интерес вопрос о хронологии творчества Р. К. Щедрина, при этом важно понимать, что нелинейный характер всей истории сочинительства выдающегося русского композитора ставит достаточно трудные задачи и для музыкальной систематизации, и для периодизации.

Как замечает музыкальный критик нынешнего поколения С. Буланов, «Родион Щедрин непредсказуем – так было всегда. Каждое произведение, вышедшее из-под его пера, неизменно удивляет. Композитору присуща некая «игра» с нами, его поклонниками и слушателями: скучать Щедрин не дает» [Буланов, 2024].

Однако в той же публикации автор неосторожно (с позиции выдвинутых им же тезисов) «распределяет» раннее и мезо-творчество Щедрина на периоды, соответствующие декадам истории прошлого века: «композитору присуща некая «игра» с нами, его поклонниками и слушателями: скучать Щедрин не дает. В 1960-х он пишет, например, «Не только любовь» и «Озорные частушки», и все с упоением обсуждают яркого молодого «фольклориста», в 1970-х неожиданно появляется новаторская эпопея «Мертвые души», следующее десятилетие ознаменуется чеховскими балетами и расцветом программно-инструментального, а также хорового творчества» [Буланов, 2024].

Следует добавить, что и в последующие десятилетия также могут выделяться некоторые общие паттерны в творческой деятельности композитора: в 1990-е годы, переехав с супругой к спокойной жизни (в том числе от социально-экономических потрясений крайне нестабильного периода времени исторического развития в своем Отечестве), Щедрин уделяет значительное внимание камерным формам, а также занимается тем, что можно было бы назвать «лабораторным экспериментом в музыке».

2000-е годы – период активной популяризации и русской в целом, и «щедринской» музыки за рубежом, в которой композитор активно участвует сам, а 2010-е годы – начало 2020-х годов характеризуются новой волной сочинительства, в рамках которой Р. К. Щедрин не только пытается дополнительно осмыслить весь свой предыдущий творческий путь, но и расширить его содержание, в том числе за счет экспериментов, к которым он ранее не обращается.

На сегодня работа по систематизации и периодизации творчества Р. К. Щедрина не окончена, важно учитывать новые вехи в его творчестве, а в контексте радикальных культурных

изменений в эпоху метамодерна также требуется предложить дополнительное осмысление вклада сочинений Р. К. Щедрина в сохранение и преумножение фольклорного наследия и наследия классической музыкальной культуры с сохранением широкого интереса к ним со стороны массовой публики.

## Методология

В исследовании применяется комплексная методология, сочетающая концептуальный анализ в области музыковедения и эпистемологии. Особое внимание уделяется конкретно-историческим и межпоколенческим социокультурным подходам, направленным на изучение творчества современных композиторов. В этом контексте ключевую роль занимает фигура Р. К. Щедрина, чье влияние и вклад в музыкальное искусство рассматриваются как одни из наиболее значимых в новейшей истории. Примененный исследовательский подход призван глубже понять эволюцию музыкального новаторства Щедрина в контексте культурных и социальных изменений, а также неизменности ключевых паттернов музыкальной философии композитора.

## Результаты и обсуждение

Важно отметить, что сам Щедрин всегда придерживался позиции по поводу того, что весь творческий путь композитора, в любой отдельно взятый момент времени, должен и соответствовать его музыкальным идеям, и являть публике нечто новое и непременно качественное, никогда не останавливаясь на ранее достигнутом: «композитор – это короткая дистанция, не спринт, а марафон. Даже для того, кто начинает с удачной работы, все равно это марафон. Надо доказывать свою состоятельность каждодневно» [В Московской консерватории представили новые хоровые сочинения Родиона Щедрина, 2024]. Поддерживать такие стандарты в рамках линейного развития музыкальной личности едва ли возможно – абстрагируясь от темы взлетов и падений, мы приходим к выводу о том, что в истории мировой музыки слишком много сочинителей, которые сами решили, что уже «исписались», не сумев «перепрыгнуть» ту высочайшую планку качества и успеха, которую задали сами. Линейность в творчестве Щедрина меняется вариативностью, когда новый успех обнаруживается не в прежних траекториях развития (чего можно достигнуть как раз лишь постоянно повышая планку творчества, даже тогда, когда это за пределами человеческих возможностей), а в новых поисковых сферах, включая палитру жанров, вариативность стилей, многообразие техник.

Без неуклонного композиторского новаторства результаты такого поиска едва ли будут успешными – и феномен творчества Щедрина заключается в том, что эксперимент, вместе с неизменным желанием поражать и удивлять публику, всякий раз являл ей пусть даже *микродозы* сенсации, которые и выступали той самой покоренной планкой нового творческого успеха. В данной связи следует согласиться с Н. В. Кошкаревой о том, что «в каждом сочинении Р. Щедрин затрагивает новую тему, облекая ее в оригинальную форму выражения» [Кошкарева, 2022, с. 172].

Углубленную оценку трансформаций в гранях музыкального новаторства Р. К. Щедрина-композитора представляется целесообразным начать с обратного, с сегодняшних дней, которые не вошли по понятным причинам в массив наиболее авторитетных исследований прошлых лет. И первый из вопросов, с которым сталкивается современный читатель, — о том, каким годом датировано последнее на данный момент произведение выдающегося музыкального сочинителя.

Хотя претендующая на звание главного сетевого энциклопедического источника «Википедия» пытается убедить читателя в том, что последнее сочинение Щедрина датировано 2019 годом [Щедрин, Родион Константинович, 2024], в действительности Р. К. Щедрин публикует новые опусы с поражающей воображение частотой (тем более с учетом зрелого возраста и того обстоятельства, что, как могло бы показаться, «все уже сказано и все написано»).

Так, в декабре 2020 года Щедрин вновь удивляет (если даже не шокирует) публику, представив премьеру своего нового сочинения – «Приключение обезьяны» (посвящение М. М. Плесецкой). Легкая, юмористическая музыка нового опуса диссонирует, казалось бы, с контекстом и моментом – что, однако, лишь лежит на поверхности, если вдруг глубинные смыслы оказались бы недоступными пытливому уму. Напротив, ироническое отношение к сложной, но целостной и выдающейся творческой судьбе супруги оттеняет и позволяет слушателю углубиться в акценты и смыслы, которые расставляет автор. Напрашиваются аналогии с последним на данный момент (никогда не знаешь, чем вновь удивит весь мирт продуктивное перо и полет фантазии композитора) балетом Щедрина «Дама с собачкой», который также стал заключительной премьерой для балерины Плесецкой.

На фоне легкой и в некотором смысле озорной музыки балета «Дама с собачкой» (от неловкой «музыкальной» тавтологии всякий раз сложно избавиться – авторы остаются заложниками названия концерта «Озорные частушки» (1963 г.), одного из крупнейших ранних произведений Щедрина, ставшего его «визитной карточкой») контрастно выделяется глубочайший драматизм повествования, заложенный хореографом, позволяя одновременно прочувствовать натяжение психологической струны и раскрыть перед зрителем вершины танцевального искусства пар исполнителей. А в сугубо арифметическом итоге сочетания «легкой» музыки и «тяжелой» хореографии кроется прочтение Щедриным чеховской философии бытия – простого внешне, в некотором роде уравновешенного сосуществования людей, которое при глубоком погружении в смыслы буквально «парит» (как герои картин Марка Шагала над городом) над страстями и бедами, из которых простое человеческое счастье и соткано.

Контекст в «Приключениях обезьяны» никак не может рассматриваться в отрыве от момента написания и постановки произведения. Пандемия заболеваний, вызванных новой коронавирусной инфекцией COVID-19, пик которой, вместе с масштабными социальными ограничениями, застопорившими и музыкальное творчество, и культурный обмен [Broadribb, 2022; Jovanović, 2021], пришелся на вторую половину 2020 – 2021 годов, стала не только периодом заметного замедления творческой активности многих авторов, но и своеобразным, пусть даже коротким в широком историческом контексте, периодом всеобщей апатии и экзистенциального уныния. Предложить в разгар пандемии новую юмористическую музыку мог только такой автор, как Щедрин, чье чувство юмора и творческая смелость позволили ему предложить свежий взгляд на мир, несмотря на всеобщую атмосферу подавленности.

Необычный, экспериментаторский и безусловно новаторский аспекты проявляются в том числе в калейдоскопе жанров, в которых написаны сочинения Р. К. Щедрина. Сам композитор склонен самостоятельно давать названия оригинальным жанрам своих произведений, и соответствующие высказывания (а, порой, и маркировки) выступают одним из наиболее четких ориентиров в навигации по корпусу опусов Р. К. Щедрина, целиком сформированного из музыкального материала, который едва ли уместно назвать иначе чем новаторский. Полное название нового сочинения («музыкальное прочтение по одноименному рассказу М. Зощенко, Концерт для рассказчика, трубы, валторны, флейты, арфы и двух исполнителей на ударных

инструментах в сопровождении струнного оркестра и чембало в память Майи Плисецкой, так любившей этот рассказ» [Степановская, 2020]) иллюстрирует паттерны новейшего творческого поиска и его результатов.

Однако декабрьская 2020 года премьера – не предел, в том смысле, что она не стала рубежом в новинках Щедрина. В 2021 году Щедрин публикует сборник хоровых сочинений «Родион Щедрин. Век XXI», примечательный не только значимой работой по систематизации (для музыковеда особую ценность приобретают авторские сборники, сама компоновка которых, не говоря о примечаниях, интервью и другие источники, позволяет лучшим образом понять специфику творческого замысла, его эволюции и реализации, особенности развития и перемен в музыкальной философии композитора, а также самооценку результатов сочинительства, наряду со многими другими аспектами [Кривицкая, 2020]), но и наличием в нем абсолютно новых произведений, включая написанные в самое последнее время (на премьере сборника в Московской филармонии аудитории была представлена новая партитура композитора под названием «Притча» [В Московской консерватории представили новые хоровые сочинения Родиона Щедрина, 2024]).

Щедрин никогда не относил себя к композиторам-авангардистам, о чем сам прямо и говорил [В Московской консерватории представили новые хоровые сочинения Родиона Щедрина, 2024], что, впрочем, никогда не ограничивало пространство для новаторства в его творчестве и не сковывало самого Щедрина. Более глубокое прочтение музыкальной философии композитора позволяет прийти к следующему важному, на наш взгляд, выводу: его музыка представляет собой своеобразную надстройку над музыкальным авангардизмом XX – начала XXI веков, интенционально призванную компенсировать те недостатки, которые стали присущи современной музыке по причине чрезмерного увлечения экспериментом и тотального перехода композиторов в авангардистов. Примечательно в этой связи следующее высказывание Р. К. Щедрина: «публика хочет услышать и ритм, и остинатность, и мелодическую линию – словом, все то, что изъял авангард» [В Московской консерватории представили новые хоровые сочинения Родиона Щедрина, 2024].

Творчество Родиона Константиновича Щедрина демонстрирует его открытость к новаторским музыкальным техникам, которые он умело интегрирует в свои произведения. Щедрин не только осваивает современные приемы, но и использует их с тонким чувством времени и места, создавая произведения, которые гармонично сочетаются с контекстом их исполнения. Его способность адаптировать и внедрять новые методы свидетельствует о глубоком понимании музыкального искусства и стремлении к постоянному обновлению. В этом заключается уникальность его композиторского почерка, который остается актуальным и вдохновляющим для последующих поколений.

Именно по этой причине мы отстаиваем тезис о том, что в процессе эволюции творчества Р. К. Щедрина, при неизменном новаторстве, устойчивой оставалась музыкальная философия композитора – в результате, конкретные изменения происходили лишь в той части, которую можно назвать гранями новаторства в музыке Щедрина, перемещение которых носило нелинейный в целом характер, однако в определенной мере соответствовало ключевым веяниям в музыкальной и общественно-политической жизни – той конкретной среды повседневного бытия, в которой в данный момент непосредственно находился композитор со своим наиболее близким окружением.

«Миграция» граней новаторства Щедрина в значительной мере находилась в увязке с требованиями публики, ради которой композитор и занимался сочинительством на протяжении

долгих лет своей сочинительской истории. И по признанию многих исследователей, именно умение всесторонне понимать, интуитивно и глубоко чувствовать и проницательно прогнозировать запросы аудитории выступает в качестве безусловно ключевого фактора многолетнего безоговорочного успеха новых произведений Р. К. Щедрина [Холопова, 2000; Синельникова, 2013; Венчакова, 2018]. Н. В. Кошкарева в этой связи исключительно уместно замечает: «Р. Щедрин умеет быть разным, он говорит со слушателем современным языком, сохраняя свой индивидуальный почерк и стиль, не игнорируя при этом техник композиции в рамках различных стилистических направлений» [Кошкарева, 2022, с. 172]. В целях систематизации научных знаний по поводу изменений в гранях музыкального новаторства Р. К. Щедрина по десятилетиям творческого пути композитора нами разработана нижеследующая аналитическая Таблица.

**Таблица 1 – Хронология ключевых этапов трансформации в гранях музыкального творчества Р.К. Щедрина**

| Период | Этап творческого пути Р. К. Щедрина | Актуальные грани новаторства Р. К. Щедрина | Этап развития мирового композиторского искусства | Ответ Щедрина на дефекты авангарда и постмодерна |
|---|---|---|---|---|
| 1950-1960-е годы | Начальный период творчества | Фольклорный и романтический мотивы, широкая палитра жанров, эксперимент как маркер стиля. Период освоения новых техник | Послевоенный период (1945–1970 гг.). Эксперименты с электронной музыкой, сериальная музыка, минимализм | *Единая музыкальная философия, фольклорная музыкальная и классическая литературная основа, активное обращение к музыкальному транскрибированию, выражение ритма, остинантности в мелодии, мелодической линии. Континуальность сочинительских практик* |
| 1970-е годы | Начало творческой зрелости | Неоромантический период. Балетные эксперименты. Создание новаторской эпопеи в опере | | |
| 1980-е годы | Мезо-период творческой зрелости | Медитативная и глубоко философская музыка, активное обращение к посещениям | Поздний XX век (1980-е-1990-е годы): постмодернизм, электроакустическая музыка, а также использование компьютерных технологий в композиции | |
| 1990-е годы | Эмиграция. Активное сочинительство с ограниченной публичной деятельностью | Доминирование концертного жанра. Углубление русской тематики. Лабораторная музыка, масштабные эксперименты с вариативностью техник и стилей | | |
| 2000-е годы | Поздняя зрелость | Период активной популяризации русской музыки за рубежом. Новое обращение к крупным формам (оперные сочинения). Возвращение к неоромантизму в тематике и жанре | Музыка начала XXI века. Использование новых, в том числе цифровых, технологий, сочетание различных жанров и стилей, а также интеграцию музыки с другими видами искусства | |
| 2010-е-2020-е годы | Новые эксперименты и возможности позднего периода | Вдохновленное творчество с дальнейшим углублением креативного начала на основе глубоких философских исканий | Метамодерн в музыке. Генерирование музыки с помощью искусственного интеллекта | |

Источник: Составлено автором.

Материалы предлагаемой разработки могут быть использованы как базис для новых исследований в жизни и творчестве Р. К. Щедрина, его отдельных музыкальных произведений, либо корпуса опусов. Опираясь на предлагаемые идеи, также представляется возможным развить, в том числе углубить, научный анализ истории, траекторий развития, а также современного состояния и проблем музыки второй половины XX – начала XXI веков.

## Заключение

В завершение публикации представляется необходимым дать ответ на вопрос о том, какое влияние оказали трансформации в гранях музыкального творчества Щедрина-композитора на развитие мировой и российской культуры: Родион Щедрин, интегрируя новаторские техники в свои произведения, значительно обогатил музыкальный язык, что оказало глубокое влияние на развитие как российской, так и мировой культуры. Его работы, сочетая традиции с современностью, вдохновляют композиторов и исполнителей, способствуя диалогу между культурными эпохами и расширяя горизонты музыкального восприятия.

Но главное влияние изменяющихся граней музыкального новаторства Щедрина, безусловно, связано с тем, что используя инновационные приемы и технологии, Щедрин неизменно обращает внимание аудитории на культурное наследие (и не только музыкальное, но и литературное, как регулярную основу своих произведений), внеся исключительный вклад в сохранение традиционной культуры в метамодерне, который может быть сделан только тогда, когда публике метамодерна будет предложен понятный ей материал). В этой связи еще раз хотелось бы обратиться к меткой метафоре, положенной О. В. Синельниковой в название своей рукописи, иллюстрирующей монолитность музыкальной философии Щедрина на фоне гибкой и адаптивной надстройки к ним в виде палитры жанров, вариативности стиля и подвижности художественных средств: «константы» вместе с «метаморфозами». Музыка Щедрина становится безусловной константой музыкального развития второй половины XX – начала XXI веков и в России (Советском Союзе), и в мире, лучше, чем, пожалуй, корпус творчества любого другого автора, отражая социальные, культурные и политические изменения своего времени, сохраняя при этом уникальность и самобытность. Метаморфозы, происходившие в сочинительстве Щедрина на протяжении длинного творческого пути не были случайными и никогда не представляли собой тупиковый путь творчества – прежде всего потому, что были подчинены генеральному (и гениальному) замыслу – сохранить классическую музыку для будущих поколений, сделав ее понятной и привлекательной, в том числе работая над теми изъянами авангардизма, которые в свои годы неуклонно приближали закат традиционных музыкальных форм и жанров, что позволило ему сохранить их актуальность и привлекательность для новых поколений слушателей. Вместе с нестандартными решениями в своей музыкальной технике, выборе тем и жанров, инструментов и способов реализации музыкального замысла, корпус классической музыкальной культуры Щедрин сохранял и сохраняет благодаря неуклонной преданности своим художественным принципам и стремлению к постоянному самосовершенствованию, что делает его творчество живым и востребованным.

Сегодня, когда экзистенциальные вызовы музыкальному наследию и современности формируют другие источники, как зацикленность общества на сетевом общении и полная потеря оригинальности новых (сгенерированных) музыкальный произведений искусственным интеллектом, музыка Р. К. Щедрина служит напоминанием о важности человеческого

творчества и индивидуальности, оставаясь маяком подлинного искусства в эпоху цифровой стандартизации.

## Библиография


1. Буланов С. Удивительный Щедрин [Электронный ресурс]. URL: https://muzlifemagazine.ru/udivitelnyy-shhedrin.
2. В Московской консерватории представили новые хоровые сочинения Родиона Щедрина [Электронный ресурс]. URL: https://smotrim.ru/article/2551260.
3. Венчакова С.В. Творчество Р.К. Щедрина: эволюция, жанровые и звуковые эксперименты. VI том учебного курса «Отечественная музыкальная культура XX — первой четверти XXI века». Москва: Издательские решения, 2018. 230 с.
4. Кошкарева Н.В. Русская тема в полифоническом пространстве хорового творчества a'cappella Р. Щедрина (к 90-летию со дня рождения композитора) // Художественное образование и наука. 2022. № 4 (33). С. 172–180. DOI: 10.36871/hon.202204172.
5. Кривицкая А. Хоровые сочинения Родиона Щедрина. Век двадцать первый // Музыкальная академия. 2020. № 4 (772). [Электронный ресурс]. URL: https://mus.academy/articles/khorovye-sochineniya-rodiona-shchedrina-vek-dvadtsat-pervyy.
6. Синельникова О.В. Метаморфозы творчества Родиона Щедрина в начале XXI века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 16. С. 29–36.
7. Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: автореферат дис. … доктора искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2013. 44 с.
8. Степановская В. Мартышка против пандемии. Валерий Гергиев представил новую оперу Родиона Щедрина "Приключения обезьяны" // Новая газета. 01.12.2020. [Электронный ресурс]. URL: https://www.ng.ru/culture/2020-12-01/7_8028_culture1.html.
9. Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. Москва: Советский композитор, 1980. 328 с.
10. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва: «Композитор», 2000. 310 с.
11. Щедрин Р. О прошлом, настоящем и будущем // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 22–24.
12. Щедрин, Родион Константинович // Материал из Википедии — свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Щедрин,_Родион_Константинович.
13. Broadribb B. Lockdown Shakespeare and the metamodern sensibility // Gemma Kate Allred, Broadribb, and Erin Sullivan (eds) Lockdown Shakespeare: New Evolutions in Performance and Adaptation. London: Bloomsbury, 2022. P. 45–63.
14. Civit M. et al. A systematic review of artificial intelligence-based music generation: Scope, applications, and future trends // Expert Systems with Applications. 2022. Vol. 209. P. 118190. DOI: 10.1016/j.eswa.2022.118190.
15. Jovanović S. Metamodernism and the coronavirus (COVID-19) pandemic // INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology. 2021. No. 6. P. 57–74.
16. Kovalova M. et al. The digital evolution of art: current trends in the context of the formation and development of metamodernism // Amazonia Investiga. 2022. Vol. 11. No. 56. P. 114–123. DOI: 10.34069/AI/2022.56.08.12.
17. Pipere A., Mārtinsone K. Metamodernism and social sciences: Scoping the future // Social Sciences. 2022. Vol. 11. No. 10. P. 457. DOI: 10.3390/socsci11100457.


# Changes in the Facets of R. Shchedrin's Musical Innovation and Their Influence on the Development of Russian and World Culture


**Wang Yanhao**

Postgraduate Student,
Faculty of Arts,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: wanyahoo6@qq.com

**Abstract**

The article examines issues related to innovation in music and musical philosophy of the outstanding composer of the second half of the 20th century and the present, Rodion Konstantinovich Shchedrin. The aim of the work is to propose and substantiate provisions that would allow, taking into account modern knowledge and in the context of current trends in the development of world and Russian music, to expand the body of scientific ideas regarding the transformation of the facets of musical creativity of R.K. Shchedrin as a composer, and also to assess their influence on the development of musical culture and culture in general. The research methodology is built on a combination of conceptual analysis in the field of musicology and epistemology. Particular attention is paid to concrete-historical and intergenerational sociocultural approaches aimed at studying the work of contemporary composers. Results: attention is drawn to the latest stages of Shchedrin's creative work, formulas are derived that characterize the place of innovation in the composer's musical philosophy, and key emphases related to the main motives for his creation of musical works throughout his career. It is concluded that Shchedrin's music represents a kind of superstructure over the musical avant-gardism of the 20th – early 21st centuries, intentionally designed to compensate for those shortcomings that have become inherent in contemporary music due to excessive enthusiasm for experimentation and the total transition of composers into avant-gardists. The thesis is substantiated that in the process of evolution of R.K. Shchedrin's creative work, while innovation remained unchanged, the composer's musical philosophy remained stable, and transformations affected only the facets of innovation, whose movement was generally nonlinear in nature and corresponded to key trends in musical and sociopolitical life. A chronology of the key stages of transformation in the facets of R.K. Shchedrin's musical creativity has been developed. The materials of the work can be used for new research into the life and work of R.K. Shchedrin, his individual musical works, or the corpus of opuses, as well as the current state and problems of music of the second half of the 20th – early 21st centuries.

**For citation**

Wang Yanhao (2026) Izmeneniya v granyakh muzykal'nogo novatorstva R. Shchedrina i ikh vliyanie na razvitie rossiyskoy i mirovoy kul'tury [Changes in the Facets of R. Shchedrin's Musical Innovation and Their Influence on the Development of Russian and World Culture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 5-15. DOI: 10.34670/AR.2026.84.92.001

**Keywords**

Musical innovation, metamodern in music, folklore traditions, composer Shchedrin, innovation of R. Shchedrin, opuses of R. Shchedrin, cultural crisis, musical philosophy, evolution of creativity, Russian music, world culture.

## References

1. Broadribb, B. (2022). Lockdown Shakespeare and the metamodern sensibility. In G. K. Allred, B. Broadribb, & E. Sullivan (Eds.), *Lockdown Shakespeare: New evolutions in performance and adaptation* (pp. 45–63). Bloomsbury.
2. Bulanov, S. Udivitelnyy Shchedrin [Amazing Shchedrin]. https://muzlifemagazine.ru/udivitelnyy-shhedrin
3. Civit, M., et al. (2022). A systematic review of artificial intelligence-based music generation: Scope, applications, and future trends. *Expert Systems with Applications*, 209, 118190. https://doi.org/10.1016/j.eswa.2022.118190
4. Jovanović, S. (2021). Metamodernism and the coronavirus (COVID-19) pandemic. *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology*, (6), 57–74.
5. Kholopova, V. (2000). *Put po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The path through the center. Composer Rodion Shchedrin]. Kompozitor.

6. Koshkareva, N. V. (2022). Russkaya tema v polifonicheskom prostranstve khorovogo tvorchestva a'cappella R. Shchedrina (k 90-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora) [Russian theme in the polyphonic space of choral creativity a'cappella R. Shchedrin (on the 90th anniversary of the composer's birth)]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science], (4(33)), 172–180. https://doi.org/10.36871/hon.202204172
7. Kovalova, M., et al. (2022). The digital evolution of art: Current trends in the context of the formation and development of metamodernism. *Amazonia Investiga*, 11(56), 114–123. https://doi.org/10.34069/AI/2022.56.08.12
8. Krivitskaya, A. (2020). Khorovye sochineniya Rodiona Shchedrina. Vek dvadtsat pervyy [Choral works of Rodion Shchedrin. Twenty-first century]. *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], (4(772)). https://mus.academy/articles/khorovye-sochineniya-rodiona-shchedrina-vek-dvadtsat-pervyy
9. New choral works by Rodion Shchedrin presented at the Moscow Conservatory. https://smotrim.ru/article/2551260
10. Pipere, A., & Mārtinsone, K. (2022). Metamodernism and social sciences: Scoping the future. *Social Sciences*, 11(10), 457. https://doi.org/10.3390/socsci11100457
11. Shchedrin, R. (1992). O proshlom, nastoyashchem i budushchem [On the past, present and future]. *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], (4), 22–24.
12. Shchedrin, Rodion Konstantinovich [Shchedrin, Rodion Konstantinovich]. (2024). In *Material from Wikipedia — the free encyclopedia*. https://ru.wikipedia.org/wiki/Щедрин,_Родион_Константинович
13. Sinelnikova, O. V. (2011). Metamorfozy tvorchestva Rodiona Shchedrina v nachale XXI veka [Metamorphoses of Rodion Shchedrin's creativity at the beginning of the 21st century]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], (16), 29–36.
14. Sinelnikova, O. V. (2013). *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epokhi: konstanty i metamorfozy stilya* [The works of Rodion Shchedrin in the artistic context of the era: Constants and metamorphoses of style] [Doctoral dissertation abstract, 17.00.02]. Moscow.
15. Stepanovskaya, V. (2020, December 1). Martyshka protiv pandemii. Valery Gergiev predstavil novuyu operu Rodiona Shchedrina "Priklyucheniya obezyany" [Monkey against the pandemic. Valery Gergiev presented Rodion Shchedrin's new opera "The Adventures of a Monkey"]. *Novaya Gazeta* [New Gazette]. https://www.ng.ru/culture/2020-12-01/7_8028_culture1.html
16. Tarakanov, M. E. (1980). *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [The works of Rodion Shchedrin]. Sovetsky kompozitor.
17. Venchakova, S. V. (2018). *Tvorchestvo R. K. Shchedrina: evolyutsiya, zhanrovye i zvukovye eksperimenty. VI tom uchebnogo kursa "Otechestvennaya muzykalnaya kultura XX — pervoy chetverti XXI veka"* [Creativity of R. K. Shchedrin: Evolution, genre and sound experiments. Volume VI of the course "Domestic musical culture of the 20th — first quarter of the 21st century"]. Izdatelskie resheniya.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 94(410)"1914/1918":070** **DOI: 10.34670/AR.2026.64.48.002**

# Россия и русские в журнале «The Boy's Own Paper» в годы Первой мировой войны: особенности репрезентации образов

**Штульберг Анна Моисеевна**

Кандидат культурологии, доцент,
кафедра региональных исследований,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1/ 13;
e-mail: anstulberg@mail.ru

**Аннотация**

Цель статьи – проанализировать репрезентацию образов России и русских в популярных британских журналах для юношества в период политического сближения двух стран. Важным представляется выявить, какие отличительные признаки прослеживаются в идеологизированном нарративе на фоне увлечения русской культурой, характерного для периода Первой мировой войны. Появление протагонистов русского происхождения в школьных повестях, перенесение места действия в Россию, большое количество очерков, знакомящих юных англичан с русской жизнью, выделяет материалы обозначенного периода. Анализ текстов журналов, выпускавшихся массовыми тиражами, позволяет конкретизировать детали воспроизводимых образов и выявить их специфику. В исследованных источниках образы русских людей и русской повседневности представлены однобоко: союзники воспринимаются с восхищением, наделяются комплиментарными чертами, становятся «приемлемыми иными» с загадочной ментальностью, но русский мир остаётся полярным британскому, чуждым и стереотипно варварским.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Штульберг А.М. Россия и русские в журнале «The Boy's Own Paper» в годы Первой мировой войны: особенности репрезентации образов // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 16-24. DOI: 10.34670/AR.2026.64.48.002

**Ключевые слова**

Журналы для детей и юношества, Boy's Own Paper, Великобритания и Россия, «миф о России», образ иного/другого народа, стереотип, репрезентация, Первая мировая война, русская культура, имагология, детская периодика.

## Введение

Репрезентация «других» народов в литературе плодотворно изучается гуманитарными науками многие десятилетия. Регулярные торгово-культурные взаимоотношения между Россией и Англией, установившиеся с сер. XVI в., способствовали складыванию комплекса образов и стереотипов, которые формировались и закреплялись в травелогах, в переписке и т.д. В художественных произведениях образы чужого\другого обрастали дополнительными смыслами в зависимости от мировоззрения автора и его художественной задачи. Можно согласиться с исследователями [Королёва 2014a, Королёва 2014b, Михальская 2003, Михальская 2012, Россия в литературе Запада, Хабибуллина, Cross, 1985, Cross, 2012], которые выделяют особый миф о России, формировавшийся с XVI в. В целом устойчивый, этот миф всё же был подвержен некоторым изменениям. Для понимания особенностей взаимодействия двух культур значимы обусловленные социокультурной и политической обстановкой трансформации.

В конце XIX в., в индустриальную эпоху разные страны становятся «узнаваемее» друг для друга. И тексты художественной литературы, конечно, не сводятся к воспроизведению расхожих стереотипов, а вырабатывают сложную систему образов. Но и здесь, как пишет С. Б. Королёва: «Байрон, Вордсворт, Теннисон, Суинберн, – на протяжении всего XIX в. известнейшие английские поэты рисовали негативные образы России в русле стереотипных представлений о ее экспансионной политике и тираническом политическом устройстве. <…> Отношение к государству и его внешней политике только наслаивается на укоренившееся отношение к стране и народу <…>» [Королёва 2014b, с. 167].

Серьёзные изменения происходят ближе к концу XIX в., когда ощущение шаткости «Прекрасной эпохи» влечёт интеллигенцию к поискам обновлений. «Можно говорить не только о “высокой стабильности” структуры мифа о России <…>, но и о флуктуациях и даже бифуркациях этой структуры, отражающих изменения “коллективного бессознательного”» [Королёва 2014b, с. 164]. На рубеже XIX-XX вв. важный этап бифуркационного изменения структуры мифа С.Б. Королева связывает с «обнаружением в русском “своего”, христианского, а также с тем, что произошло растождествление русского государства и русского народа. Это растождествление во многом стало результатом той деятельности, которую со второй половины XIX века вели русские политические эмигранты в Англии» [Королёва 2014b, с. 169].

В 10-е гг. XX в. ощущение кризиса западной цивилизации сочетается в Великобритании с незыблемостью имперских установок в массовом сознании. Цивилизаторский дискурс сосуществует с сомнениями и поисками. Под влиянием увлечения русским романом публицистика самых непохожих авторов, составлявших живую литературную традицию того времени, способствует новому взгляду на русскую культуру. В. Вулф, Г. Уэллс, Дж. К. Джером, Дж. Голсуорси и мн.др. вновь открывали особенности русского национального характера для своих соотечественников. Самая значительная трансформация связана с периодом русско-английского сближения: «Во время Первой мировой войны Англию охватила эпидемия культурной русомании. В Лондоне был издан иллюстрированный сборник статей “Душа России”. Выражение “русская душа” не сходит с уст английских писателей и критиков» [Красавченко, 2007].

Журналисты и историки, а также писатели, вдохновлённые русской литературой и перенесшие теоретические положения на представления о «русском мужике-Богоносце», непознаваемой русской душе, трансцендентности русской культуры являются довольно

значительными общественными фигурами. В военный период и после писали о России «изнутри» Бернард Пэрс и Роберт Скотланд Лидделл. Особенную ауру русофильства в этот период создавали апологеты русской культуры Морис Бэринг и Стивен Грэм. Грэм – автор множества книг о «святой Руси» был, наверное, самым последовательным творцом идеализированных образов.

## Особенности детской журналистики времён Первой Мировой войны

Школьные повести и рассказы – доступная и обязательная часть образовательных и рекреационных практик XIX – пер. пол. XX в. Самым массовым медиа, выполняющим дидактическую и развлекательную функцию, выступает в изучаемый отрезок времени периодическая печать – детские журналы. В конце XIX – начале XX вв. в Великобритании это преимущественно викторианские по духу издания. Имперские, осенённые официальной опекой религиозно-нравственных обществ, такие журналы в XIX в. противостояли распространившимся в простонародье «penny-dreadful», грошовым ужастикам – издававшимся в виде журналов и имевшим огромную популярность. Вообще, серийные издания сенсационных историй о страшных и\или таинственных преступлениях, сверхъестественной нечисти и т.п. в какой-то степени породили обратную тенденцию – серийное издание также незатейливых, но исключительно нравственных историй, таких как «моральная повесть», «школьная повесть». Качественные журналы нечасто переживали более двух-трёх десятилетий. Были и журналы-однодневки. Тем интереснее феномен журнала Boy's own paper.

Журнал для мальчиков "Boy's own paper" (далее B.O.P.) издавался Обществом религиозных трактатов в Великобритании с 1879 по 1967 год и был одним из самых популярных детских периодических изданий (вообще журналов с похожими названиями было много, но долгожителем был именно этот). B.O.P. переиздавался также в виде ежегодников, где были собранны все номера за год. Именно в этом издании публиковались А. Конан Дойл, Ж. Верн, Дж. Генти, Р. Баллантайн и др. Печатались и естественнонаучные статьи, заметки, шарады, головоломки. Но основными были истории и рассказы сугубо дидактического характера, хоть и не лишённые увлекательности. С 1912 по 1924 гг. редактором журнала был А.Л. Хейдон (A.L. Haydon). Как пишет в исследовании истории журнала Дж. Кокс: «с 1914 г. очень весомое влияние, которое было у B.O.P., было целиком придано поощрению военного энтузиазма, что соответствовало убеждениям самого Хейдона» [Cox, 1982, p.89]. Хейдон в номерах журнала призывал поддерживать бойскаутское движение, вступать в стрелковые клубы и кадетские корпуса, заниматься атлетическими видами спорта и всеми посильными средствами вносить свой вклад в борьбу империи против врагов. Соответственно, очень изменились публикации. После прихода Хейдона публиковались многочисленные милитаристские повести, в том числе его авторства.

## Русская тема: репрезентация русских и русской жизни в журнале "Boy's own paper"

В период 1914–1918 гг. печатались повести с продолжением, протагонистами в которых оказывались мальчики или юноши из Великобритании и России. Совместные приключения составляли основную сюжетную линию. Информация о России и «русских делах» также

находила себе место в заметках самого разного содержания. Важно учесть, что основными потребителями контента были будущие госслужащие, основа государственного аппарата. В XIX в. частные школы-пансионы с гордостью и напоказ служили «главными инкубаторами» для империи» [Reimer, 2009, p. 216], мир привилегированного интерната учил в числе прочего различать «друзей и врагов», реализовывать сложившиеся историко-культурные архетипы коллективной идентичности.

Появление сюжетов, связанных с романтизируемой русской культурой, вполне закономерно. Так, в номерах за 1916–1917 гг. (и в ежегоднике № 38) печаталась повесть с интересным названием *«По зову царя»* и подзаголовком *«История первого наступления русских»* [Gilson, 1916–1917,] (здесь и далее перевод мой – А.Ш.) Ч. Гилсона («капитана Гилсона»), довольно популярного беллетриста.

Повесть начинается с описания внешности главного героя – русского мальчика. Протагонист – личность исключительная во всех отношениях. Его образ строится из самых похвальных качеств. Гипертрофированные достоинства молодого русского, тем не менее, выражены неоднозначно. *«Это был мальчик около 17 лет, высокий для своего возраста; в его тёмных, почти овальных глазах было что-то напоминавшее* ***дикаря***. (**ж. ш.** здесь и далее мой – А.Ш.) *Короткий нос, высокие скулы явно свидетельствовали, что он был не англо-саксонского происхождения, а принадлежал к одному из славянских народов Северо-Востока Европы»* [Gilson, 1916–1917]. В описание добавлены аккуратность, изысканная одежда и аксессуары, особое достоинство в манере себя вести. Последние качества объясняются тем, что главный герой – некий «Великий князь Ирбенский» (которого зовут Пол Николас Ирбен). В образ «великого князя» включаются и широко распространённые стереотипы об эмоциональности и спонтанном выражении чувств, но эти чувства герой тщательно обуздывает. Основные качества характера добавляют красок этому портрету личности, уже познавшей плоды цивилизации, но несущей внутреннюю программу «прекрасного варвара». Так, Ирбен инстинктивно жестикулирует, но, вспоминая, что должен быть сдержанным, подавляет желание «стать в позу». *«Он был очень эмоциональным и чувствительным человеком. Испытывая чувство радости или разочарования,* ***он чувствовал и переживал страстно****»* [Gilson, 1916–1917, p. 5].

Воспроизводятся типические черты «Другого» и в том, каким странным воспринимают русского мальчика его товарищи по школе. Прямая речь персонажей пестрит фразами вроде: *«Он мне всегда казался* ***немного сумасшедшим****, если позволите так сказать», «Он* ***странный*** *парень», «этот человек –* ***головоломка****», «он ужасная* ***загадка****»* [Gilson, 1916–1917, p. 8–9]. Интересно сопоставить подобное восприятие России со словами из знаменитой речи У. Черчилля, произнесённой в 1939 г. на Би-би-си. Часто цитируемые «*Russia is a riddle wrapped in a mystery inside an enigma»* воспринимается как признание за русской культурой той особости, непознаваемости, которую сами жители России охотно включают в свой культурный образ («Умом Россию не понять…» и т.п.). Об этом есть очень интересная, озаглавленная именно черчиллевской цитатой статья д.ф.н. Т.Н. Красавченко [Красавченко, 2007]. Хотя фраза Черчилля при полном анализе речи имеет другой смысл [Третьюхин, 2021], стоит обратить внимание на то, что слова *«загадка», «тайна», «головоломка»* ещё до речи Черчилля использовались для описания русского характера.

Престижная английская частная школа – особый мир со своими законами. Если и положительные и отрицательные герои воспринимают русского ученика как нечто чужеродное, то именно «плохие мальчики» высказываются в наиболее знакомом цивилизаторском дискурсе: *«на иностранца <…> смотрели как на представителя* ***варварского, непостижимого вида****»*

[Gilson, 1916–1917], p. 2]. Отрицательные герои повести, которых отличают атлетические качества, но низкий интеллект, дразнят русского мальчика ***mujhik***. Это включает в себя *«неумытое простонародье», «сын Исмаила, дикарь»* [[Gilson, 1916–1917, p. 9] Русские для антагонистов – «*звероподобные, скоты»* [Gilson, 1916–1917, p. 72].

Любопытно, что во второй части, (когда действие происходит в Курляндии и Пруссии), автор повествует о героически сражающихся крестьянах: *«Эти мужики из русских лесов – были как **дети**»* [Gilson, 1916–1917, p. 181], тем самым представляя нам другую часть мифологемы «русские – дикие варвары». Варвары – по натуре прекрасные дети, чья нецивилизованность равна безудержной храбрости, преданности, наивности и душевной щедрости. Полковник, автор повести, пишет на злобу дня. Опубликованное в разгар войны, произведение пестрит не очень завуалированными пропагандистскими идеями. Так, русская армия как будто бы испытывает беспримерный подъём по поводу войны, полное слияние в борьбе и идеалах с Британской империей. Все внутриполитические события и неудачи русских оказываются устроенными непосредственно немцами. Вообще, в воинственном антигерманском пафосе автор делает русских и англичан чуть ли не братьями, противопоставляя им карикатурных немцев, для описания которых не жалеет стереотипов и клише [Gilson, 1916–1917].

Автор повести выступает, как может показаться, пропагандистом русской культуры. Тут и *«кровь непобедимого славянина»*, и *«величие её [России] правителей», «жизнестойкость народа», «таинственная страна», «…пламенные патриоты, они (только по названию батальон) превосходили тысячу»* [[Gilson, 1916–1917, p. 181]. Близки к устоявшемуся стереотипу о «молодости» русской культуры следующие слова: *«В то время как более старые цивилизации рассыпались в прах, Россия, страна будущего, уверенно вступала в свои права»* [[Gilson, 1916–1917, p. 148]. Наконец, девять раз встречается и в авторской, и в прямой речи выражение *«Святая Русь» (“Holy Russia”)*. При этом вышеозначенные панегирические отрывки не дают читателю возможности заинтересоваться всеми этими особенностями русской культуры: темы не развиваются.

Повесть *«По зову царя»* показательна с точки зрения повторения и закрепления основных мифологем. Самым интересным оказывается объединение укоренившегося взгляда на дикость и избыточную эмоциональность с представлением о привлекательной душевной чувствительности и чистоте помыслов (это касается в основном главного героя). Различие же, маркирующее материалы детских журналов охранительного направления, заключается в придании всему нарративу идеологической однородности. Нет характерного отделения народа от правителей, нет критики вышестоящих, нет того, что очень широко распространено в художественной литературе и публицистике того времени. Лишь сочетание маскулинных добродетелей с трогательной инаковостью героев (рассматриваемой скорее как невредная диковинка) делает русских привлекательными в подобной повести.

В номерах журнала за 1914–1915 гг. (ежегодник № 37) публикуется повесть *«Сквозь мутные воды»* с подзаголовком «*История крестьянского восстания в России»*. Автор – Г. Аллан (H. Allan). Всё действие (за исключением экспозиции в частной школе в Англии) происходит в России, в поместье неких Суворины, куда попадает английский мальчик. Действие разворачивается где-то в современной Пензенской области в ландшафте русской повседневной жизни, нарушенной мятежом крестьян. Упомянем лишь о тех топосах, которые относятся непосредственно к потенциальным революционным событиям, как они репрезентировались в текстах для детей и юношества в консервативных медиа. Эпоха, когда Россия приобретает не только статус союзника, но и нередко вызывает восхищение, как оплот духовности, требует

погрузить протагониста в гущу народной жизни. Народная жизнь концентрируется в семье дворян Суворинных, где все говорят по-английски, преданы царю, Отечеству, любят англичан – своих братьев. Дворяне щедры, добродушны, сентиментальны (бросаются обнимать и целовать своего гостя). Сюжет строится на описании борьбы с восставшими крестьянами – здесь участие английского мальчика и его русских сверстников отвечает за приключенческое содержание. Но есть и квази-исторические рассуждения.

В повести крестьяне восстают по призыву аморальных и жестоких городских подстрекателей, напоминающих народовольцев. Запутанные представления английского автора выражаются в построении следующей ситуации. Крестьяне, вполне в соответствии с усовершенствованным стереотипом о прекрасном дикаре – наивные, невежественные, но глубоко верующие. Верят они не только в Бога, но и в доброго барина (barin) и, вспоминая его благодеяния, сначала отказываются от насилия. Но предложенная водка быстро всё меняет, и кроткие простецы превращаются в безжалостных чудовищ. В основном автор передаёт в диалогах «убедительные» мнения помещика, что крестьяне повинуются **любому** приказу, – настолько они невежественны [Allan, 1914–1915, p. 657]. У автора много философских отступлений на этот счёт, например такое: «*Русский крестьянин в общем самый **добродушный дикарь**, какого только можно встретить под солнцем, и прежде чем его втянут в бесчинства: поджоги ферм, истребление скота и убийства помещиков, внутри него должно оказаться много водки. А главное, его надо обработать и разжечь в нём **страсть**, чтобы он затеял жестокую ссору с жертвой – и тогда, разгорячённый, в пьяной обиде, он совершит такие злодеяния, о которых будет лить горькие слёзы и в которых будет яростно раскаиваться, когда протрезвеет»* [Allan, 1914–1915, p. 541]. Таким образом, русский народ (представленный помимо крестьян большим количеством служащих, а также преступников-революционеров) не представляется носителем похвальных качеств. Здесь не может быть речи о новом взгляде на русских, как на носителей сакральных ценностей.

В журналах военного времени заметки о русской жизни играют существенную роль: молодым англичанам рассказывают об особенностях государственного устройства, о различных родах войск, особенно о казаках. О повседневной жизни даются сведения, подобные следующим. В ежегоднике за 1915–1916 гг. помещена заметка *«Русский мальчик у себя дома»*. Англичанам разъясняют, что Россия во многом отстала в развитии, но в настоящее время пытается встать в один ряд с передовыми странами Европы [The Boy's Own Annual, 1915–1916, p. 88]. Что население России – это либо очень богатые, либо очень бедные [The Boy's Own Annual, 1915–1916]. Все такие объяснения сопровождаются вводными «без сомнения». Большая часть статьи содержит комплиментарные высказывания: похвалы образованию, с указанием *«как и английские мальчики»*; рассказы о веселье на праздники – с узнаваемыми позитивными маркерами – например, *«традиционное чаепитие»* [The Boy's Own Annual, 1915–1916]. Автор включает и описание колоритной самобытности: зимние забавы (санки) и, ежевечерние истории о волках и медведях, которые рассказывает *«babushka»* [The Boy's Own Annual, 1915–1916].

Довольно странным, но объяснимым с идеологической точки зрения, выглядит отсутствие упоминаний революционных событий в России в ежегодниках за 1916-1917, 1917-1918 и 1918-1919 гг. С 1917 по 1919 гг. постепенно наблюдается снижение интенсивности упоминания русских и русской истории (ср. в № 37 – 157 упоминаний Russia/Russian vs. № 41 – 17 упоминаний). В № 41 опубликована статья под названием *«Дисциплина. Беседа с мальчиками»*, которая открывается предупреждением о том, что отсутствие дисциплины ведёт к анархии, поражению, распаду. Примером выступает русская армия, в которой каждый *«объявил себя*

*единственным законом, вырвавшись из подчинения закону общему»* [The Boy's Own Annual, 1918–1919, p. 66].

## Заключение

Итак, «миф о России» сохраняет основные качественные характеристики в проанализированном материале. Выдающиеся русские (как, например, протагонист повести *«По зову царя»*) сочетают в себе способность действовать, проявлять силу характера, преданность государственным интересам с душевной тонкостью и чувствительностью. Причём первая часть – это результат благого воздействия английских социальных институтов (частная школа, язык) и непосредственного влияния британской культуры, а вторая часть – душевные качества – относятся к национальному характеру.

В то же время русская жизнь полна странностей, авторы текстов B.O.P. привычно наделяют крестьян дикарским невежеством и рабской психологией, помещиков сентиментальностью и самоотверженной лояльностью, служащих различных рангов неисполнительностью и небрежностью. В целом картина жизни не сильно отличается от представленной ещё в стихах Дж. Турбервилля в XVI в.

Итак, можно выделить ряд трансформаций, которые не могли не затронуть даже консервативную прессу. Популярный, широко распространённый «Журнал для мальчиков» (B.O.P.) можно назвать одним из главных печатных периодических изданий, сформировавших поколение англичан, которые встретили II Мировую войну зрелыми людьми. На фоне союзнических отношений с Россией, в силу стремления авторов воспитывать благонадёжных граждан, часть идеалистических представлений о русской душе и особенном русском менталитете реализуется в образах героев повестей и рассказов. В материалах журнала образы русских людей, особенно юношей (там, где условный «русский» похож на условного «англичанина») строятся с помощью комплиментарных лейтмотивов. Политическое сближение, увлечение русской литературой и культурой способствуют появлению в текстах протагонистов, наделённых привлекательной душевной организацией. Русский протагонист повести «По зову царя» обладает лидерскими качествами (возможно, в силу своего статуса), но также ментальной «особостью». Он, и многие другие русские герои, испытывают зрелые чувства, что похоже перестало быть стигматизированным даже в официозном журнале.

При этом образ народа как массы остаются на периферии в этой парадигме одобрительного принятия: народ варварский, образ жизни – дикий, управление на низовом уровне бездарное. Консервативное издание не следует за общей тенденцией противопоставлять народ (терпящий невзгоды, страдающий, проникнутый религиозным чувством и т.п.) и авторитарную власть (бифуркация, о которой пишет С. Б. Королёва).

Таким образом, «миф о России» сохраняет основные качественные характеристики. Трансформации подвергаются те аспекты, которые не слишком нарушают привычного рецептивного модуса: деятельные инокультурные герои, наделённые британской цивилизованностью, могут обладать особенными качествами, быть «приемлемыми иными», быть загадочными в положительном смысле. Альтернативные образы русских, пожалуй, не получают репрезентации в текстах B.O.P. Нас особенно интересовало, почему в материалах журналов достаточно однородно (хотя весьма обширно) представлена русская тема. Авторы журнала не преследовали цели представить образы культуры в полноте, важнее было обозначить союзника, которым можно гордиться, восхищаться, но у которого нельзя ничему

научиться. Для молодого поколения британцев русская жизнь и русская культура по-прежнему полярны собственной. В последующие десятилетия, в связи с резкой сменой социокультурного и политического климата, репрезентация русских и англичан в художественных и публицистических текстах вновь испытает трансформацию, но такого обширного присутствия образов русских в журналах для юношества уже не будет.

## Библиография

1. Королёва С.Б. Миф о России в британской культуре и литературе (до 1920-х годов). М., 2014.
2. Королёва С.Б. Русско-английский литературный диалог: эпизоды. Сборник статей. М., 2014.
3. Красавченко Т.Н. Загадка, завернутая в тайну и помещенная внутрь головоломки // Отечественные записки. 2007. № 5 (38). URL: https://strana-oz.ru/2007/5/zagadka-zavernutaya-v-taynu-i-pomeshchennaya-vnutr-golovolomki.
4. Михальская Н.П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX веков. М., 2003.
5. Михальская Н.П. Россия и Англия: проблемы имагологии. М., 2012.
6. Россия в литературе Запада: Коллективная монография / Отв. ред. В.П. Трыков. М., 2017.
7. Третьюхин А.Н. Это всё придумал Черчилль? // МАГИЯ ИННО: лингвистика и лингводидактика в меняющейся системе координат. Электронный сборник научных трудов. 2021. С. 125–129. URL: https://open.mgimo.ru/handle/123456789/3049.
8. Хабибуллина Л.Ф. Миф России в современной английской литературе. Казань, 2010.
9. The Boy's Own Annual. №№ 37–41. London, 1914–1919.
10. Cox J. Take a cold tub, sir!: the story of the Boy's Own Paper. Lutterworth Press, 1982.
11. Cross A.G. The Russian Theme in English Literature: From the Sixteenth Century to 1980. Oxford, 1985.
12. Cross A.G. (ed.) A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture. Cambridge, 2012.
13. Reimer M. Traditions of the school story. P. 209–224 / The Cambridge Companion to Children's Literature. Cambridge, 2009.

## Russia and Russians in "The Boy's Own Paper" during the First World War: Specific Features of Image Representation

**Anna M. Shtul'berg**

PhD in Culturology, Associate Professor,
Department of Regional Studies,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1/13, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: anstulberg@mail.ru

**Abstract**

The aim of the article is to analyze the representation of the images of Russia and Russians in popular British magazines for youth during the period of political rapprochement between the two countries. It is important to identify what distinctive features can be traced in the ideologized narrative against the background of the enthusiasm for Russian culture characteristic of the First World War period. The appearance of protagonists of Russian origin in school stories, the transfer of the setting to Russia, and a large number of essays introducing young Englishmen to Russian life distinguish the materials of the designated period. An analysis of the texts of magazines published in mass print runs allows for concretizing the details of the reproduced images and identifying their specificity. In the studied sources, the images of Russian people and Russian everyday life are presented one-sidedly: the allies are perceived with admiration, endowed with complimentary traits,

and become "acceptable others" with a mysterious mentality, but the Russian world remains polar to the British one, alien and stereotypically barbaric.

**For citation**

Shtul'berg A.M. (2026) Rossiya i russkie v zhurnale "The Boy's Own Paper" v gody Pervoy mirovoy voyny: osobennosti reprezentatsii obrazov [Russia and Russians in "The Boy's Own Paper" during the First World War: Specific Features of Image Representation]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 16-24. DOI: 10.34670/AR.2026.64.48.002

**Keywords**

Magazines for children and youth, The Boy's Own Paper, Great Britain and Russia, "the myth of Russia", image of the other/another people, stereotype, representation, First World War, Russian culture, imagology, children's periodicals.

## References

1. Cox, J. (1982). *Take a cold tub, sir!: The story of the Boy's Own Paper*. Lutterworth Press.
2. Cross, A. G. (1985). *The Russian theme in English literature: From the sixteenth century to 1980*. Oxford.
3. Cross, A. G. (Ed.). (2012). *A people passing rude: British responses to Russian culture*. Cambridge.
4. Khabibullina, L. F. (2010). *Mif Rossii v sovremennoy angliyskoy literature* [The myth of Russia in contemporary English literature]. Kazan.
5. Korolyova, S. B. (2014a). *Mif o Rossii v britanskoy kulture i literature (do 1920-kh godov)* [The myth of Russia in British culture and literature (up to the 1920s)]. Moscow.
6. Korolyova, S. B. (2014b). *Russko-angliyskiy literaturnyy dialog: epizody. Sbornik statey* [Russian-English literary dialogue: Episodes. Collection of articles]. Moscow.
7. Krasavchenko, T. N. (2007). Zagadka, zavernutaya v taynu i pomeshchennaya vnutr golovolomki [A riddle wrapped in a mystery inside an enigma]. *Otechestvennye zapiski*, (5), 38. https://strana-oz.ru/2007/5/zagadka-zavernutaya-v-taynu-i-pomeshchennaya-vnutr-golovolomki
8. Mikhalskaya, N. P. (2003). *Obraz Rossii v angliyskoy khudozhestvennoy literature IX–XIX vekov* [The image of Russia in English fiction of the 9th–19th centuries]. Moscow.
9. Mikhalskaya, N. P. (2012). *Rossiya i Angliya: problemy imagologii* [Russia and England: Problems of imagology]. Moscow.
10. Reimer, M. (2009). Traditions of the schoolstory. In *The Cambridge companion to children's literature* (pp. 209–224). Cambridge.
11. *The Boy's Own Annual*. (1914–1919). London, Nos. 37–41.
12. Tretyukhin, A. N. (2021). Eto vsyo pridumal Cherchill? [Did Churchill invent it all?]. In *MAGIYA INNO: lingvistika i lingvodidaktika v menyayushcheysya sisteme koordinat. Elektronnyy sbornik nauchnykh trudov* [MAGIYA INNO: Linguistics and linguodidactics in a changing coordinate system. Electronic collection of scientific papers] (pp. 125–129). https://open.mgimo.ru/handle/123456789/3049
13. Trykov, V. P. (Ed.). (2017). *Rossiya v literature Zapada: Kollektivnaya monografiya* [Russia in Western literature: A collective monograph]. Moscow.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 398:316.7** **DOI: 10.34670/AR.2026.41.45.003**

# Народные традиции и региональная идентичность Белгородчины

**Пушкина Наталия Александровна**

Учитель,
Российская гимназия при Государственном Русском музее,
191186, Российская Федерация,
Санкт-Петербург, набережная канала Грибоедова, 2;
Аспирант,
Белгородский государственный
национальный исследовательский университет,
308015, Российская Федерация, Белгород, ул. Победы, 85;
e-mail: nata.vodo.78@mail.ru

**Липич Тамара Ивановна**

Доктор философских наук, профессор,
Профессор кафедры философии и теологии,
Белгородский государственный
национальный исследовательский университет,
308015, Российская Федерация, Белгород, ул. Победы, 85;
e-mail: lipich@bsuedu.ru

**Аннотация**

Статья посвящена анализу роли народных традиций в формировании локальной идентичности Белгородской области в условиях современных социокультурных трансформаций. На основе системного и культурологического подходов исследуются механизмы воспроизводства традиционного опыта в гибридной (офлайн-онлайн) среде. Ключевыми объектами анализа выступают фестивали народной песни, ремесленные ярмарки и исторические реконструкции, концептуализированные как «точки памяти» – институционализированные культурные события, обладающие высокой символической плотностью и обеспечивающие трансляцию культурных кодов между поколениями. Установлено, что цифровые инструменты трансформируют, но не замещают традиционные формы трансляции, создавая гибридные модели культурной преемственности. Выявлена тройная функция «точек памяти»: символическая конденсация регионального опыта, активизация коллективной идентичности и создание устойчивых каналов передачи традиций. Обоснована необходимость баланса между адаптацией к цифровой среде и сохранением аутентичности народной культуры.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Пушкина Н.А., Липич Т.И. Народные традиции и региональная идентичность Белгородчины // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 25-37. DOI: 10.34670/AR.2026.41.45.003

**Ключевые слова**

*Н*ародные традиции, локальная идентичность, культурная память, Белгородская область, нематериальное культурное наследие, региональная культурная политика.

## Введение

В условиях интенсивных социокультурных трансформаций, цифровизации общественной жизни и углубления глобализационных процессов возрастает риск эрозии локальных традиций и ослабления региональной самобытности, что делает проблему сохранения культурного разнообразия не только задачей культурной политики, но и условием устойчивого развития территориальных сообществ. Концептуальное осмысление механизмов сохранения культурной преемственности представлено в трудах исследователей культурной памяти: как отмечает Я. Ассман, «культурная память выступает механизмом символической фиксации коллективного опыта и обеспечивает устойчивость идентификационных процессов» [Ассман, 2004, с. 52], а М. Хальбвакс подчеркивает, что «социальные рамки памяти поддерживаются через регулярное воспроизводство культурных ритуалов, что особенно значимо в условиях глобализации, усиливающей запрос на локальные формы идентичности» [Хальбвакс, 2007, с. 87].

В данном исследовательском поле особый интерес представляет Белгородская область – приграничный регион, историко-культурное развитие которого характеризуется синтезом православной духовности, аграрного уклада и коллективистских моделей социального взаимодействия. Устойчивость культурных кодов данной территории поддерживается системой символических репрезентаций прошлого, что отражено в исследованиях А. Б. Соловьева [Соловьев, 2005, с. 63], а народные традиции функционируют как механизм консолидации сообщества и трансляции ценностных установок. Сохранение фольклорных форм и локальных культурных практик, по наблюдениям Н. С. Кузнецовой, способствует воспроизводству региональной идентичности в межпоколенческой перспективе [Кузнецова, 2012, с. 41], и Белгородская область демонстрирует относительную устойчивость традиционных форм культуры, сохраняющих интегративный и ценностно-нормативный потенциал в региональном сообществе.

Вместе с тем процессы цифровизации и трансформации коммуникационных практик актуализируют вопрос о том, как именно народные традиции адаптируются к новым условиям и сохраняют свою идентичностную функцию. Недостаточно изученными остаются механизмы воспроизводства локальных традиций в гибридной (офлайн-онлайн) среде, а также роль институционализированных культурных событий в поддержании культурной преемственности, что определяет проблемное поле настоящего исследования.

## Основное содержание

Проблематика региональной идентичности и культурной памяти получила широкое освещение в трудах отечественных и зарубежных исследователей. Теоретико-методологические основы изучения культурной памяти заложены в работах Я. Ассмана [Ассман, 2004] и М. Хальбвакса [Хальбвакс, 2007], раскрывших механизмы символической репрезентации прошлого и социальные рамки коллективных воспоминаний. Вопросы формирования локальной идентичности в российском контексте рассматривались Д. А. Ляпиным [Ляпин, 2019], А. Б. Соловьевым [Соловьев, 2005], А. Л. Дворкиным [Дворкин, 2004]. Специфика

фольклорных традиций Белгородчины исследована Н. С. Кузнецовой [Кузнецова, 2012], С. Д. Анохиной [Анохина, 2020], М. С. Жировым [Жиров, 2021]. Аспекты сохранения народных художественных промыслов анализируются в работах Е. И. Семерицкой [Семерицкая, 2019] и Н. Макаровой [Макарова, 2018]. Роль исторических реконструкций в актуализации коллективной памяти освещена А. А. Торчиленко [Торчиленко, 2018] и Н. С. Божок [Божок, 2021].

Вместе с тем комплексный анализ народных традиций Белгородской области как системного фактора формирования локальной идентичности в условиях современных социокультурных трансформаций представлен недостаточно. Остаются дискуссионными вопросы механизмов адаптации традиционных практик к цифровой среде, баланса между аутентичностью и инновационностью в воспроизводстве культурного наследия, а также оценки эффективности региональных программ поддержки нематериального культурного наследия.

Проблемное поле исследования определяется следующими противоречиями: – между объективной потребностью в сохранении культурной преемственности региона и недостаточной институциональной поддержкой традиционных практик; – между растущим интересом к локальной идентичности и фрагментарностью научно-методического обеспечения процессов ее формирования; – между потенциалом народных традиций как ресурса социокультурного развития и ограниченностью их интеграции в современные образовательные и коммуникационные практики.

Формирование региональной идентичности Белгородской области – многофакторный процесс, обусловленный спецификой историко-культурного развития территории. Фундаментальным основанием локального самосознания выступает аграрный уклад жизни, сложившийся под влиянием природно-климатических условий. Как подчеркивает Д. А. Ляпин, природно-ресурсная специфика Центрального Черноземья оказала долговременное детерминирующее влияние на хозяйственные, ценностные установки населения [Ляпин, 2019, с. 42]. Данная специфика способствовала формированию устойчивых моделей коллективного труда, глубокой приверженности земле. По мнению М. С. Жирова, это связано с многовековой аграрной специализацией региона и закреплением трудовой этики в фольклорной традиции, что транслируется через поколения [Жиров, 2021, с. 206].

Важнейшим аксиологическим компонентом идентичности является православная духовность, выступающая смыслообразующим ядром региональной культуры. Духовно-нравственные ориентиры регионального сообщества во многом определялись православной традицией, интегрированной в повседневные практики, обрядовую сферу, как отмечает А. Л. Дворкин [Дворкин, 2004, с. 118]. Наряду с духовным фактором, значимым компонентом регионального самосознания выступает исторически обусловленный образ воинской доблести приграничной территории. Конструкт, закрепленный в исторической памяти, мемориальных практиках, подробно отражен в исследованиях А. Б. Соловьева [Соловьев, 2005, с. 59]. На социально-поведенческом уровне идентичность проявляется через высокую степень социальной сплоченности, взаимопомощи, которые сохраняют роль базовых характеристик локального сообщества. Это обусловлено традициями коллективизма сельских территорий Белгородчины, способствующими консолидации населения в условиях современных трансформаций [Козлова, 2018, с. 104].

Совокупность факторов – аграрного, духовного, исторического, социального – создает устойчивую матрицу региональной идентичности, характеризующуюся ценностной целостностью, исторической преемственностью. Устойчивость данной идентичностной матрицы не является данностью: она требует постоянных механизмов актуализации,

трансляции в меняющемся социокультурном пространстве. В рамках настоящего исследования механизмами выступают институционализированные культурные практики, которые мы определяем как «точки памяти». Именно через них статичные компоненты идентичности переводят в формат живого опыта, обеспечивая сохранение культурных кодов в межпоколенческой перспективе.

В рамках исследования под «точками памяти» понимаются институционализированные культурные события, обладающие высокой символической плотностью, способностью актуализировать коллективные представления о региональном прошлом в формате «здесь и сейчас».

Система культурных практик Белгородской области представлена устойчивыми формами трансляции традиционного опыта, среди которых особое место занимают фольклорно-песенные традиции, ремесленные ярмарки, исторические реконструкции. В рамках исследования практики рассматриваются как «точки памяти» – узловые события, в которых концентрируются механизмы воспроизводства идентичности. Они обладают высокой символической плотностью, актуализируют коллективные представления о региональном прошлом в формате «здесь и сейчас», обеспечивая передачу культурных кодов между поколениями.

Как весомый компонент культурного наследия, обеспечивающий реконструкцию локальных исполнительских канонов, жанровых моделей квалифицируется музыкальное народное творчество рассматриваемого региона. В наблюдениях Н. С. Кузнецовой констатируется: «праздники народной песни содействуют сбережению региональных интонационных особенностей и исполнительской стилистики, поддерживая активную фольклорную среду» [Кузнецова, 2012, с. 68]. Многовековой традицией обрядовой культуры детерминировано разнообразие песенных жанров Белгородчины; означенный тезис верифицируется в работах С. Д. Анохиной [Анохина, 2020, с. 240]. В современных условиях, однако, фиксируется трансформация традиционных механизмов трансляции фольклорных знаний, обусловленная воздействием процессов цифровизации.

В контексте задач, связанных с сохранением и популяризацией культурного наследия, цифровым репозиториям отводится функция обеспечения доступа к уникальным звукозаписям [Electronic folklore archive, б. г.]. Процедура цифровой фиксации сопряжена с противоречием: перевод материала в электронный формат выступает гарантией его сохранности, однако дистанционный характер взаимодействия вносит коррективы в механизм трансляции традиционных норм. Если в докомпьютерную эпоху критерий подлинности обеспечивался непосредственным контактом носителя фольклора с реципиентом, то в условиях цифровой среды данный критерий ставится в зависимость от качества метаданных и эффективности алгоритмической индексации контента. Актуализация понятия «цифровой подлинности» осуществляется в связи с необходимостью институционального обеспечения идентификационных, верификационных показателей аудиовизуальных артефактов, что в контексте Белгородской области получает выражение в интенсивной эксплуатации творческими коллективами портала «Культура.РФ», цифровых платформ социальных сетей как механизмов распространения, репрезентации локальных стилистических паттернов.

Ремесленные ярмарки рассматриваются как институциональный механизм консервации традиционных технологий декоративно-прикладного творчества, как платформа для современной реинтерпретации, что в аспекте подтверждается представлением об эволюции народных художественных промыслов как о процессе, демонстрирующем единство исторической преемственности, новаторских форм культурного производства [Семерицкая, 2019, с. 85]. Включение ремесленной практики в социокультурные практики фиксируется как

фактор формирования материального компонента региональной идентичности [Макарова, 2018, с. 14], ярмарочная деятельность интерпретируется как «точка памяти», в которой осуществляется трансляция трудовой этики, эстетических норм посредством демонстрации производственных операций, коммуникативной практики мастеров по отношению к аудитории.

Проекты исторической реконструкции «Белгородская черта», «Курская дуга» рассматриваются как инструмент публичной репрезентации исторического опыта, как механизм актуализации коллективной памяти, что в своей совокупности обеспечивает наглядность воспроизводства минувших эпох, создает условия для вовлечения населения в процессы символического, практического воспроизводства культурного наследия. Общественно-символическая функция данных проектов детерминирована наглядной трансляцией исторического опыта, вовлечением населения в процессы культурного воспроизводства [Торчиленко, 2018, с. 56]. В работах Н. С. Божок фиксируют усиление локальной самоидентификации, обусловленное реконструкторской деятельностью [Божок, 2021, с. 108]. При сопоставлении с фольклорными традициями, ремесленными практиками реконструкции характеризуются повышенной зрительной, эмоциональной интенсивностью. Высокий идентификационный потенциал реконструкций обусловлен достигаемым эффектом полного присутствия, глубокого личного восприятия исторического достояния.

Комплекс перечисленных практик формирует устойчивую систему символов, ритуалов, событий, обеспечивающих трансляцию коллективного опыта. Теоретическое осмысление культурной памяти как структурированного механизма воспроизводства идентичности представлено в трудах Я. Ассмана [Ассман, 2004, с. 61]. Социальные рамки коллективных воспоминаний, поддержаны регулярностью культурных ритуалов, институционализацией [Хальбвакс, 2007, с. 102], по концепции М. Хальбвакса. Фестивали, ярмарки, реконструкции Белгородчины соответствуют данным критериям, выступая институционализированными формами памяти, которые закрепляют значимые культурные смыслы, обеспечивают устойчивость локальной идентичности в условиях современных трансформаций.

Актуализация проблемы сохранения культурных ценностей усиливается под воздействием глобализации, урбанизации, цифровой трансформации социокультурной среды: народные традиции Белгородской области сохраняют функцию устойчивого механизма передачи исторического опыта, ценностных установок. Как подчеркивают К. В. Амбрушкевич и Н. Г. Хайруллина, обращение к традиционным формам культуры в современных условиях связано с поиском устойчивых моделей культурной самоидентификации [Амбрушкевич, Хайруллина, 2024, с. 252].

Включенность населения в фестивальные, ремесленные практики способствует осознанию принадлежности к региональному сообществу, что усиливает интеграционный потенциал локальной культуры.

Системой символических, поведенческих моделей, укорененных в аграрной, духовной традиции региона поддерживается формирование региональной идентичности. Сохранение трудовой этики и приверженности земле рассматривается исследователями как базовый маркер культурной устойчивости приграничных территорий [Жиров, 2021, с. 207].

Коллективистские формы взаимодействия и взаимопомощи продолжают выполнять консолидирующую функцию регионального сообщества, что подтверждается социокультурными исследованиями Центрального Черноземья [Козлова, 2018, с. 105].

Как комплексный механизм поддержания культурной памяти, региональной идентичности, социальной интеграции функционируют народные традиции Белгородчины, обеспечивая устойчивость локального социокультурного пространства в условиях современных

трансформаций.

Разделенные выше структурные компоненты локальной идентичности требуют постоянных механизмов актуализации для сохранения в меняющемся социокультурном пространстве. В рамках настоящего исследования такими механизмами выступают институционализированные культурные практики, функционирующие как «точки памяти». Рассмотрим данные практики на примере трех ключевых форм культурной деятельности Белгородской области: фестивалей народной песни, ремесленных ярмарок и исторических реконструкций.

Фестивали народной песни сохраняют статус ключевого механизма воспроизводства музыкального фольклора, межпоколенческой передачи. В исследовательском дискурсе фестивальное движение представляется как инструмент обеспечения сохранности локальных исполнительских традиций, как фактор стимулирования интереса к региональным песенным стилям, что прямо фиксируется в формулировках Н. С. Кузнецовой: «фестивальное движение обеспечивает сохранность локальных исполнительских традиций и стимулирует интерес к региональным песенным стилям» [Кузнецова, 2012, с. 72]. В более широком плане укрепление исполнительской культуры и поддержание фольклорной среды рассматриваются как значимые компоненты процесса актуализации культурной памяти, что находит отражение в выводах Н. С. Божок [Божок, 2021, с. 76].

Стилистическая специфика песенного наследия Белгородчины определяется через устойчивость обрядовых форм и через сложную вокальную орнаментику, что документируется в описательной основе исследований М. С. Жирова и выражается в формулировке о «наличии сезонных хороводных и свадебных напевов как маркеров региональной традиции» [Жиров, 2021, с. 209]; одновременно жанровая многослойность песенного фонда интерпретируется как проявление глубокой укорененности фольклора в календарной и семейной обрядности, что отражено в наблюдениях С. Д. Анохиной [Анохина, 2020, с. 241].

В современных условиях наблюдается трансформация традиционных механизмов передачи фольклора под воздействием процессов цифровизации, при которой цифровая фиксация музыкального наследия выступает как средство расширения возможностей сохранения, осуществления аналитического осмысления источников, создание электронных архивов фольклора рассматривается как формирование инфраструктуры доступа к редким аудиоматериалам, как инструмент, используемый при подготовке фестивальных программ [Electronic folklore archive, б. г.]. Включение архивных записей в концертную практику интерпретируется как фактор повышения уровня аутентичности фестивального репертуара.

Цифровая фиксация фольклорного наследия рассматривается не как ограниченная технической операцией архивации практика. Как процесс трансформации механизма передачи традиции, проявляющийся в перераспределении каналов коммуникации, в модификации норм воспроизведения, в реконфигурации аудиторной интеракции в цифровой среде. Сложившаяся ситуация фиксируется как генератор запроса на осуществление исследования феномена «цифровой аутентичности», понимаемого в аспекте как условие сохранения культурного наследия, значение запроса для Белгородской области определяется как особенно существенное в связи с фактологией активного использования местными ансамблями народной музыки интернет-ресурсов (сайт «Культура.РФ», социальные сети) для целей популяризации региональных вокальных традиций.

Вклад региональных фольклорных коллективов фиксируется как существенный фактор сохранения исполнительских традиций, сценическая реконструкция народной песни рассматривается как механизм поддержки локальных манер исполнения, как средство

привлечения новой аудитории традиционной культуры. Участие ансамблей в этнографических экспедициях, образовательных проектах усиливает устойчивость фестивального движения, повышает культурно-просветительский потенциал.

Таким образом, фестивали народной песни функционируют как «точки памяти» Белгородчины, что проявляется в трех аспектах. Во-первых, они регулярно актуализируют локальные исполнительские традиции в публичном пространстве; во-вторых, концентрируют символические маркеры региональной идентичности (диалектные особенности, обрядовые сюжеты, исторические нарративы); в-третьих, обеспечивают межпоколенческую трансляцию через вовлечение молодежи в исполнительские, исследовательские практики. Цифровое сопровождение фестивалей (онлайн-трансляции, архивные записи) расширяет трансляционный потенциал, создавая «гибридные» форматы памяти, сочетающие непосредственное участие опосредованный доступ к культурному наследию.

Ремесленные ярмарки функционируют как устойчивый механизм трансляции народного художественного наследия, воспроизводства традиционных технологий. Объединяют функции культурной презентации, профессионального обучения, социокультурной коммуникации. Как отмечает Е. И. Семерицкая, «народные промыслы сохраняют статус значимого элемента культурного наследия, обладающего одновременно экономической и символической ценностью» [Семерицкая, 2019, с. 86]. Расширение ярмарочного движения способствует включению ремесла в современные формы культурного потребления, обеспечивая жизнеспособность традиционных практик в условиях рынка.

Трансформация традиционных промыслов сопровождается их адаптацией к современным креативным практикам. Сочетание исторических технологий и инновационных решений фиксируется в исследованиях Н. Макаровой, где подчеркивается «динамичный характер развития народного декоративно-прикладного искусства» [Макарова, 2018, с. 15]. Социально-экономическая функция ярмарок проявляется в поддержке локального предпринимательства и формировании устойчивых профессиональных сообществ мастеров. Феномен «нового ремесленничества» отражает институционализацию ручного труда в условиях современной городской культуры. Обращение к традиционным формам производства связано с запросом на самореализацию и культурную аутентичность, как отмечают К. В. Амбрушкевич и Н. Г. Хайруллина [Амбрушкевич, Хайруллина, 2024, с. 255]. Ремесленные практики в этом контексте усиливают материальное измерение региональной идентичности.

В современных условиях цифровые инструменты усиливают трансформацию ремесленных практик. Использование мастерами Белгородчины социальных сетей (ВКонтакте, Telegram) в качестве инструментов продвижения продукции, онлайн-площадок (Ярмарка Мастеров, Ozon) в качестве каналов сбыта и видеоформатов (мастер-классы, трансляции) в качестве средств репродукции профессионального знания рассматривается как проявление «цифровой включенности» ремесленной сферы, которое обусловливает формирование дополнительных каналов межпоколенческой передачи навыков и одновременно характеризуется наличием рисков фольклоризации и утраты контекстуальности технологических практик, при этом обеспечение баланса между адаптацией к цифровой среде и сохранением аутентичности интерпретируется как ключевой вызов для культурной политики.

Социокультурная значимость исторических реконструкций, трактуемых в качестве формы публичной истории, определяется эффектом погружения участников в реконструируемую эпоху, при котором осуществляется усиление механизмов коллективной памяти и создается предпосылка локальной самоидентификации, в рамках указанного контекста А. А. Торчиленко отмечает, что «реконструкторские проекты усиливают механизмы коллективной памяти и

способствуют локальной самоидентификации» [Торчиленко, 2018, с. 57].

Формирование устойчивых сценариев мемориального воспроизводства осуществляется в рамках региональных мероприятий по военной истории, при этом визуализация исторического опыта посредством театрализованных действий рассматривается как фактор повышения образовательного потенциала реконструкций, что в совокупности, согласно данным исследований Н. С. Божок, фиксируется как вклад в укрепление региональной идентичности [Божок, 2021, с. 77], и вовлечение населения в реконструкторские события интерпретируется как механизм усиления восприятия исторического наследия.

Следовательно, исторические реконструкции рассматриваются как «точки памяти» с высокой визуальной и эмоциональной насыщенностью, при которых посредством костюмированных практик обеспечивается эффект «погружения» в исторический контекст, что, в свою очередь, фиксируется как усиление идентификационного потенциала практик и как предоставление участникам возможности переживания прошлого в качестве значимого опыта. Для Белгородской области реконструкции, связанные с военной историей приграничья («Белгородская черта», «Курская дуга»), выполняют также функцию мемориальной консолидации, закрепляя образ региона как территории воинской доблести.

Культурные практики Белгородской области формируют систему устойчивых репрезентаций коллективного опыта, через которую воспроизводится региональная идентичность. Теоретическое понимание культурной памяти как структурированной символической системы разработано Я. Ассманом [Ассман, 2004, с. 64]. Регулярное воспроизводство ритуалов, по концепции М. Хальбвакса, поддерживает социальные рамки коллективных воспоминаний и закрепляет значимые культурные смыслы [Хальбвакс, 2007, с. 105].

Проведенный анализ фестивалей, ярмарок и реконструкций позволяет утверждать, что они функционируют как «точки памяти», обеспечивающие передачу культурных кодов между поколениями. Их институционализация в региональном культурном пространстве укрепляет устойчивость ценностных ориентиров и способствует сохранению историко-культурной преемственности [Жукова, 2009, с. 219]. Опираясь на теорию культурной памяти, в данном исследовании операциональное понятие «точки памяти» используется для обозначения событийных форм культурной практики, обладающих тройной функцией. Во-первых, обеспечивается символическую конденсация регионального опыта, концентрируя ключевые нарративы идентичности в формате события. Во-вторых, осуществляется активизация коллективной идентичности, рассматриваемая как процесс вовлечения субъектов культурной общности в воспроизводство, реконструкцию общего прошлого, обеспечиваемый событийными практиками, институционализированными формами репрезентации, данная активизация получает выражение в консолидации ключевых нарративов идентичности, в ритуализации коллективной памяти. В-третьих, фиксируют создание устойчивых каналов передачи традиций, представляющее собой процесс формализации репродуктивных практик, институционального закрепления способов межпоколенческой передачи культурных кодов, что обеспечивает возможность сохранения историко-культурной преемственности.

Соответствие белгородских практик совокупности критериев, предоставляющих основание для рассмотрения в качестве инструмента воспроизводства локальной идентичности, фиксированы в анализируемом массиве эмпирических, документальных свидетельств. Цифровизация рассматривается как фактор, обусловливающий расширение функционала указанных практик за счет трансформации офлайн-мероприятий в гибридные формы памяти, ориентированные на удаленную аудиторию. В результате осуществляется формирование

многоуровневой системы поддержания культурной памяти, в которой взаимодополнение материальных и нематериальных элементов наследия обеспечивает устойчивость социокультурного пространства.

Социокультурные трансформации современного периода, детерминируемые процессами урбанизации, глобализации и цифровизации, характеризуются усилением давления на традиционные формы культуры и обусловливают необходимость пересмотра механизмов их воспроизводства. Как отмечает М. Хальбвакс, «устойчивость коллективной памяти зависит от способности общества адаптировать формы ее трансляции к меняющимся социальным условиям» [Хальбвакс, 2007, с. 109]. В этом контексте сохранение народных традиций требует не только фиксации наследия, но и его интеграции в актуальные социальные практики через институциональную поддержку.

Формирование эффективной региональной стратегии предполагает включение народных ремесел и историко-культурных практик в образовательное пространство. В исследованиях Я. Ассмана подчеркивается, что «институционализация культурной памяти через образовательные каналы обеспечивает ее долговременную устойчивость» [Ассман, 2004, с. 71]. Развитие грантовых механизмов, поддержка фестивально-ярмарочной активности рассматривают как инструменты стимулирования локальной культурной инициативы, что подтверждается работами К. В. Амбрушкевича, Н. Г. Хайруллиной [Амбрушкевич, Хайруллина, 2024, с. 257]. Цифровую трансформацию социокультурной среды, актуализирующую вопрос о новых форматах институционализации культурной памяти ключевым направлением становьют. Виртуальные экспозиции, онлайн-архивы, интерактивные карты создают альтернативные пространства воспроизводства традиций, доступные для удаленной аудитории. Для Белгородской области представляется перспективной интеграция цифровых инструментов в офлайн-практики (гибридные фестивали, QR-коды с аудиогидами на ярмарочных площадках, AR-реконструкции исторических событий), что обеспечивает возможность сочетания преимуществ медиатизации с сохранением эмоциональной глубины участия [Zhirov, 2018, p. 83].

Перспективу сохранения традиций представляют как связанная с обеспечением поддержки выявленных «точек памяти» посредством комплекса мер, включающего образовательную интеграцию, экономическое стимулирование, технологическую модернизацию. Эффективность форматов интерпретирована как детерминированная технологической оснащенностью, качеством упаковки контента, вовлеченностью локальных сообществ, наличием механизмов обратной связи: баланс между адаптацией к цифровой среде и сохранением аутентичности рассматривается как необходимое условие обеспечения устойчивости региональной идентичности.

## Заключение

В результате проведенного исследования фиксируется формирование системы воспроизводства культурной памяти, региональной идентичности Белгородской области, в которой фестивальные мероприятия народной песни, ярмарочные практики, исторические реконструкции выступают взаимосвязанными элементами, обеспечивающими поддержание культурной преемственности.

В рамках системы осуществление сохранения локальных традиций получает выражение в фестивалях народной песни посредством публичных выступлений, вовлечения молодежи в фольклорные практики, материальное измерение культурного наследия репрезентируется в

ярмарочных практиках через поддержку профессиональных сообществ мастеров, транслирование трудовой этики, эстетических ориентиров региона. Исторические реконструкции интерпретируются как форма визуализации прошлого, механизм вовлечения населения в символическое воспроизводство коллективной памяти.

Комплексный анализ фиксирует эвристическую ценность выбранного подхода, демонстрирует, что рассмотрение фестивально-ярмарочных практик, исторических реконструкций как «точек памяти» способствует выявлению механизмов воспроизводства локальной идентичности Белгородской области, причем практическая реализация концепта характеризуется триединостью функциональных эффектов, включающей символическую конденсацию регионального опыта, эмоциональную активацию коллективной идентичности, институциональное закрепление механизмов трансляции культурных кодов.

Выполненное исследование рассматривает цифровой аспект воспроизводства традиций как объект системного осмысления, при котором фиксируется не замещение традиционных форм современными технологиями. трансформационное преобразование, что проявляется в формировании гибридных моделей культурной преемственности; в контексте характеризуется актуализация проблематики сохранения аутентичности, чему способствует расширение аудитории традиционной культуры посредством цифровых архивов, онлайн-продвижения ремесленных практик, виртуального сопровождения фестивалей, выявляется противоречие между возможностями цифровой экспансии и необходимостью обеспечения аутентичностной устойчивости в цифровой среде.

Фестивальное движение, ремесленные практики, реконструкторские проекты рассматриваются как совокупность практико-институциональных механизмов, обеспечивающих совмещение образовательных, социокультурных, экономических функций, развитие коллективных форм деятельности в условиях глобальных изменений детерминирует укрепление традиционной культуры, выступает как фактор усиления региональной идентичности, что в конкретной смысловой привязке находит выражение в поддержке культурных ценностей Белгородчины.

Полученные результаты рассматриваются как основа для проектирования программ сохранения нематериального наследия, ориентированных на обеспечение баланса между регуляцией аутентичности и необходимостью адаптации к меняющимся условиям, в качестве перспективных направлений дальнейшего исследования выделяются сравнительный анализ «точек памяти» в других регионах России, оценка эффективности цифровых инструментов в воспроизводстве культурной памяти.

## Библиография

1. *Амбрушкевич К. В., Хайруллина Н. Г.* Новое ремесленничество: место и роль в культуре современных россиян // Крестьяноведение. 2024. Т. 9, № 3. С. 249–264. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/novoe-remeslennichestvo-mesto-i-rol-v-kulture-sovremennyh-rossiyan (дата обращения: 02.03.2026).
2. *Анохина С. Д., Жирова О. Я.* Музыкально-обрядовый фольклор Новооскольского района Белгородской области: к проблеме изучения // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве: сб. материалов III Междунар. науч.-практ. конф. Белгород, 2020. С. 239–242.
3. *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
4. Белгородская энциклопедия / гл. ред. В. В. Овчинников. Белгород : Областная типография, 1999. 483 с.
5. *Божок Н. С.* Коммеморации культурно-исторической реконструкции в контексте сетевого социума // Genesis: исторические исследования. 2021. № 10. С. 100–117. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36390 (дата обращения: 06.03.2026).

6. *Дворкин А. Л.* Очерки по истории Вселенской Православной Церкви. Москва : Христианская библиотека, 2004. 498 с.
7. *Ефремов В. А.* Культурная память: филологический и семиотический подходы // Прецедентика в тезаурусе языковой личности. Санкт-Петербург : Виктория плюс, 2023. С. 9–12.
8. *Жиров М. С.* Музыкально-стилевые особенности песенного фольклора Белгородско-Оскольского региона: узколокальные проявления // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 2. С. 204–214. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.204-214. URL: https://elsu.ru/historyfas/issues/198/articles/2593/ (дата обращения: 06.03.2026).
9. *Жукова О. А.* Культурная идентичность, культурное наследие и культурная политика России // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 2. С. 25–30. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-identichnost-kulturnoe-nasledie-i-kulturnaya-politika-rossii (дата обращения: 06.03.2026).
10. *Козлова М. А.* Социальная сплоченность села: переживание настоящего и восприятие будущего // Социологические исследования. 2018. № 4. С. 103–111. URL: https://www.socis.isras.ru/article/7145 (дата обращения: 06.03.2026).
11. *Кузнецова Н. С. У* ворот бела береза стояла: свадебные песни русских сел Чернянского и Новооскольского районов Белгородской области. Белгород : ПОЛИТЕРРА, 2012. 108 с.
12. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. Москва : Гнозис ; Прогресс, 1992. 272 с.
13. *Ляпин Д. А.* Формы поведения сельского населения юга России в XVII в. // История: факты и символы. 2019. № 1(18). С. 41–53. DOI: 10.24888/2410-4205-2019-18-1-41-53. URL: https://elsu.ru/historyfas/issues/198/articles/2593/ (дата обращения: 06.03.2026).
14. *Макарова Н.* Культурно-исторический анализ развития народных художественных промыслов России // Культура и время. 2018. № 4. С. 12–17. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturno-istoricheskiy-analiz-razvitiya-narodnyh-hudozhestvennyh-promyslov-v-rossii (дата обращения: 02.03.2026).
15. *Плотичкина Н. В.* Территориальная идентичность как ресурс политики сельского развития // Среднерусский вестник общественных наук. 2020. Т. 15, № 3. С. 227–243. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/territorialnaya-identichnost-kak-resurs-politiki-selskogo-razvitiya (дата обращения: 06.03.2026).
16. *Семерицкая Е. И.* Народные художественные промыслы России как объект культурного наследия // Культурное наследие. 2019. № 2. С. 83–89. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/narodnye-hudozhestvennye-promysly-rossii-kak-obekt-kulturnogo-naslediya (дата обращения: 02.03.2026).
17. *Соловьев А. Б.* Территориальная организация населения. Курс лекций: учебное пособие. Белгород : БИГМУ, 2005. 146 с.
18. *Торчиленко А. А.* Практики исторической реконструкции в городской среде // Социология культуры. 2018. № 3. С. 51–63. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/praktiki-istoricheskoy-rekonstruktsii-v-gorodskoy-srede (дата обращения: 02.03.2026).
19. *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти. Москва : Новое изд-во, 2007. 346 с.
20. *Чаплыгин И. С.* Религиозный фактор как стержень модернизации культур России и Англии // Вестник Самарского государственного университета. 2010. № 1(75). С. 115–119. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/religioznyy-faktor-kak-sterzhen-modernizatsii-kultur-rossii-i-anglii (дата обращения: 06.03.2026).
21. Electronic folklore archive in the modern sociocultural space // SNV63. URL: https://snv63.ru/23094370/article/view/70363 (дата обращения: 02.03.2026).
22. *Zhirov M. S.* The special stylistic features of the song folklore of the Belgorod–Kursk border region: a local aspect // Music Scholarship. 2018. No. 2 (31). P. 82–96.

## Folk Traditions and Regional Identity of the Belgorod Region

**Nataliya A. Pushkina**

Teacher,
Russian Gymnasium at the State Russian Museum,
191186, 2, Griboedova Canal Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
Postgraduate Student,
Belgorod State National Research University,
308015, 85, Pobedy str., Belgorod, Russian Federation;
e-mail: nata.vodo.78@mail.ru

**Tamara I. Lipich**

Doctor of Philosophy, Professor,
Professor of the Department of Philosophy and Theology,
Belgorod State National Research University,
308015, 85, Pobedy str., Belgorod, Russian Federation;
e-mail: lipich@bsuedu.ru

**Abstract**

The article is devoted to the analysis of the role of folk traditions in the formation of the local identity of the Belgorod Region under the conditions of modern sociocultural transformations. Based on systemic and culturological approaches, the mechanisms of reproduction of traditional experience in a hybrid (offline-online) environment are investigated. The key objects of analysis are folk song festivals, craft fairs, and historical reenactments, conceptualized as "points of memory" — institutionalized cultural events possessing high symbolic density and ensuring the transmission of cultural codes between generations. It has been established that digital tools transform, but do not replace, traditional forms of transmission, creating hybrid models of cultural continuity. The triple function of "points of memory" has been identified: symbolic condensation of regional experience, activation of collective identity, and the creation of sustainable channels for the transmission of traditions. The necessity of a balance between adaptation to the digital environment and the preservation of the authenticity of folk culture is substantiated.

**For citation**

Pushkina N.A., Lipich T.I. (2026) Narodnye traditsii i regional'naya identichnost' Belgorodchiny [Folk Traditions and Regional Identity of the Belgorod Region]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 25-37. DOI: 10.34670/AR.2026.41.45.003

**Keywords**

Folk traditions, local identity, cultural memory, Belgorod Region, intangible cultural heritage, regional cultural policy.

## References

1. Ambrushkevich, K. V., & Khairullina, N. G. (2024). Novoe remeslennichestvo: mesto i rol' v kul'ture sovremennykh rossiyian [New craftsmanship: place and role in the culture of modern Russians]. Krest'yanovedenie, 9(3), 249–264. (In Russ.)
2. Anokhina, S. D., & Zhirova, O. Y. (2020). Muzykal'no-obryadovyi fol'klor Novooskol'skogo rayona Belgorodskoi oblasti: k probleme izucheniya [Musical and ritual folklore of the Novooskolsky district of the Belgorod region: to the problem of study]. In Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie v sovremennom sotsiokul'turnom prostranstve (pp. 239–242). Belgorod. (In Russ.)
3. Assmann, J. (2004). Kul'turnaya pamyat': pismo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti [Cultural memory: writing, memory of the past, and political identity in high ancient cultures]. Yaziki slavyanskoi kul'tury. (In Russ.)
4. Belgorodskaya entsiklopediya [Belgorod Encyclopedia]. (1999). V. V. Ovchinnikov (Ed.). Oblastnaya tipografiya. (In Russ.)
5. Bozhok, N. S. (2021). Kommemoratsii kul'turno-istoricheskoi rekonstruktsii v kontekste setevogo sotsiuma [Commemorations of cultural and historical reconstruction in the context of a network society]. Genesis: Istoricheskie Issledovaniya, (10), 100–117. (In Russ.)
6. Dvorkin, A. L. (2004). Ocherki po istorii Vselenskoi Pravoslavnoi Tserkvi [Essays on the history of the Universal Orthodox Church]. Khristianskaya biblioteka. (In Russ.)

7. Efremov, V. A. (2023). Kul'turnaya pamyat': filologicheskii i semioticheskii podkhody [Cultural memory: philological and semiotic approaches]. In Precedentika v tezauruse yazykovoi lichnosti (pp. 9–12). Viktoriya plyus. (In Russ.)
8. Zhirov, M. S. et al. (2021). Muzykal'no-stilevye osobennosti pesennogo fol'klora Belgorodsko-Oskol'skogo regiona: uzkolokal'nye proyavleniya [Musical and stylistic features of the song folklore of the Belgorod-Oskol region: narrow-local manifestations]. Problemy Muzykal'noi Nauki, (2), 204–214. (In Russ.)
9. Zhukova, O. A. (2009). Kul'turnaya identichnost', kul'turnoe nasledie i kul'turnaya politika Rossii [Cultural identity, cultural heritage and cultural policy of Russia]. Znanie. Ponimanie. Umenie, (2), 25–30. (In Russ.)
10. Kozlova, M. A. et al. (2018). Sotsial'naya splochennost' sela: perezhivanie nastoyashchego i vospriyatie budushchego [Social cohesion of the village: experiencing the present and perceiving the future]. Sotsiologicheskie Issledovaniya, (4), 103–111. (In Russ.)
11. Kuznetsova, N. S. (2012). U vorot bela bereza stoyala: svadebnye pesni russkikh sel Chernyanskogo i Novooskol'skogo raionov Belgorodskoi oblasti [At the gates a white birch stood: wedding songs of the Russian villages of the Chernyansk and Novooskolsky districts of the Belgorod region]. POLITERRA. (In Russ.)
12. Lotman, Yu. M. (1992). Kul'tura i vzryv [Culture and explosion]. Gnozis; Progress. (In Russ.)
13. Lyapin, D. A. (2019). Formy povedeniya sel'skogo naseleniya yuga Rossii v XVII v. [Forms of behavior of the rural population of the South of Russia in the 17th century]. Istoriya: Fakty i Simvoly, (1(18)), 41–53. (In Russ.)
14. Makarova, N. (2018). Kul'turno-istoricheskii analiz razvitiya narodnykh khudozhestvennykh promyslov Rossii [Cultural and historical analysis of the development of folk arts and crafts of Russia]. Kul'tura i Vremya, (4), 12–17. (In Russ.)
15. Plotichkina, N. V. (2020). Territorial'naya identichnost' kak resurs politiki sel'skogo razvitiya [Territorial identity as a resource for rural development policy]. Srednerusskii Vestnik Obshchestvennykh Nauk, 15(3), 227–243. (In Russ.)
16. Semeritskaya, E. I. (2019). Narodnye khudozhestvennye promysly Rossii kak ob"ekt kul'turnogo naslediya [Folk arts and crafts of Russia as an object of cultural heritage]. Kul'turnoe Nasledie, (2), 83–89. (In Russ.)
17. Solovyev, A. B. (2005). Territorial'naya organizatsiya naseleniya. Kurs lektsii [Territorial organization of the population. Course of lectures]. BIGMU. (In Russ.)
18. Torchilenko, A. A. (2018). Praktiki istoricheskoi rekonstruktsii v gorodskoi srede [Practices of historical reconstruction in the urban environment]. Sotsiologiya Kul'tury, (3), 51–63. (In Russ.)
19. Khalbwachs, M. (2007). Sotsial'nye ramki pamyati [Social frameworks of memory]. Novoe izd-vo. (In Russ.)
20. Chaplygin, I. S. (2010). Religioznyi faktor kak sterzhen' modernizatsii kul'tur Rossii i Anglii [Religious factor as the core of modernization of cultures of Russia and England]. Vestnik Samarskogo Gosudarstvennogo Universiteta, (1(75)), 115–119. (In Russ.)
21. Electronic folklore archive in the modern sociocultural space. (n.d.). SNV63. Retrieved March 2, 2026, from https://snv63.ru/23094370/article/view/70363
22. Zhirov, M. S. et al. (2018). The special stylistic features of the song folklore of the Belgorod–Kursk border region: a local aspect. Music Scholarship, (2(31)), 82–96.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 784.1** **DOI: 10.34670/AR.2026.98.72.004**

# Кому принадлежит песенный голос? Сцена, персонаж и хор в китайских революционных песнях 1940–1960-х годов

**Жэнь Сяин**

Магистрант,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48;
e-mail: 2410623610@qq.com

**Аннотация**

Статья посвящена тому, как в китайских революционных песнях 1940–1960-х годов возникает впечатление коллективного голоса. Рассматриваются «Наньнивань» (1943; слова Хэ Цзинчжи, музыка Ма Кэ), «Моя Родина» (1956; слова Цяо Юя, музыка Лю Чи) и «Гимн героям» (1964; слова Гун Му, музыка Лю Чи). Первая песня входила в яньаньское сценическое представление, две другие были созданы для фильмов. Сопоставление текстов, нотных публикаций и сведений о постановках позволяет различить того, кто говорит внутри песни, исполнителя и группу, к которой обращены слова. В «Наньнивань» обращение со сцены постепенно включает присутствующих в песенное «мы». В «Моей Родине» хор произносит то же «я», с которого начинает персонаж фильма. В «Гимне героям» женский голос ведет рассказ, а повторяющийся хоровой ответ закрепляет его как общую память. Экран при этом приписывает профессионально записанное пение определенному персонажу. Эти способы нельзя вывести из одного представления о простоте массовой песни: их создают место действия, распределение вокальных партий и работа с повтором. Поздние нотные редакции и воспоминания рассматриваются как отдельные источники, без переноса их деталей на премьерные исполнения.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Жэнь Сяин. Кому принадлежит песенный голос? Сцена, персонаж и хор в китайских революционных песнях 1940–1960-х годов // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 38-48. DOI: 10.34670/AR.2026.98.72.004

**Ключевые слова**

Китайская революционная песня, сценическая песня, кинопесня, песенный голос, персонаж, солист и хор, «Наньнивань», «Моя Родина», «Гимн героям», коллективный голос, массовая песня.

## Введение

В «Моей Родине» слово «я» сначала принадлежит санитарке Ван Лань, а затем его произносит хор. Текст не меняется, но у высказывания появляется другой круг участников. Похожий переход можно заметить в «Наньнивань» и «Гимне героям», хотя там он устроен иначе. Чтобы понять его, мало сосчитать певцов: нужно знать, перед кем исполняется песня, кому ее приписывает фильм и что именно подхватывают другие голоса.

Материалом служат три произведения, возникшие в разных условиях. «Наньнивань» (《南泥湾》) связана с яньаньским выступлением для бойцов 359-й бригады в 1943 году [Шэньянская консерватория, б. г.; Хэ Цзинчжи о создании «Наньнивань», 2015]. «Моя Родина» (《我的祖国》) написана для фильма «На Шанганьлине» (《上甘岭》, 1956), «Гимн героям» (《英雄赞歌》) — для фильма «Герои — сыновья и дочери» (《英雄儿女》, 1964) [«На Шанганьлине», б. г.; «Герои — сыновья и дочери», б. г.]. Лю Вэй отмечает особое место песни в киномузыке периода «семнадцати лет» [Лю Вэй, 2022, 143]. Здесь сопоставляются не ступени развития жанра, а разные условия, в которых зритель связывает звучащий голос с изображенными людьми.

Для анализа взяты тексты песен, опубликованные ноты, материалы о постановке и фильмах, воспоминания участников и исследования. Они отвечают на разные вопросы. Ноты показывают распределение партий; сведения о съемках помогают понять, кому фильм приписывает звучащий голос. Поздняя обработка не является записью представления 1943 года, а позднее воспоминание не заменяет производственный документ. Оригинальные фонограммы специально не исследуются.

## Кто говорит в песне

В выступлении «На совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани» Мао Цзэдун спрашивает, для кого существует искусство, и связывает его доступность с работой над художественным уровнем [Mao, 1991, 859]. Он также различает политический и художественный критерии [Mao, 1991, 868–870]. Для песни вопрос об адресате становится практическим: кому понятны слова и кто может их подхватить? Ответ не выводится из темы труда или подвига. Его приходится искать в том, как устроены обращение, мелодическая фраза и смена исполнителей.

В кино роль и записанное пение могут принадлежать разным людям. Зритель связывает услышанное с персонажем, хотя песня возникает из труда актера и профессионального певца. Такое разделение особенно хорошо документировано для «Гимна героям». Здесь оно рассматривается по сведениям о фильме и его исполнителях; ни вокальная техника, ни выразительные особенности фонограммы по поздним нотам не реконструируются.

## «Наньнивань»: обращение со сцены

«Наньнивань» входила в постановку нового янге «Тяо хуалань» («Корзины с цветами»). Ее создание связывают с выступлением яньаньской труппы перед 359-й бригадой в 1943 году [Шэньянская консерватория, б. г.; Хэ Цзинчжи о создании «Наньнивань», 2015]. Адресат и предмет похвалы здесь совпали: бойцы слушали песню о долине, которую сами возделывали.

Корзина с цветами — часть поздравительного номера. В цитируемом позднем тексте певец сначала предлагает слушать его рассказ [Хэ, Ма, б. г.]. Он представляет зрителям Наньнивань, хотя сидящие перед ним бойцы знают долину по собственной работе. Эта сценическая условность позволяет назвать привычный труд поводом для праздника.

После приглашения послушать песня несколько раз возвращается к названию долины. В тексте сопоставлены «прежний Наньнивань» и «нынешний» — «往年的南泥湾» и «如今的南泥湾» [Хэ, Ма, б. г.]. Два временных слова позволяют услышать перемену без подробного рассказа о событиях. Для бойцов повтор названия указывал на знакомое место; за пределами яньаньской сцены он помогал запомнить песню.

Сравнение Наньнивани с «хорошим Цзяннанем на севере Шэньси» переносит образ плодородного юга на долину, которую бойцы только что возделали [Хэ, Ма, б. г.]. В строке есть намеренное преувеличение. Оно уместно в поздравительном номере: результат повседневной работы на несколько минут приобретает праздничный масштаб.

Текст обходится без длинного рассказа о том, как изменился Наньнивань. Пустынные горы сменяются полями и стадами [Хэ, Ма, б. г.]. Бойцы 359-й бригады могли узнать за этим сопоставлением собственный опыт; для более позднего слушателя оно стало краткой историей преобразования долины.

Перечень изобилия строится не вокруг действующих лиц. В поздней опубликованной редакции повторяются пространственные слова со значением «повсюду»: сначала всюду посевы и скот, затем повсюду цветы [Хэ, Ма, б. г.]. Певец словно обводит взглядом долину. Людей, которые сделали такую картину возможной, текст называет лишь ближе к концу — это 359-я бригада. Для праздничного выступления ход удачен: зрители сначала слышат описание знакомого места и только затем получают прямую похвалу. Песня постепенно переводит их из положения наблюдателей в положение тех, кому вручают цветы.

В цитируемой редакции «Наньнивань» к концу текста меняется место говорящего по отношению к аудитории. Начальное «я спою» принадлежит ведущему голосу; заключительное 咱们 (zánmen — «мы с вами») включает слушателей [Хэ, Ма, б. г.]. Песня не останавливается на похвале бригаде. Назвав ее образцом, она предлагает учиться у Наньнивани и двигаться дальше вместе. Слово «мы» задает круг возможных участников, но не доказывает, какой именно хор пел в представлении 1943 года.

Поздние источники показывают, почему важно не смешивать эту сценическую ситуацию с последующей жизнью песни. На сайте нот размещены несколько редакций; одна соотнесена со сборником 1963 года и содержит строку о «борьбе и производстве» [Хэ, Ма, б. г.]. В интервью Хэ Цзинчжи 2015 года близкое место передано как «учеба и производство» [Хэ Цзинчжи о создании «Наньнивань», 2015]. Варианты по-разному называют деятельность, к которой призывают певцы. Ни один из них сам по себе не доказывает слова выступления 1943 года. Для анализа важнее устойчивое движение от показа местного результата к приглашению действовать вместе.

По сведениям Шэньянской консерватории, после яньаньского выступления малый танец не получил широкого распространения, тогда как песенная часть продолжила жить отдельно и стала известна под названием «Наньнивань» [Шэньянская консерватория, б. г.]. Это обстоятельство важно для самого способа чтения текста. Первые строки сохраняют обращение к кому-то, а последние — вручение цветов образцовым бойцам, хотя за пределами спектакля

корзину уже не обязательно видеть. Слова переносят на концертную площадку след сценического действия. Однако назвать любое позднее исполнение повторением первоначального подарка было бы неверно: у него могут быть иные слушатели.

## «Моя Родина»: персонаж начинает, хор продолжает

Фильм «На Шанганьлине» (1956) рассказывает о бойцах китайских добровольческих войск во время Корейской войны [«На Шанганьлине», б. г.]. Согласно публикации о создании фильма, песню в его действии исполняет санитарка Ван Лань [Е, 2019]. Выбор персонажа имеет значение: среди раненых она не выступает как внешний комментатор и не объявляет политический лозунг. Ее слова начинаются с воспоминания о реке возле дома. В кадре песня дает бойцам возможность мысленно вернуться туда, откуда они ушли.

Первая строка «一条大河波浪宽» называет широкую реку без собственного имени [Цяо, Лю, б. г.а]. Зритель может узнать в ней свою реку; Ван Лань поет о месте, где выросла. Национальное название появится позже, когда вступит припев.

Сян Сяоган сообщает, что перед работой Цяо Юя создатели фильма подготовили другой текст. В нем родину прямо называли матерью и упоминали корейский фронт [Сян Сяоган, 2019]. Публикация не дает полного текста или рукописи этой ранней версии, поэтому о ее музыке и месте в готовой картине судить нельзя.

В тексте, о котором сообщает Сян Сяоган, страна была собеседником: к ней обращались как к матери, а говорящие называли себя ее детьми [Сян Сяоган, 2019]. В готовом начале прямого обращения к стране нет. Ван Лань не объясняет слушателям, почему они должны ее любить; она говорит о том, что привыкла видеть и слышать дома. Хоровое «это моя родина» появляется после такого рассказа. Смена конструкции важна для фильма: речь может начаться как ответ на просьбу раненых спеть, а не как заранее подготовленное обращение к абстрактному адресату. Такова разница между двумя описанными источником замыслами, хотя ранний полный текст нам недоступен.

У начальной картины есть последовательность, которую легко потерять, назвав ее просто «пейзажем». Сначала — речная ширь, затем запах рисовых цветов, голос лодочника, белые паруса [Цяо, Лю, б. г.а]. Слова о том, что певица «привыкла» слышать и видеть их, указывают на годы жизни у берега. Она вспоминает, а не описывает увиденное сейчас. Тем временем фильм оставляет реку за пределами кадра. Ван Лань поет в убежище, и слушающие ее раненые получают возможность представить дом по чужой памяти.

Чжао Мэн описывает контраст протяженной сольной линии и более собранного хорового ответа [Чжао, 2011, 51]. Но смена партий затрагивает и грамматику: хор поет о стране, где выросло «я». Хотя голосов несколько, местоимение остается в единственном числе [Цяо, Лю, б. г.а]. Чужое воспоминание не переписывается от лица безымянного «мы».

Учебная нотная публикация разводит женский ведущий голос и хор [Цяо, Лю, б. г.б]. Лю Шилу и Лю Исинь обращают внимание на сцепление соседних мелодических фраз сольного раздела, а в припеве — на более отчетливый ритм и восходящее движение [Лю Шилу, Лю Исинь, 2022, 57–58]. Эти наблюдения относятся к опубликованной редакции, не к непроверенной здесь кинофонограмме. Внутри нотного текста связное сольное воспоминание переходит в слова, которые могут одновременно произнести многие; страна получает имя в тот момент, когда вступают другие голоса.

Песня звучит в фильме там, где дом остается за пределами кадра. Ее первая строфа открывает пространство за пределами военного действия, а присутствие санитарки среди

бойцов связывает пение с заботой о раненых [Е, 2019]. В той же публикации Ван Цинчжэнь, названная прототипом героини, вспоминает, как раненые просили ее спеть и она тихо напевала немногие знакомые песни. Фильм сохраняет ситуацию, но дает ей написанный Цяо Юем и Лю Чи текст в исполнении Го Ланьин [Цяо, Лю, б. г.а]. Это созданная для кино сцена, а не запись голоса Ван Цинчжэнь.

Опубликованный рассказ о съемках уточняет, как режиссер оформил эту ситуацию. Эпизод с песней доснимали отдельно: Ван Лань начинала петь под аккомпанемент, после чего следовали замедленные кадры солдат, внимательно слушающих ее [«Съемки фильма „На Шанганьлине“», 2013]. Важна сама последовательность, отмеченная источником. Река и рисовые поля остаются в словах; изображение возвращает зрителя к лицам людей в тесном убежище. Песня соединяет отсутствующий дом с теми, кто сейчас не может туда вернуться.

У песни была и иная, более ранняя рамка восприятия. Сян Сяоган сообщает, что запись Го Ланьин передали по Центральному народному радио до выхода фильма [Сян Сяоган, 2019]. Следовательно, для части публики сначала существовал слышимый голос без изображения Ван Лань. Когда песня вошла в фильм, экран связал знакомое звучание с санитаркой и слушающими ее бойцами. Это обстоятельство не отменяет роли киноперсонажа; оно уточняет ее. Одна и та же запись могла обращаться к аудитории как самостоятельная песня, а затем получить внутри повествования конкретного исполнителя и конкретных адресатов. Путь к общему слушателю не начинался лишь после проката картины.

Лица слушающих солдат и хор в нотах — не одно и то же свидетельство. Рассказ о съемках показывает, кому Ван Лань поет в кадре; нотная публикация фиксирует хоровую партию [Цяо, Лю, б. г.б]. Приравнять ее без проверки к голосам всех показанных бойцов нельзя. Но зритель уже знает этих слушателей, когда песня выходит за пределы сольной реплики.

Каждый из трех хоровых припевов сохраняет строку «是我生长的地方» — о месте, где вырос говорящий. Местоимение 我 (wǒ — «я») в китайском языке не указывает на его пол. Первое определение страны при этом меняется: «美丽的» (прекрасная), «英雄的» (героическая), «强大的» (сильная) [Цяо, Лю, б. г.а]. Грамматическое «я» остается тем же, тогда как предмет общего высказывания расширяется. Хор возвращает воспоминание Ван Лань после строф о доме, труде и защите страны уже с новым определением.

Вторая строфа выводит из домашнего пейзажа людей, которые действуют сообща. Девушки и юноши названы прежде того, как речь переходит к горам и рекам: последние уже не служат только фоном воспоминания, их облик меняется человеческим трудом [Цяо, Лю, б. г.а]. Припев затем называет страну «героической». Это слово опирается здесь не на показанный в песне бой, а на движение строфы от людей к преобразованному пространству. В военном фильме оно, конечно, получает и дополнительный смысл из окружающего действия. Текст песни и кадр не обязаны сообщать одно и то же, чтобы работать вместе.

Третья строфа действует резче. После похвалы дорогам и гостеприимству появляется условная ситуация: друзьям предложат вино, а пришедшему врагу ответят оружием [Цяо, Лю, б. г.а]. Ни Ван Лань, ни хор не сообщают, что прямо сейчас кто-то вошел в убежище. Угроза выражена как правило отношения к незваному гостю; фильм дает зрителю военный контекст этого правила. Последний припев со словом «сильная» поэтому не просто повторяет прежнюю оценку родины. Он следует за строками, где гостеприимство оказывается совместимо с готовностью защищаться. Одно и то же хоровое «я» проходит через домашнюю память, труд и этот условный конфликт.

## «Гимн героям»: голос сестры и хоровой ответ

В фильме «Герои — сыновья и дочери» (1964) песня связана с гибелью бойца Ван Чэна и с его сестрой Ван Фан [«Герои — сыновья и дочери», www…]. Роль Ван Фан исполняет Лю Шансянь; согласно исторической публикации о фильме, песню для него записала Чжан Инчжэ [«Герои — сыновья и дочери», www…; Ма Гохуа, www…]. Разница между актрисой и певицей важна для анализа. Зритель относит звучащие слова к героине, хотя вокальная партия записана другим человеком. Фильм соединяет роль и исполнение в один воспринимаемый голос.

Положение Ван Фан в сюжете отличается от положения санитарки Ван Лань. Ван Фан — участница военного художественного коллектива; после гибели брата она ведет песню в присутствии других бойцов. Публикация Ван Цзяньчжу описывает ее как ведущую певицу среди хора и отмечает, что в сцене она сдерживает слезы [Ван Цзяньчжу, 2017]. Сестра погибшего оказывается одновременно родственницей и исполнительницей публичного номера. Поэтому хоровой ответ не просто увеличивает число голосов: он принимает слова человека, лично связанного с Ван Чэном, в речь воинского сообщества.

Тот же материал приводит воспоминание актера Лю Шилуна: к съемкам песня была готова в записи и ее могли включать на площадке [Ван Цзяньчжу, 2017]. Этот факт делает разделение голосов осязаемым. Актриса играет певицу, ориентируясь на уже созданное звучание; фонограмма Чжан Инчжэ позже соединяется с видимым выступлением Ван Фан. Внутри сюжета голос исходит от сестры героя, в производстве фильма он возникает до съемки ее пения. Именно такое несовпадение позволяет кино придать профессиональному исполнению смысл личной реплики персонажа.

По семейному рассказу, Гун Му работал над песней после знакомства с сюжетом и просмотра еще не смонтированных материалов фильма [Чжан, 2020]. Это объясняет, почему слова о бойце не похожи на вставленное извне стихотворение, случайно подошедшее картине. Автор знал, что историю гибели зритель получит и через изображение. Песня могла не пересказывать весь эпизод: ей нужно было дать Ван Фан речь после увиденного. Источник не позволяет восстановить точное расположение каждого кадра относительно музыкальной записи, но подтверждает, что работа над текстом шла в связи с уже складывавшимся фильмом.

По воспоминанию внучки Гун Му, поэт написал четыре строфы, а при совместной работе с режиссером и композитором последнюю превратили в припев, повторяемый после трех остальных [Чжан, 2020]. Лю Чи предложил и трехсложные повторы в строках, среди них «侧耳听» (cè ěr tīng — «прислушайся»). От этого небольшого изменения меняется ход песни: рассказ несколько раз останавливается, чтобы прозвучал общий ответ.

В первых строках «Гимна героям» горы «прислушиваются» к песне о бойце; гром становится барабанным ударом, море — ее созвучием [Гун, Лю, www…; Чжан, 2020]. Это не описание зрителей вокруг Ван Фан. Слова на короткое время выводят рассказ из пространства выступления и дают ему воображаемых свидетелей — целый природный мир. Потом песня возвращается к людям: хоровой припев произносит вопрос о знамени, на который можно ответить вместе. Круг тех, кто должен услышать рассказ, расширяется еще до вступления хора.

В том же семейном рассказе приведены строки более раннего стихотворения Гун Му «Гимн павшим». Там поэт обращался к погибшему на «ты» и прямо называл взрывной заряд; часть образов перешла в песню [Чжан, 2020]. При переносе изменилась не только форма стихов.

Слушатель фильма уже видел Ван Чэна, а поющей Ван Фан нельзя просто стать голосом самого погибшего. В песне она рассказывает о нем другим и зовет мир прислушаться. Прямое «ты» раннего стихотворения уступает место рассказу, который могут продолжить чужие голоса. Здесь переработка существующего образа оказывается также переработкой позиции говорящего.

Кто написал слова этого ответа, источники рассказывают по-разному. Семейное воспоминание связывает переработку четвертой строфы с Гун Му [Чжан, 2020]; историческая публикация о фильме приписывает новый припев Лю Чи [Ма Гохуа, www…]. Без рукописи спор не разрешить. Для чтения готовой песни важнее установленное обеими версиями обстоятельство: припев возник при доработке, когда последовательное стихотворение приспособили к возвращению хора.

Рефрен спрашивает: «Почему боевое знамя красиво, как картина?» — «为什么战旗美如画» [Чжан, 2020]. Ответ связывает его цвет с кровью героя. Когда вопрос повторяется после следующей строфы, слушатель уже знает больше о Ван Чэне; сами слова ответа остаются прежними. Так описание знамени не заслоняет гибель бойца, а каждый раз возвращает к ее цене.

По исторической публикации о фильме, повествовательные разделы предназначались женскому ведущему голосу, припев — хору [Ма Гохуа, www…]. В сюжете песня связана с Ван Фан, но в припеве рамка высказывания расширяется: о Ван Чэне говорит уже не только его сестра. Хор не произносит ее «я», как в «Моей Родине». Он повторяет вопросы о погибшем и ответы на них. Поэтому возвращение припева похоже на публичное поминовение, возникшее из личной утраты.

## От отдельной реплики к общему голосу

Самый необычный случай — хоровое «я» в «Моей Родине» [Цяо, Лю, б. г.а]. Несколько певцов не заменяют его на «мы»: каждый может произнести слова Ван Лань от собственного лица. У «Наньнивань» другой путь к общности. Ее заключительное «мы с вами» прямо включает тех, кому поют [Хэ, Ма, www…]. В «Гимне героям» первое лицо почти не нужно; повторяемые вопросы о знамени оставляют место для ответа хора [Чжан, 2020].

Внутри каждого произведения есть свой первый слушатель. Яньаньские исполнители обращались к бойцам 359-й бригады, чей труд называли образцовым. В фильме «На Шанганьлине» раненые слушают рассказ санитарки о доме, которого не видно. Люди рядом с Ван Фан, напротив, знают погибшего бойца, о котором она поет. Отсюда и разные возможности ответа: принять поздравление, разделить воспоминание или участвовать в поминовении.

Нотные издания показывают, насколько разными могли быть исполнительские задачи. «Гимн героям» в опубликованной версии начинается женским соло и требует неторопливого, величавого пения [Гун, Лю, www…]. Учебная запись «Моей Родины» отчетливо разводит ведущую партию и хор [Цяо, Лю, www…]. У «Наньнивань» сохранилась поздняя обработка для малого женского хора с бодрым умеренным темпом [Ли, www…]. Эти редакции создавались для иных выступлений и не воспроизводят автоматически первые постановки; их различие, однако, плохо согласуется с представлением о едином звуковом образце массовой песни.

Хор в нотах не доказывает, что зрители действительно подпевали. О реакции первых аудиторий имеющиеся материалы почти ничего не говорят. Можно судить о другом: песня оставляет слушателю слова, которые он способен повторить, или дает ему готовый ответ на уже знакомый вопрос.

Песня может начать отдельную жизнь очень рано. По сведениям Шэньянской консерватории, «Наньнивань» продолжили исполнять после того, как малый танец перестал распространяться [Шэньянская консерватория, www…]. Запись «Моей Родины», согласно Сян Сяогану, передали по радио еще до выхода фильма [Сян Сяоган, 2019]. В первом случае слушатель мог не видеть вручения цветов; во втором — не знать лица Ван Лань. Позднейший концерт добавляет новые обстоятельства, но возможность отделить песню от исходной сцены возникла уже при ее первом распространении.

## Заключение

Общее высказывание в этих песнях нельзя определить одним присутствием хора. Существеннее путь, по которому слова доходят до других: кто первым их произносит, что слушатели уже знают к этому моменту и какая часть фразы возвращается в совместном исполнении. Поэтому одинаковая помета «хор» в нотах еще не означает одинакового отношения между певцом и слушателем. Для такого отношения нет готовой музыкальной формулы.

Особенно ясно это различие проявляется при переходе от сцены к кино. В яньаньском выступлении адресаты песни находились перед артистами и узнавали в ее словах место собственной работы. У киноперсонажей есть слушатели внутри действия, но есть и публика, для которой весь эпизод становится изображением. Раненые слышат Ван Лань; зритель видит, как они ее слушают. Ван Фан выступает перед бойцами, тогда как ее записанный голос принадлежит другой исполнительнице. Кино соединяет эти позиции, не уничтожая различия между ними. Именно поэтому вопрос «кто поет?» требует ответа сразу на нескольких уровнях: в сюжете, в фонограмме и в музыкальном тексте.

Здесь не приходится выбирать между профессиональным пением и возможностью спеть вместе. Певица записывает партию, фильм дает ей лицо персонажа, а хоровую часть позднее может исполнить другой состав. В нотах обозначено, где вступят другие голоса; экранное действие объясняет, почему они вступают именно сейчас. Вне фильма этот ответ все еще можно спеть, хотя новый слушатель может не знать событий, на которые он впервые отзывался.

Три случая нельзя выстроить в прямую историю движения от массовой песни к профессиональной киномузыке. Яньаньский номер готовили артисты, а кинопесни допускают хоровое продолжение за пределами кадра. Их объединяет работа над тем, чтобы отдельная реплика могла пережить своего первого говорящего. Но сохраняется разное: в «Наньнивань» — обращение к присутствующим и жест поздравления, в «Моей Родине» — личное «я», открытое для хора, в «Гимне героям» — повторяемый ответ на рассказ об утрате. Эти различия и делают сопоставление трех песен содержательным.

## Библиография

1. Ван Цзяньчжу (王建柱). Ушел из жизни Лю Шилун — исполнитель роли Ван Чэна, произнесшего «Ради победы — огонь на меня!» (喊出“为了胜利，向我开炮！”的“王成”刘世龙远行) // Шангуань синьвэнь (上观新闻). 04.10.2017. URL: https://www.jfdaily.com/wx/detail.do?id=67160 (дата обращения: 26.09.2026).

2. «Герои — сыновья и дочери» (《英雄儿女》, 1964): карточка фильма и состав исполнителей // 1905.com. URL: https://www.1905.com/mdb/film/58506/; https://m.1905.com/m/film/starlist/58506.shtml (дата обращения: 25.09.2026).

3. Гун Му (公木), Лю Чи (刘炽). «Гимн героям» (《英雄赞歌》): нотная публикация // Чжао Сяои (赵小毅), ред. Сто

любимых военных песен (百唱不厌军歌金曲). Электронное воспроизведение: https://www.sakesi.club/pages/184592.html (дата обращения: 25.09.2026).

4. Е Цин. Рассказы о создании фильмов «Герои — сыновья и дочери» и «На Шанганьлине» (足迹｜叶青讲述《英雄儿女》《上甘岭》幕后故事) // 1905.com. 11.10.2019. URL: https://www.1905.com/news/20191011/1413065.shtml (дата обращения: 25.09.2026).
5. Ли Вэньсян (李文祥), обр. «Наньнивань» (《南泥湾》): нотная обработка для небольшого женского хора; слова Хэ Цзинчжи, музыка Ма Кэ // Чжунго цюйпу ван. URL: https://www.qupu123.com/Public/Uploads/pdf/373608.pdf (дата обращения: 25.09.2026).
6. Лю Вэй (刘伟). Особенности и недостатки киномузыки периода «семнадцати лет» ("十七年"电影音乐创作的特征与遗憾) // Сицзюй чжи цзя (戏剧之家). 2022. № 5. С. 143–145.
7. Лю Шилу (刘诗露), Лю Исинь (刘一心). Исследование модели создания красной песни «Моя Родина» (红色歌曲《我的祖国》创作模式研究) // Хуанхэ чжи шэн (黄河之声). 2022. № 3. С. 57–59.
8. Ма Гохуа (马国华). История создания фильма «Герои — сыновья и дочери» // Сайт Института истории КПК провинции Цзянсу. URL: https://www.jsdsw.org.cn/web/detail/detail.html?id=14155 (дата обращения: 25.09.2026).
9. Мао Цзэдун (毛泽东). На совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани (在延安文艺座谈会上的讲话) // Избранные произведения (毛泽东选集). Т. 3. Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 1991. С. 847–879. Электронная копия: https://ebook.theorychina.org.cn/ebook/upload/storage/files/2022/07/26/96241bf235bd68bad86fed6360e6a8bc32635/files/basic-html/page81.html (дата обращения: 25.09.2026).
10. «На Шанганьлине» (《上甘岭》, 1956): карточка фильма // 1905.com. URL: https://www.1905.com/mdb/film/58505/ (дата обращения: 25.09.2026).
11. «Съемки фильма „На Шанганьлине": почему не показали реальные условия в подземном укрытии» (抗美援朝拍摄往事：为啥没拍坑道实情) // Синьхуаван; публикация на Жэньминьван. 26.07.2013. URL: https://art.people.com.cn/n/2013/0726/c206244-22335399-2.html (дата обращения: 26.09.2026).
12. Сян Сяоган (项筱刚). Сквозь время — «Широкая река»: как создавалась песня «Моя Родина» (穿越时空的"一条大河"：歌曲《我的祖国》是怎样诞生的) // Жэньминь чжоукан (人民周刊). 2019. URL: https://paper.people.com.cn/rmzk/html/2019-09/18/content_1947035.htm (дата обращения: 26.09.2026).
13. Хэ Цзинчжи (贺敬之), Ма Кэ (马可). «Наньнивань» (《南泥湾》): текст и шесть нотных версий // Чжунго цюйпу ван. URL: https://www.qupu123.com/minge/sanzi/naniwan.html (дата обращения: 25.09.2026).
14. Хэ Цзинчжи о создании «Наньнивань» // Жэньминьван. 08.09.2015. URL: https://dangshi.people.com.cn/n/2015/0908/c85037-27558841.html (дата обращения: 25.09.2026).
15. Цяо Юй (乔羽), Лю Чи (刘炽). «Моя Родина» (《我的祖国》) (б. г.а): текст и нотные версии // Чжунго цюйпу ван. URL: https://www.qupu123.com/minge/sizi/p5538.html?t=yes (дата обращения: 25.09.2026).
16. Цяо Юй (乔羽), Лю Чи (刘炽). «Моя Родина» (《我的祖国》) (б. г.б): учебная нотная публикация для женского ведущего голоса и хора. URL: https://hnwy-ecs-backup.oss-cn-beijing.aliyuncs.com/uploads/20200205/836f77a3b3a0ff3c6beb107377e46404.pdf (дата обращения: 25.09.2026).
17. Чжан Линъэр (张菱儿). Гун Му: история создания «Гимна героям» (公木：《英雄赞歌》的由来) // Гуанмин жибао. 22.10.2020. URL: https://www.pdsjjw.gov.cn/sitesources/lhsjjw/page_pc/xcjy/qlkm/articlea1b2014051a847bfb97eed0962b901c4.html (дата обращения: 25.09.2026).
18. Чжао Мэн (赵萌). Анализ песни из фильма «Моя Родина» (电影歌曲《我的祖国》赏析) // Цзюйин юэбао (剧影月报). 2011. № 3. С. 51.
19. Шэньянская консерватория. «Наньнивань» (《南泥湾》): Сведения об истории создания песни. URL: https://www.sycm.edu.cn/display_son.aspx?DWid=87&Nid=18224&Vid=-1 (дата обращения: 25.09.2026).

# To Whom Does the Song Voice Belong? Stage, Character and Chorus in Chinese Revolutionary Songs of the 1940s–1960s

**Ren Xiaying**

Master's Student,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moyki river embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 2410623610@qq.com

**Abstract**

The article is devoted to how the impression of a collective voice arises in Chinese revolutionary songs of the 1940s–1960s. "Nannivwan" (1943; lyrics by He Jingzhi, music by Ma Ke), "My Motherland" (1956; lyrics by Qiao Yu, music by Liu Chi), and "Hymn to Heroes" (1964; lyrics by Gong Mu, music by Liu Chi) are examined. The first song was part of a Yan'an stage performance, while the other two were created for films. A comparison of the texts, sheet music publications, and information about the productions makes it possible to distinguish the one who speaks within the song, the performer, and the group to whom the words are addressed. In "Nannivwan", the address from the stage gradually includes those present into the song's "we". In "My Motherland", the chorus pronounces the same "I" with which the film's character begins. In "Hymn to Heroes", a female voice leads the narrative, and the recurring choral response consolidates it as a common memory. At the same time, the screen attributes the professionally recorded singing to a specific character. These methods cannot be derived from a single notion of the simplicity of a mass song: they are created by the setting, the distribution of vocal parts, and the use of repetition. Later sheet music editions and memoirs are considered as separate sources, without transferring their details to the premiere performances.

**For citation**

Ren Xiaying (2026) Komu prinadlezhit pesennyy golos? Stsena, personazh i khor v kitayskikh revolyutsionnykh pesnyakh 1940–1960-kh godov [To Whom Does the Song Voice Belong? Stage, Character and Chorus in Chinese Revolutionary Songs of the 1940s–1960s]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 38-48. DOI: 10.34670/AR.2026.98.72.004

**Keywords**

Chinese revolutionary song, stage song, film song, song voice, character, soloist and chorus, "Nannivwan", "My Motherland", "Hymn to Heroes", collective voice, mass song.

## References

1. Wang Jianzhu. Liu Shilong, who played Wang Cheng, has died // Shangguan News. 4 October 2017. URL: https://www.jfdaily.com/wx/detail.do?id=67160 (accessed 26 September 2026). (In Chinese).
2. 'Heroic Sons and Daughters' (Yingxiong Ernü, 1964): film record and cast // 1905.com. URL: https://www.1905.com/mdb/film/58506/; https://m.1905.com/m/film/starlist/58506.shtml (accessed 25 September 2026).
3. Gong Mu, Liu Chi. 'Ode to Heroes': score // In: Zhao Xiaoyi (ed.). One Hundred Favourite Military Songs. Digital reproduction: https://www.sakesi.club/pages/184592.html (accessed 25 September 2026).

4. Ye Qing. Behind the scenes of ‘Heroic Sons and Daughters’ and ‘The Battle on Shangganling’ // 1905.com. 11 October 2019. URL: https://www.1905.com/news/20191011/1413065.shtml (accessed 25 September 2026).
5. Li Wenxiang, arr. ‘Nanniwan’: score for a small women's choir; lyrics by He Jingzhi, music by Ma Ke // Zhongguo Qupu Wang. URL: https://www.qupu123.com/Public/Uploads/pdf/373608.pdf (accessed 25 September 2026).
6. Liu Wei. Features and limitations of film music in the ‘Seventeen Years’ period // Xiju Zhijia. 2022. No. 5. Pp. 143–145. (In Chinese).
7. Liu Shilu, Liu Yixin. A study of the compositional model of the red song ‘My Motherland’ // Huanghe Zhi Sheng. 2022. No. 3. Pp. 57–59. (In Chinese).
8. Ma Guohua. The production history of the film ‘Heroic Sons and Daughters’ // Jiangsu Provincial Institute of CPC History. URL: https://www.jsdsw.org.cn/web/detail/detail.html?id=14155 (accessed 25 September 2026).
9. Mao Zedong. Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art // Selected Works. Vol. 3. Beijing: People's Publishing House, 1991. Pp. 847–879. URL: https://ebook.theorychina.org.cn/ebook/upload/storage/files/2022/07/26/96241bf235bd68bad86fed6360e6a8bc32635/files/basic-html/page81.html (accessed 25 September 2026).
10. ‘The Battle on Shangganling’ (Shangganling, 1956): film record // 1905.com. URL: https://www.1905.com/mdb/film/58505/ (accessed 25 September 2026).
11. Filming The Battle on Shangganling: why the real conditions in the tunnel were not shown // Xinhua; reproduced by People’s Daily Online. 26 July 2013. URL: https://art.people.com.cn/n/2013/0726/c206244-22335399-2.html (accessed 26 September 2026). (In Chinese).
12. Xiang Xiaogang. Across time, “A Wide River”: how the song “My Motherland” was created // Renmin Zhoukan (People’s Weekly). 2019. URL: https://paper.people.com.cn/rmzk/html/2019-09/18/content_1947035.htm (accessed 26 September 2026). (In Chinese).
13. He Jingzhi, Ma Ke. ‘Nanniwan’: lyrics and six score versions // Zhongguo Qupu Wang. URL: https://www.qupu123.com/minge/sanzi/naniwan.html (accessed 25 September 2026).
14. He Jingzhi on the creation of ‘Nanniwan’ // People's Daily Online. 8 September 2015. URL: https://dangshi.people.com.cn/n/2015/0908/c85037-27558841.html (accessed 25 September 2026).
15. Qiao Yu, Liu Chi. ‘My Motherland’: lyrics and score versions // Zhongguo Qupu Wang. URL: https://www.qupu123.com/minge/sizi/p5538.html?t=yes (accessed 25 September 2026).
16. Qiao Yu, Liu Chi. ‘My Motherland’: teaching score for female solo voice and choir. URL: https://hnwy-ecs-backup.oss-cn-beijing.aliyuncs.com/uploads/20200205/836f77a3b3a0ff3c6beb107377e46404.pdf (accessed 25 September 2026).
17. Zhang Ling'er. Gong Mu: the origin of ‘Ode to Heroes’ // Guangming Daily. 22 October 2020. URL: https://www.pdsjjw.gov.cn/sitesources/lhsjjw/page_pc/xcjy/qlkm/articlea1b2014051a847bfb97eed0962b901c4.html (accessed 25 September 2026).
18. Zhao Meng. An analysis of the film song ‘My Motherland’ // Juying Yuebao. 2011. No. 3. P. 51. (In Chinese).
19. Shenyang Conservatory of Music. The history of the song ‘Nanniwan’. URL: https://www.sycm.edu.cn/display_son.aspx?DWid=87&Nid=18224&Vid=-1 (accessed 25 September 2026).

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 821.581.0** **DOI: 10.34670/AR.2026.84.62.005**

# Национальный художественный музей Китая в культурной жизни Пекина

**Би Сяосун**

Аспирант 3 курса,
философский факультет,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199178, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5;
e-mail: 965725159@qq.com

**Аннотация**

Китайский художественный музей, расположенный в пекинском районе Дунчэн, — единственный в Китае национальный музей изобразительных искусств. Его приоритетные направления — коллекционирование, исследование и экспонирование произведений китайского искусства Нового и Новейшего времени; кроме того, в собрании представлены отдельные образцы древнекитайской живописи и западной живописи Нового и Новейшего времени. Музей имеет важное значение для изучения истории китайского изобразительного искусства Нового и Новейшего времени и процесса развития музейного дела. В статье анализируется влияние Китайского художественного музея на культурную жизнь жителей Пекина. На основе сопоставления публикаций, посещения организованных музеем выставок и обобщающих документов его сотрудников о распространении произведений культуры из собрания автор приходит к выводу, что посредством серии выставок, публичных образовательных мероприятий и новаторских способов культурной трансляции музей обогащает культурную жизнь пекинцев, укрепляет их культурную идентичность и активно содействует формированию национального имиджа Китая и распространению традиционной культуры китайской нации.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Би Сяосун. Национальный художественный музей Китая в культурной жизни Пекина // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 49-60. DOI: 10.34670/AR.2026.84.62.005

**Ключевые слова**

Китайский художественный музей, культурная жизнь, культурная трансляция, художественное образование, жители Пекина, цифровые медиатехнологии, общественное пространство, музейное дело, национальный имидж, традиционная культура.

## Введение

В настоящей работе объектом исследования выступает Китайский художественный музей, рассматриваемый в контексте городского культурного пространства и публичной культурной жизни Пекина. Цель исследования — проанализировать основные формы участия этого учреждения в культурной жизни пекинцев и его культурные функции, а также раскрыть роль национального художественного музея как публичного культурного института в городской культурной коммуникации и формировании социокультурной идентичности. Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие задачи: во-первых, систематизировать историю Китайского художественного музея для уяснения его характера и позиционирования; во-вторых, обобщить основные формы публично ориентированной культурной деятельности музея, уделив особое внимание выставкам, публичному образованию и мероприятиям по распространению культуры; в-третьих, с точки зрения публики проанализировать опыт пекинцев в музейных мероприятиях, а также влияние художественного образования и культурной трансляции; в-четвертых, с учетом реальной практики выставок и других мероприятий выявить текущие проблемы музейной деятельности и предложить рекомендации.

Основные вопросы, на которые предполагается ответить в настоящей работе, таковы: На каких ключевых исторических этапах менялось функциональное позиционирование Китайского художественного музея? Как экспозиционное пространство и публично-образовательные мероприятия влияют на понимание публикой произведений искусства и их культурного содержания? Каково влияние цифровых медиа и других новых способов трансляции на восприятие горожанами произведений искусства? Какие конкретные проблемы существуют у Китайского художественного музея как национального музея изобразительных искусств в области трансляции искусства, художественного просвещения и формирования культурной идентичности?

В методологическом плане в настоящей работе преимущественно используются метод анализа литературы, метод анализа конкретных случаев, а также междисциплинарный подход, объединяющий музееведение и исследование городской культуры. Теоретической основой служат теория публичной культуры и теория социальных функций музея; акцент делается на взаимодействии музея и публики, произведений искусства и социокультурной среды. В конкретном исследовании анализ литературы применяется главным образом для изучения публикаций, связанных с Китайским художественным музеем, материалов выставок и внутримузейных обобщающих документов о культурной трансляции и публичном образовании; анализ конкретных случаев направлен на отбор репрезентативных выставок и публичных культурных мероприятий с целью изучения их содержания, способов экспонирования и форм участия публики. Наряду с этим работа сочетает непосредственное наблюдение выставочного пространства Китайского художественного музея, что позволяет сопоставить соответствующие документальные материалы с реальным опытом посещения выставок и тем самым повысить конкретность исследования.

В рамках исследовательского охвата настоящая работа сосредоточена на выставочной, образовательной и культурно-трансляционной практике Китайского художественного музея, адресованной пекинской публике, а не на всестороннем обзоре всей системы его фондов или истории китайского изобразительного искусства Нового и Новейшего времени. В центре внимания находится не отдельное произведение искусства как таковое, а то, каким образом

произведения искусства через механизмы коллекционирования, экспонирования, образования и трансляции национального художественного музея включаются в городскую публичную культурную жизнь. Такой исследовательский подход позволяет показать, что Китайский художественный музей — не только специализированное учреждение, сохраняющее и экспонирующее художественное наследие, но и важное общественное пространство, связывающее искусство, публику и городскую культурную жизнь; его культурные функции проявляются как в сохранении и трансляции произведений искусства, так и на уровне публичного художественного просвещения, культурной идентичности и распространения национального культурного имиджа.

## История становления и трансформация функционального предназначения Национального художественного музея Китая

1 апреля 1960 г. Китайская ассоциация художников представила Министерству культуры, Управлению искусств Министерства культуры, Отделу литературы и искусства Отдела пропаганды ЦК КПК, а также товарищам Чжоу Яну, Линь Моханю и Сюй Гуансяо из Министерства культуры «Проект основных направлений и задач создания художественного музея». В документе, в частности, предлагалось назвать учреждение «Музеем современного искусства» (впоследствии — Национальный художественный музей Китая), а также определялись его основные направления деятельности и задачи [Архив Национального художественного музея Китая, www]. В июне 1963 г. Мао Цзэдун собственноручно написал название музея — «中国美术馆» («Национальный художественный музей Китая») [Хэ Линь, Ян Сяоюнь, www1]. Это стало дополнительным основанием для закрепления за музеем статуса важнейшего национального художественного музея КНР. При этом данное учреждение не являлось выставочным залом в обычном понимании этого слова. «Дворцовый музей осуществляет хранение, выставочную экспозицию и показ произведений древнего искусства, тогда как Национальный художественный музей Китая осуществляет хранение, выставочную экспозицию и показ произведений искусства нового и новейшего времени» [Архив Национального художественного музея Китая, www; Хэ Линь, Ян Сяоюнь, www,; Лю Силинь, www,]. Таким образом, музей представляет собой учреждение национального уровня в сфере изобразительного искусства, выполняющее функции хранения художественных произведений, эстетического просвещения населения, организации научных исследований и развития международного культурного обмена.

На начальном этапе создания Китайского художественного музея его деятельность сосредоточивалась главным образом на комплектовании фондов, научном изучении, экспонировании и проведении выставок. Задачи и принципы учреждения были изложены в «Проекте принципов и задач создания Китайского художественного музея (первоначальный вариант)» следующим образом [Вэнь Цзюань, 2014, с. 7]: приоритет отдавался лучшим произведениям изобразительного искусства профессиональных, массовых художников и художников национальных меньшинств, а также мастеров народного творчества, созданным после движения «4 мая» [Лю Силинь, www]. На этой основе музей разрабатывал соответствующие планы экспозиций и программы комплектования коллекции. В тот период выставки организовывались преимущественно Министерством культуры и Китайской ассоциацией художников — совместно либо самостоятельно каждой из сторон. Научные

исследования музея охватывали историю китайского изобразительного искусства Нового и Новейшего времени, современные художественные течения, произведения и их авторов, художественные направления и музееведение; их результаты находили выражение в научных статьях, кураторских разработках и изучении произведений.

В 1966 году, с началом Культурной революции, нормальная работа Национального художественного музея Китая была в некоторой степени нарушена, практически остановилась, пока постепенно не вернулась в нормальное русло после 1978 года. В 1980 году директором Китайского художественного музея стал Лю Кайцюй [Хэ Линь, Ян Сяоюнь, www,]. Вступив в должность, он выдвинул такие установки, как «регулярное публичное экспонирование произведений из собрания» и «ускоренное создание фондохранилища» [Лю Силинь, www,]. Лю считал, что художественный музей — не склад произведений искусства, а должен служить публике через экспонирование и выставки. С этого времени значение публичных экспозиций и выставок в деятельности Китайского художественного музея ещё более возросло. В феврале 1989 года в Китайском художественном музее состоялась выставка «Современное китайское искусство» — типичный пример перемен в выставочном механизме и публичной культурной деятельности музея того периода. «Метод проведения этой крупной выставки также стал новым поиском: при полном самофинансировании была предпринята попытка превратить художественную акцию в общественное событие, а также организованы разнообразные по форме и уровню семинары для широкой популяризации» [Чжу Циншэн, www].

В XXI веке функциональное позиционирование Китайского художественного музея претерпело дальнейшие изменения. По мере развития системы публичного культурного обслуживания всё большее внимание стало уделяться связям музея и общества; его приоритеты уже не ограничивались комплектованием фондов, научными исследованиями и экспонированием, а постепенно распространились на публичное образование, культурную трансляцию и социальное обслуживание. Особенно на фоне непрерывного совершенствования государственной политики в сфере культуры музей стал более чётко брать на себя обязанности по обеспечению прав граждан на культуру и расширению доступности художественных услуг для населения.

В 2011 году Министерство культуры и Министерство финансов совместно опубликовали «Мнения о содействии бесплатному открытию художественных музеев, публичных библиотек и домов (станций) культуры по всей стране», в которых прямо предусматривалось постепенное введение бесплатного доступа для художественных музеев национального и провинциального уровня, а также включение их основных экспозиций в число бесплатно посещаемых. 2 марта 2011 года Китайский художественный музей официально перешёл к полностью бесплатному доступу. В результате экономический барьер для посещения музея ещё более снизился, а связь между музеем и широкой публикой укрепилась. Бесплатный доступ не только изменил порядок входа посетителей в музей, но и сделал более выраженными функции публичного культурного обслуживания.

Таким образом, в XXI веке в Китайском художественном музее отчётливо проявилась тенденция к многофункциональности: с одной стороны, он по-прежнему выполняет функции национального художественного музея по комплектованию, изучению и экспонированию; с другой — его функции публичного образования, культурной трансляции и социального обслуживания непрерывно усиливаются. Тем самым музей постепенно превращается из государственного специализированного учреждения, главными признаками которого были

коллекционирование и экспонирование произведений искусства, в важное культурное пространство, связывающее художественные произведения, публичную культуру и горожан. Это изменение функционального позиционирования также создаёт важный институциональный и исторический контекст для изучения того, как Китайский художественный музей влияет на культурную жизнь пекинцев.

## Выставочная деятельность Китайского художественного музея и культурная жизнь горожан

«Художественный музей — это место, позволяющее современникам вступать в возвышенное межличностное духовное общение с людьми прошлых эпох, которые создавали, собирали или некогда использовали хранящиеся ныне в музее предметы» [Ма Хунцзэн, 2003, с. 83]. Обсуждение связи художественного музея с культурной жизнью публики затрагивает прежде всего такие вопросы, как производство знаний в музее, публичное культурное обслуживание, общественное просвещение и взаимодействие между выставками и публикой. Ван Хуаншэн, переосмысливая функции музея с точки зрения «производства знаний», подчёркивает, что музей — не только место хранения и экспонирования произведений искусства, но и важное пространство порождения и распространения знаний, а также социокультурной коммуникации. Рассуждения Чжу Циншэна о публичности художественного музея, выставочных механизмах и его социальной роли также расширяют представление о функциях музея. Тем самым связь музея с культурной жизнью горожан нельзя сводить лишь к одностороннему посещению выставок публикой; её следует рассматривать как процесс взаимодействия между художественным институтом, содержанием выставок и культурным опытом публики.

Когда границы музейного поля всё более размываются художественными практиками, «перетекание искусства» перестаёт быть простым расширением пространства и превращается в культурную практику, проникающую в городскую ткань и откликающуюся на жизнь горожан [У Хунлян, 2026, с. 10]. В повседневной жизни Пекина интерес к выставкам Китайского художественного музея стал одной из важных досуговых форм культурной жизни горожан. На его экспозициях нередко представлено проникновение в быт горожан китайской и западной художественной культуры, доступной как знатокам, так и широкой публике; это невозможно без запроса на создание публичных пространств, осмысленного политическими силами и социальным менеджментом, а также без художественного конструирования со стороны акторов, продвигающих эти пространства. Такая логика коренится в требованиях политических сил к музейному пространству, в его формировании социальной элитой и в стремлении широкой публики через выставочную деятельность музея развлекаться и обогащать досуг. Под развлекательной функцией музея понимается организация содержания экспозиции и выставочного пространства развлекательными средствами в публичном пространстве при сохранении интерактивности и образовательно-популяризаторской направленности — ради увеличения аудитории и повышения эффективности передачи информации. Например, проводимый в последние годы Китайским художественным музеем цикл выставок «Оживление коллекции» инновационными визуальными средствами «оживляет» произведения из собрания, а с помощью 3D-моделирования и виртуальных туров наглядно воссоздаёт экспозиционные сцены, представляя классические работы художников прошлого и настоящего, Китая и

зарубежья. Эта мера служит действенным средством повышения активности и интереса горожан к посещению музея.

Работники искусства, будучи важной частью культурной общности горожан, являются создателями художественных произведений и одновременно играют ключевую роль в формировании городской культуры. Ещё в 1991 году три главных зала на первом этаже музея были отведены под постоянное экспонирование шедевров из собрания [Ян Личжоу, 2004, с. 345]; многие произведения Нового и Новейшего времени, представленные в них, демонстрируют творческие достижения китайских деятелей литературы и искусства. Например, выставка «Дух — классические произведения Китайского художественного музея», проведённая музеем в мае 2024 года, представив лучшие работы таких влиятельных мастеров китайской национальной живописи, как Сюй Бэйхун и Ци Байши, воплощает богатство содержания и глубокий духовный смысл китайской культуры, укрепляет у горожан культурную уверенность и чувство собственной силы, а также содействует культурным исследованиям и стимулирует творческую активность художников.

Художественный музей как важная составляющая музейной сферы обладает образовательной функцией и призван играть существенную роль в публичном культурном просвещении. Китайский художественный музей по своей сути представляет собой соединение «изобразительного искусства» и «музея»: музей есть материальная форма, а содержащиеся в нём произведения наделены внутренней эстетической ценностью. Организуя выставки, записывая общественно-просветительские программы и используя иные форматы, музей, делясь произведениями искусства с широкой аудиторией и распространяя их, выстраивает канал между художественным творением и его восприятием, повышая тем самым эстетические способности населения и чувствительность к прекрасному и реализуя собственную образовательную миссию. Например, в ноябре 2019 года Университет Цинхуа, Китайский художественный музей и другие организации совместно подготовили и провели выставку «Жизнь и эстетическое воспитание — художественная выставка к 100-летию со дня рождения У Гуаньчжуна» [Ду Фаньи, 2022, с. 7]. Сотрудничество музея с образовательными институциями позволяет выйти за пространственные рамки традиционного урока, превратить произведения искусства в ресурс публичного эстетического воспитания и сделать музей площадкой художественного образования вне школы.

Чтобы широкая публика понимала художественную ценность и культурное содержание, заключённые в произведениях искусства, Китайский художественный музей внедрил множество новаторских способов культурной трансляции, главным образом за счёт применения цифровых медиатехнологий для расширения и обновления каналов распространения культуры, «изменив поведение и предпочтения публики при посещении выставок, а также усовершенствовав методы и эффективность управления музеем и сохранения коллекций» [У Мэн, 2024, с. 76]. Конкретные методы включают сотрудничество с такими платформами, как Центральное радио и телевидение Китая, и использование формата, при котором известные ведущие выступают с экранными комментариями, сочетая профессиональное объяснение с доступной манерой изложения. Кроме того, с помощью технологии BOE Art Screen Китайский художественный музей привносит произведения из собрания в дома и общественные пространства. Эта совокупность методов повышает наглядность культурной трансляции, а также удобство и занимательность восприятия культуры, позволяя большему числу зрителей через знаменитые произведения знакомиться с выдающейся традиционной культурой Китая,

тем самым привлекая, воспитывая и расширяя аудиторию, повышая публичность художественных выставок и способствуя интеграции искусства в повседневную жизнь.

## Участие, опыт и интерпретация горожан: эмпирический ракурс, основанный на анализе посетительских групп

Данный раздел призван очертить социальный портрет основной аудитории Китайского художественного музея и проанализировать стоящий за ним социальный смысл. На основе имеющихся данных социологических опросов, в сочетании с материалами обследований культурного участия жителей Пекина, анализируются такие переменные, как возраст, уровень образования, род занятий, уровень дохода и место жительства участников культурной жизни Пекина, и формулируется вывод: проведённые исследования культурного участия свидетельствуют о том, что такие социальные факторы, как уровень образования, тип занятости и культурные интересы, определяют способы участия публики в культурной деятельности. В этой перспективе можно далее изучить, проявляют ли посетители Китайского художественного музея соответствующие групповые различия, а также различия между разными социальными группами в мотивах посещения и формах культурного участия.

Кроме того, мотивы посещения и логика поведения разных групп горожан неодинаковы. С опорой на исследования музейной аудитории и наблюдения можно выделить четыре основных типа мотивации участия пекинцев в деятельности Китайского художественного музея. Во-первых, инструментальная мотивация: она ориентирована на четкие функциональные запросы — например, студенты приходят для выполнения учебных заданий, исследователи — для сбора научных материалов; сам визит становится средством достижения внешней цели. Во-вторых, эстетическая мотивация: она проистекает из чистого стремления к искусству как таковому, а зритель стремится через созерцание и размышление получить эстетический опыт и духовное удовольствие. Такая аудитория обычно соответствует заданной традиционным художественным музеем роли «идеального зрителя»; ее модель поведения ближе к классической, произведение-центричной парадигме восприятия. В-третьих, коммуникативная мотивация: музей воспринимается как место социального взаимодействия и поддержания отношений — семейный выходной, совместное посещение с друзьями, семейное эстетическое воспитание. Это подчеркивает коммуникативную функцию и культурно-досуговый характер музея как современного городского публичного пространства. Наконец, символическая мотивация: посещение служит главным образом выражением и декларацией индивидуальной или групповой идентичности, акцентирует «присутствие» и «фиксацию»; часто проявляется в «ритуальном участии», важными элементами которого становятся фотофиксация и публикация в социальных сетях. Такое поведение нередко тесно связано с конструированием личного культурного вкуса и вхождением в определенный социальный круг.

На основе собственных наблюдений и бесед с пекинскими посетителями музея автор приходит к выводу о различиях в моделях музейного поведения горожан. У части из них маршрут посещения выстраивается вокруг фотозон и популярных экспонатов, поведение носит более интерактивный и перформативный характер, а стремление делиться увиденным в социальных сетях выражено особенно сильно. У другой части посещение ориентировано на детей, траектории перемещения разрозненны, родители выполняют роль «семейного экскурсовода», а сам визит становится межпоколенной передачей культуры. Лишь у небольшой части зрителей маршрут отличается автономностью, они дольше задерживаются у экспонатов,

внимательно читают этикетки и вступают с произведениями в глубокий «диалог».

Такой анализ, основанный на стратификационном изучении социальной структуры, моделей поведения и мотивации посетительских групп, конкретизирует абстрактное понятие «публика», превращая его в анализируемых социальных акторов. Он раскрывает реальные эффекты публичного культурного обслуживания Китайского художественного музея на практическом уровне, структурные препятствия, с которыми оно сталкивается, а также то, как горожане через своё посещение активно участвуют в конструировании культурных смыслов.

## Реальные вызовы и стратегии оптимизации: критическая рефлексия с академической точки зрения

В последние годы число посетителей Китайского художественного музея неуклонно растёт, а формы посещения становятся всё более разнообразными. Это результат активной деятельности сотрудников музея, смело обновляющих способы культурной трансляции. Вместе с тем в силу специфики самого художественного музея и ряда иных причин в сфере публичного образования Китайского художественного музея обнаружились определённые проблемы. Например, фактическое неравенство в образовании. В последние годы государство уделяет большое внимание публично-образовательной функции художественных музеев; Китайский художественный музей ввёл бесплатное посещение части выставок или символическую входную плату, чтобы привлечь широкую публику. Хотя такой формат является свободным и открытым, восприятие и способность к оценке произведений искусства у представителей разных социальных слоёв совершенно различны. Как отмечал Эндрю Макклеллан: «Музей, дарованный нам революцией, всегда действовал по противоречивому принципу: внешне он открыт для всех и популярен среди масс, однако заполнен произведениями искусства королей и прививает художественный вкус, доступный лишь старому миру» [У На, 2021, с. 95]. В таком художественном образовании зрители не только не компенсируют исходное неравенство, но, напротив, усугубляют его. Поэтому ключевым вызовом развития Китайского художественного музея является вопрос о том, как в напряжении между элитарностью и массовостью выстроить баланс между академическими устремлениями и вкусами широкой публики.

Художественный музей отличается от других музеев тем, что представляет собой пространство экспонирования произведений искусства, а качество выставки напрямую влияет на знания и образовательный опыт, получаемые публикой. В ходе экспонирования вступительное слово и этикетки являются непременными элементами выставки. Вступительное слово позволяет аудитории ознакомиться с общей концепцией экспозиции, а этикетки — узнать историю создания каждой картины и её идейно-образное содержание. Это действенный канал передачи информации зрителю. На основании посещения нескольких крупных выставок Китайского художественного музея автор приходит к выводу: этикетажу не уделяется должного внимания со стороны кураторов. Содержание этикеток на выставках музея можно разделить на два типа. Первый лишь кратко перечисляет название, датировку и размеры экспоната; второй, помимо этого, включает небольшой пояснительный текст об exhibit. Однако при внимательном чтении становится ясно, что такие пояснения весьма туманны и трудны для восприятия, словно абстрактный язык, намеренно приданный произведению для возвышения его художественности. Более того, текст этикеток, подготовленных кураторами, обычно набран очень мелко, некоторые размещены слишком низко, а из-за приглушённого освещения в залах их чтение крайне затруднено. В известной мере это ослабляет стремление зрителя глубже

постигать живопись, а при длительном сохранении подобной практики будет препятствовать образовательной функции музея по отношению к публике.

Кроме того, существует противоречие между ограниченностью физического пространства музея и растущими запросами публики. У части персональных выставок в Китайском художественном музее научная ценность самих экспозиций невысока; первопричина — отсутствие системной ступенчатой структуры в выставочной системе художественных музеев Китая. В XXI веке художественные музеи давно стали для художников приоритетной площадкой для проведения выставок. Если кураторы руководствуются исключительно финансовыми соображениями и игнорируют академическую ценность произведений, это ведёт к перенасыщению художественных выставок в Китае. Деятелю искусства, особенно молодому художнику, желающему представить свои работы через выставку, следует пройти несколько этапов — например, разные типы профессиональных галерей и выставочных залов культурных центров; персональная же выставка в национальном художественном музее может быть доступна лишь художнику, добившемуся заметных творческих результатов или важных достижений и получившему положительные оценки в академических кругах [Фэн Юань, 2002, с. 60–61]. В настоящее время из-за несовершенства механизмов, ограничений различного рода и собственных недостатков в развитии китайского искусства Китайский художественный музей вынужден брать на себя значительный объём функций популяризации искусства и сервисных мероприятий, что приводит к растрате ресурсов.

В связи с указанными проблемами автор предлагает ряд академических стратегических рекомендаций для будущего развития Китайского художественного музея. Во-первых, музею следует углубить исследования и практику сегментации аудитории и на основе точного изучения зрительских групп разрабатывать более адресные культурные продукты. Во-вторых, необходимо выстроить модель «сосуществования с сообществом», выходящую за пределы музейного здания и через партнёрские проекты глубоко встраивающуюся в местную культурную сеть пекинских сообществ. Наконец, музею следует освоить модель «критического участия»: вводить в выставочные и образовательные проекты больше общественно значимых тем, побуждая горожан к рефлексивному и диалогическому культурному участию.

## Заключение

Настоящее исследование посвящено Китайскому художественному музею и рассматривает его связь с культурной жизнью пекинцев через призму истории развития, выставочной деятельности, публичного образования, культурной трансляции и участия публики. Исследование показывает, что по мере постоянной корректировки функционального позиционирования Китайский художественный музей из национального художественного учреждения, ориентированного преимущественно на коллекционирование, изучение и экспонирование, постепенно превратился в городское публичное культурное пространство, сочетающее функции публичного образования, культурной трансляции и социального обслуживания.

Выставки — основной способ участия Китайского художественного музея в культурной жизни горожан. Благодаря экспонированию коллекций, тематическим выставкам, публично-образовательным мероприятиям и таким средствам трансляции, как цифровые медиа, произведения искусства выходят за рамки профессиональных институций и выставочных залов, входят в культурный досуг, художественное образование и повседневную жизнь горожан. При

этом мотивы посещения и формы участия разных зрителей различаются: музей выступает не только местом художественного восприятия и обучения, но и выполняет функции культурного досуга, социального взаимодействия и культурного опыта.

Работа также выявляет ряд проблем в публичном культурном обслуживании Китайского художественного музея. Бесплатный доступ снизил порог участия публики, однако разные группы по-прежнему различаются по уровню художественных знаний и способности к восприятию культуры; этикетки, экскурсионное сопровождение и способы передачи информации на части выставок также нуждаются в совершенствовании. Поэтому в будуще м музею необходимо искать баланс между профессиональностью и публичностью, укреплять исследования аудитории, развивать сегментированное публичное образование и далее улучшать выставочную информацию и цифровые каналы трансляции.

В целом Китайский художественный музей стал важным публичным пространством, связывающим искусство, публику и городскую культурную жизнь. Его роль состоит не только в сохранении и экспонировании художественного наследия, но и в том, чтобы через выставки, образование и трансляцию включать художественные ресурсы в жизнь публики и формировать непрерывный культурный диалог. Тем самым ценность Китайского художественного музея в культурной жизни Пекина выражается в соединении функций профессионального художественного учреждения и публичного культурного обслуживания.

## Библиография

1. Архив Национального художественного музея Китая. История организационной структуры и список руководителей Национального художественного музея Китая. С. 2.
2. Вэнь Цзюань. Исследование экспонирования и выставок Национального художественного музея Китая: магистерская диссертация / Вэнь Цзюань; Юньнаньский университет. Куньмин, 2014. С. 7.
3. Ду Фаньи. Пусть художественный музей станет «классом» эстетического воспитания за пределами кампуса — Цинхуаский университет и Национальный художественный музей Китая провели мероприятие о сотрудничестве «музей — школа» в Национальном художественном музее Китая // Чжуанши (Декоративное искусство). 2022. № 7. С. 7.
4. Лю Силинь. Ретроспектива документальных материалов: повествование о 40-летней научно-исследовательской работе Национального художественного музея Китая. Неопубликованная рукопись. С. 3.
5. Ма Хунцзэн. Академическое позиционирование и индивидуальные особенности художественного музея // Мэйшу гуаньча (Обозрение изобразительного искусства). 2003. № 11. С. 83.
6. У На. Рефлексия о проблемах образования в художественном музее // Мэй юй ши дай (чжун) [Красота и время. Средний выпуск]. 2021. № 10. С. 95.
7. У Мэн. Цифровые технологии преобразуют облик музея // Цюньянь (Слово к массам). 2024. № 12. С. 76.
8. У Хунлян. Художественная эманация и индекс повседневности: формирование эмоциональной связи между художественным музеем и городом на основе городской ткани // Мэйшу гуаньча (Обозрение изобразительного искусства). 2026. № 2. С. 10.
9. Фэн Юань. Потенциал развития и перспективы художественных музеев — выступление на Всекитайском семинаре по управлению художественными музеями // Мэйшу (Изобразительное искусство). 2002. № 10. С. 60–61.
10. Хэ Линь, Ян Сяоюнь (сост.). Хроника важнейших событий Национального художественного музея Китая, 1958–2003. Неопубликованная рукопись. С. 1.
11. Чжу Циншэн. Подготовка Первой выставки современного китайского искусства, 1986–1987 // Социальная трансформация и эволюция изобразительного искусства: Сборник материалов научной конференции, посвящённой 40-летию Национального художественного музея Китая / сост. Национальный художественный музей Китая. Пекин: Издательство Китайской федерации литературных и художественных кругов, 2004. С. 397–408.
12. Ян Личжоу. По случаю завершения ремонта и повторного открытия Национального художественного музея Китая // Избранные заметки об искусстве. Тяньцзинь: Тяньцзиньское издательство древних книг, 2004. С. 345.

# The National Art Museum of China in the Cultural Life of Beijing

**Bi Xiaosong**

3rd Year Postgraduate Student,
Faculty of Philosophy,
Saint Petersburg State University,
199178, 5, Mendeleevskaya liniya, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 965725159@qq.com

**Abstract**

The Chinese Art Museum, located in Beijing's Dongcheng District, is the only national museum of fine arts in China. Its priority areas are the collecting, research, and exhibiting of works of Chinese art of the Modern and Contemporary periods; in addition, the collection includes individual examples of ancient Chinese painting and Western painting of the Modern and Contemporary periods. The museum is of great importance for the study of the history of Chinese fine art of the Modern and Contemporary periods and the process of development of museum affairs. The article analyzes the influence of the Chinese Art Museum on the cultural life of Beijing residents. Based on a comparison of publications, visits to exhibitions organized by the museum, and summary documents of its staff on the dissemination of cultural works from the collection, the author concludes that through a series of exhibitions, public educational events, and innovative methods of cultural transmission, the museum enriches the cultural life of Beijing residents, strengthens their cultural identity, and actively contributes to the formation of China's national image and the dissemination of the traditional culture of the Chinese nation.

**For citation**

Bi Xiaosong (2026) Natsional'nyy khudozhestvennyy muzey Kitaya v kul'turnoy zhizni Pekina [The National Art Museum of China in the Cultural Life of Beijing]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 49-60. DOI: 10.34670/AR.2026.84.62.005

**Keywords**

Chinese Art Museum, cultural life, cultural transmission, art education, Beijing residents, digital media technologies, public space, museum affairs, national image, traditional culture.

## References

1. Arkhiv Natsionalnogo khudozhestvennogo muzeya Kitaya [Archive of the National Art Museum of China]. *Istoriya organizatsionnoy struktury i spisok rukovoditeley Natsionalnogo khudozhestvennogo muzeya Kitaya* [History of the organizational structure and list of heads of the National Art Museum of China] (p. 2).
2. Du Fanyi. (2022). Pust khudozhestvennyy muzey stanet "klassom" esteticheskogo vospitaniya za predelami kampusa — Tsinkhuaskiy universitet i Natsionalnyy khudozhestvennyy muzey Kitaya provedi meropriyatie o sotrudnichestve "muzey — shkola" v Natsionalnom khudozhestvennom muzee Kitaya [Let the art museum become a "classroom" for aesthetic education beyond the campus — Tsinghua University and the National Art Museum of China held a "museum—school" cooperation event at the National Art Museum of China]. *Chzhuanshi (Dekorativnoe iskusstvo)* [Zhuangshi (Decorative Art)], (7), 7.
3. Feng Yuan. (2002). Potentsial razvitiya i perspektivy khudozhestvennykh muzeev — vystuplenie na Vsekitayskom seminare po upravleniyu khudozhestvennymi muzeyami [Development potential and prospects of art museums — a

speech at the All-China seminar on art museum management]. *Meyshu (Izobrazitelnoe iskusstvo)* [Fine Arts], (10), 60–61.

4. He Lin, & Yang Xiaoyun (Comps.). *Khronika vazhneyshikh sobytiy Natsionalnogo khudozhestvennogo muzeya Kitaya, 1958–2003* [Chronicle of the most important events of the National Art Museum of China, 1958–2003] (Unpublished manuscript, p. 1).
5. Liu Silin. *Retrospektiva dokumentalnykh materialov: povestvovanie o 40-letney nauchno-issledovatelskoy rabote Natsionalnogo khudozhestvennogo muzeya Kitaya* [Retrospective of documentary materials: A narrative of the 40-year research work of the National Art Museum of China] (Unpublished manuscript, p. 3).
6. Ma Hongzeng. (2003). Akademicheskoe pozitsionirovanie i individualnye osobennosti khudozhestvennogo muzeya [Academic positioning and individual features of an art museum]. *Meyshu guancha (Obozrenie izobrazitelnogo iskusstva)* [Art Observation], (11), 83.
7. Wu Meng. (2024). Tsifrovye tekhnologii preobrazuyut oblik muzeya [Digital technologies transform the appearance of the museum]. *Qunyan (Slovo k massam)* [Qunyan (Word to the Masses)], (12), 76.
8. Wu Na. (2021). Refleksiya o problemakh obrazovaniya v khudozhestvennom muzee [Reflection on the problems of education in an art museum]. *Mei yu shi dai (chzhun)* [Beauty and Time. Middle Issue], (10), 95.
9. Wu Hongliang. (2026) Khudozhestvennaya emanatsiya i indeks povsednevnosti: formirovanie emotsionalnoy svyazi mezhdu khudozhestvennym muzeem i gorodom na osnove gorodskoy tkani [Artistic emanation and the index of everyday life: Forming an emotional connection between an art museum and the city based on the urban fabric]. *Meyshu guancha (Obozrenie izobrazitelnogo iskusstva)* [Art Observation], (2), 10.
10. Wen Juan. (2014). *Issledovanie eksponirovaniya i vystavok Natsionalnogo khudozhestvennogo muzeya Kitaya* [A study of the display and exhibitions of the National Art Museum of China] [Master's thesis, Yunnan University]. Kunming.
11. Yang Lizhou. (2004). Po sluchayu zaversheniya remonta i povtornogo otkrytiya Natsionalnogo khudozhestvennogo muzeya Kitaya [On the occasion of the completion of repairs and the reopening of the National Art Museum of China]. In *Izbrannye zametki ob iskusstve* [Selected notes on art] (p. 345). Tianjin Ancient Books Publishing House.
12. Zhu Qingsheng. (2004). Podgotovka Pervoy vystavki sovremennogo kitayskogo iskusstva, 1986–1987 [Preparation of the First Exhibition of Contemporary Chinese Art, 1986–1987]. In *Sotsialnaya transformatsiya i evolyutsiya izobrazitelnogo iskusstva: Sbornik materialov nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 40-letiyu Natsionalnogo khudozhestvennogo muzeya Kitaya* [Social transformation and the evolution of fine art: Proceedings of the scientific conference dedicated to the 40th anniversary of the National Art Museum of China] (pp. 397–408). Izdatelstvo Kitayskoy federatsii literaturnykh i khudozhestvennykh krugov.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 28-23** **DOI: 10.34670/AR.2026.70.46.006**

# Манипуляции священными текстами в экстремистских целях и их теологическое разоблачение

**Гайдарбеков Мурад Магомедович**

Старший преподаватель,
кафедра теологии,
Дагестанский гуманитарный институт,
367000, Российская Федерация, Махачкала, ул. Дахадаева, 136;
e-mail: m.gaydarbekov@mail.ru

**Шахрудинов Магомед Исрапилович**

Доктор исламских наук,
директор Центра дополнительного образования,
Дагестанский гуманитарный институт,
367000, Российская Федерация, Махачкала, ул. Дахадаева, 136;
e-mail: Shahrudinov1993@mail.ru

**Аннотация**

В статье исследуются методологические механизмы манипулятивной интерпретации Корана и Сунны, используемые для идеологического обоснования религиозного экстремизма. На материале коранических аятов, хадисов, классических комментариев и историко-богословских примеров рассматриваются основные способы искажения священных текстов: вырывание из исторического контекста, выборочное цитирование, игнорирование причин ниспослания аятов и обстоятельств произнесения хадисов, абсолютизация частных предписаний, отказ от системного толкования и от многовековой богословской традиции. Отдельное внимание уделено проблеме необоснованного такфира и ее связи с экстремистской герменевтикой. В качестве иллюстративного материала анализируются коранические аяты 9:5–6 и 2:190, хадисы о неправильном чтении Корана. Показано, что теологическое противодействие экстремизму должно строиться не только на опровержении отдельных радикальных тезисов, но прежде всего на восстановлении научной методологии понимания религиозных источников, развитии исламского образования и укреплении института компетентной фетвы.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Гайдарбеков М.М., Шахрудинов М.И. Манипуляции священными текстами в экстремистских целях и их теологическое разоблачение // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 61-68. DOI: 10.34670/AR.2026.70.46.006

**Ключевые слова**

Коран, Сунна, экстремизм, религиозная манипуляция, исламская герменевтика, тафсир, хадис, асбаб ан-нузуль, асбаб аль-вуруд, макасид аш-шариа, такфир, фетва, богословское образование.

## Введение

Одной из актуальных проблем современного религиозного дискурса является использование священных текстов в качестве инструмента идеологического воздействия. Особую опасность представляет ситуация, когда аяты Корана и хадисы Пророка Мухаммада ﷺ вырываются из общего смыслового, исторического и правового контекста и преподносятся аудитории как готовые лозунги, якобы подтверждающие агрессию, ненависть, необоснованный такфир или насильственное действие. В подобных случаях религиозный текст перестает быть объектом толкования и превращается в средство легитимации заранее сформированной позиции. Проблема приобретает дополнительную остроту в условиях цифровой коммуникации. Социальные сети, мессенджеры, видеохостинги и короткие форматы подачи информации делают отдельную цитату значительно более заметной, чем развернутый богословский комментарий. Это создает асимметрию: эмоционально сильный фрагмент распространяется быстро, тогда как исторический контекст, языковые нюансы, мнения муфассиров и правовые ограничения остаются за пределами внимания массовой аудитории. В результате авторитетность религиозного сообщения может ошибочно связываться не с компетентностью источника, а с убедительностью подачи, количеством просмотров и популярностью автора. Исламская традиция на протяжении более четырнадцати столетий вырабатывала научные механизмы, препятствующие произвольному толкованию Корана и Сунны. Тафсир, хадисоведение, усуль аль-фикх, арабская филология, наука о причинах ниспослания аятов, изучение обстоятельств произнесения хадисов, догматическое богословие и теория целей шариата формируют взаимосвязанную методологическую систему. Поэтому корректное богословское суждение не строится на одном изолированном тексте, особенно если его смысл затрагивает вопросы жизни, войны, вероубеждения и правового статуса человека. Все формы манипуляции священными текстами объединяет одна фундаментальная особенность: целью интерпретатора становится не установление смысла, вложенного в текст, а поиск религиозного подтверждения заранее принятого решения. Научный богословский подход начинается с вопроса о том, что означает текст в системе исламского знания. Манипулятивный подход начинается с уже готового идеологического ответа и использует источник только как средство его легитимации. К числу наиболее распространенных методов относятся: вырывание аята или хадиса из исторического контекста; цитирование лишь части текста; игнорирование следующих аятов или параллельных хадисов; пренебрежение языковыми особенностями арабского оригинала; отказ от классической традиции толкования; перенос ситуативных норм на принципиально иные обстоятельства; абсолютизация частного правового предписания; а также противопоставление собственного понимания мнению признанных ученых и правовых школ. Экстремистская интерпретация часто строится по следующей модели: сначала выбирается политическая, конфликтная или радикальная позиция, затем из Корана и Сунны извлекаются отдельные фразы, способные создать видимость ее религиозной обоснованности. При этом аяты о милости, справедливости, соблюдении договоров, запрете преступать границы, защите человеческой жизни и свободе религиозного выбора могут сознательно оставаться за пределами цитирования. Коран устанавливает принцип интеллектуальной и нравственной ответственности за суждение: «Не следуй тому, чего не знаешь. Поистине, слух, зрение и сердце — все они будут призваны к ответу (за совершенные поступки)» [Калям Шариф, 2020, сура 17:36]. В другом аяте говорится: «Мы отправляли до тебя посланниками только мужчин, которым внушали откровение. Спросите у людей знающих, если сами не знаете» [Калям Шариф, 2020, сура 16:43].

В совокупности эти положения показывают, что религиозное знание не тождественно субъективному впечатлению от текста и предполагает обращение к компетентной традиции.

## Основная часть

Исторический контекст и проблема аятов о вооруженном противостоянии. Одним из наиболее часто обсуждаемых примеров является аят 9:5, в котором содержатся слова о сражении с многобожниками после завершения запретных месяцев. В экстремистской или антиисламской интерпретации отдельный фрагмент этого аята иногда преподносится как универсальное предписание убивать всех немусульман. Однако такой вывод не учитывает ни обстоятельств ниспослания, ни ближайшего контекста суры. Более того, следующий аят предписывает предоставить попросившему защиты многобожнику убежище, дать ему услышать Слово Аллаха и затем доставить его в безопасное место [Калям Шариф, 2020, сура 9:5–6; Ибн Касир, 1999, т. 4, с. 111–113]. Другим важным примером является аят Корана: «Сражайтесь на пути Аллаха с теми, кто сражается против вас. Но не переходите границ (дозволенного). Поистине, Аллах не любит преступающих границы» [Калям Шариф, 2020, сура 2:190]. Манипуляция возникает в тот момент, когда цитируется только императив о сражении, но скрывается ограничение «с теми, кто сражается против вас» и запрет «не переходите границ (дозволенного)». В результате ограниченное правовое предписание искусственно превращается в безусловную санкцию на агрессию. Как подчеркивается в тафсире Ибн Касира, запрет преступать границы охватывает запрещенные формы насилия: убийство женщин, детей, престарелых, не участвующих в сражении, и монахов, а также уничтожение деревьев и животных без необходимости [Ибн Касир, 1999, т. 1, с. 524]. Это позволяет сформулировать общий принцип: аяты, ниспосланные в условиях войны, не могут автоматически переноситься на мирную социальную ситуацию. Их применение требует установления правового контекста, статуса сторон, наличия или отсутствия договора, характера агрессии и целого ряда иных обстоятельств. Искусственное устранение этих условий и представляет собой один из главных механизмов экстремистской герменевтики. Коран не является набором изолированных изречений. Один аят раскрывается через другие аяты, а общий смысл нормы определяется совокупностью текстов. Поэтому использование только тех фрагментов, которые говорят о вооруженном противостоянии, при полном игнорировании предписаний о милости, справедливости, терпении, соблюдении договоров и охране человеческой жизни нарушает сам принцип системности. Сходный принцип действует в отношении Сунны. Хадис не может рассматриваться вне Корана, других хадисов, обстоятельств произнесения, практики сподвижников и комментариев ученых. Именно поэтому мусульманская традиция выработала развитое хадисоведение: исследовались цепочки передатчиков, биографии рассказчиков, содержание сообщений, их сопоставление с другими достоверными текстами и способы согласования внешне различающихся сообщений. Отдельный интерес представляет тезис о буквальном понимании текста. Само по себе обращение к буквальному значению не является методологической ошибкой. Ошибка возникает тогда, когда буквальный уровень абсолютизируется и противопоставляется языку, контексту, другим текстам и традиции толкования. В исламской науке вывод формируется после собирания доказательств по вопросу, их сопоставления и анализа, а не через случайный выбор одной фразы.

Пророческая модель нравственности как аргумент против радикальной интерпретации. Пророческая модель нравственности позволяет раскрыть проблему экстремистской

интерпретации не только в юридическом, но и в этическом измерении. Еще до начала пророческой миссии жители Мекки называли Посланника Аллаха ﷺ аль-Амин — Доверенный. После начала призыва к единобожию прежнее доверие сменилось преследованием, враждой и попытками остановить распространение новой веры, что в итоге привело к переселению мусульман в Медину. Особое место занимает эпизод возвращения Пророка ﷺ в Мекку. После многолетнего противостояния он оказался в положении победителя и получил реальную возможность отомстить тем, кто ранее преследовал его и его последователей. В источниках сиры этот эпизод передается как пример прощения. Теологическая значимость этого эпизода заключается в том, что нравственное превосходство демонстрируется именно в момент обладания силой: способность наказать не превращается автоматически в обязанность наказать [Ибн Хишам, 1411 г. х., ч. 4, с. 54–55]. Этот мотив соотносится с коранической характеристикой: «Поистине, ты — человек превосходного нрава» [Калям Шариф, 2020, сура 68:4]. В хадисе также сказано: «Я был послан, чтобы довести до совершенства благие нравы» [Ахмад ибн Ханбал, 2001, т. 14, с. 513, хадис № 8952]. Для исследуемой темы данный сюжет важен как контраргумент против представления, будто религиозная сила обязательно выражается через жесткость, насилие или уничтожение противника. Напротив, пророческий пример демонстрирует, что нравственное воздействие, прощение и призыв могут быть более значимыми средствами религиозного влияния. Цель религиозного призыва заключается не в уничтожении человека, находящегося в неверии или заблуждении, а в преодолении заблуждения посредством наставления и демонстрации красоты Ислама. С богословской точки зрения это предполагает различение объекта нравственно-религиозного противодействия и самого носителя иной позиции: осуждению подлежит заблуждение и несправедливость, а не человеческое достоинство как таковое. Такой подход позволяет включить пророческую этику в систему теологического опровержения экстремизма. Если радикальная идеология строит отношения с внешним миром преимущественно через бинарную модель «свой — враг», то пророческая практика демонстрирует более сложную систему отношений, включающую призыв, договор, терпение, прощение, защиту и справедливость. Универсальность пророческой миссии предполагает необходимость показывать красоту Ислама людям различных убеждений. Для рассматриваемой проблематики этот тезис важен как характеристика коммуникативной модели религиозного взаимодействия: инаковерующий понимается не как автоматически враждебный объект, а как адресат нравственного и интеллектуального диалога.

Необоснованный такфир и его связь с экстремистской герменевтикой. Особого внимания заслуживает проблема такфира. Критике подлежит практика, при которой человек, не обладающий системными знаниями, выносит категоричные суждения о вере других мусульман. Особенно опасно, когда сложнейшие вопросы акыды редуцируются к буквальному прочтению отдельного аята и используются для массового обвинения в неверии. Методологически показательна ситуация, когда человек объявляет ашаритов и матуридитов неверующими, ссылаясь лишь на собственное понимание пятого аята суры «Та Ха». Такой пример носит типологический, а не источниковедческий характер: не владея полнотой богословского аппарата, интерпретатор берет один текст и распространяет собственный вывод на огромный пласт исламской традиции. Это наглядно демонстрирует абсолютизацию индивидуальной интерпретации и отказ от научной преемственности.

Показателен контраст между недостаточным владением даже базовыми вопросами поклонения и готовностью выносить суждения по сложнейшим темам вероубеждения и такфира. Он имеет важное педагогическое значение: компетентность в богословии требует

постепенного освоения дисциплин и не возникает из знакомства с несколькими цитатами. В данном контексте особенно важен эпизод с Усамой ибн Зайдом رضي الله عنه. Во время сражения он настиг противника, который в момент опасности произнес свидетельство веры. Усама предположил, что человек сделал это лишь для спасения своей жизни, и убил его. Когда известие дошло до Посланника Аллаха ﷺ, тот резко порицал поступок Усамы и обратил его внимание на невозможность знать сокровенное состояние сердца человека [Муслим, 1955, т. 1, с. 96–97, хадис № 96]. Богословский смысл данного хадиса существенно шире конкретной военной ситуации. Он устанавливает важный предел человеческого суждения: субъективное предположение о скрытых мотивах другого человека не дает права отменять очевидное внешнее свидетельство. Экстремистское мышление, напротив, часто строится на приписывании человеку скрытого неверия, лицемерия или враждебного намерения без достаточных оснований. Хадисное предостережение об опасности необоснованного обвинения другого человека в неверии выполняет важную дисциплинирующую функцию. В достоверном хадисе сказано: «Если человек скажет своему брату: “О неверующий!”, то это обвинение вернется к одному из них». Классическая традиция стремится максимально ограничить поспешность в такфире, поскольку подобное суждение затрагивает вероубеждение, честь, правовой статус и безопасность человека [Аль-Бухари, 1422 г. х., т. 8, хадис № 6104]. Связь такфира с экстремизмом обусловлена тем, что богословская квалификация может предшествовать попытке лишить человека правовой защиты. В радикальной логике обвинение в неверии способно восприниматься как основание для признания дозволенными жизни и имущества обвиняемого. Именно поэтому проблема такфира не является абстрактной внутриконфессиональной полемикой; в определенных идеологических условиях она способна стать механизмом моральной и псевдоправовой легитимации насилия. Отсюда следует важный вывод: профилактика экстремизма должна включать не только разъяснение аятов о войне, но и формирование культуры осторожного богословского суждения. Человек, не имеющий права выносить сложные религиозные заключения, должен осознавать границы собственной компетенции и обращаться к признанным обладателям знания.

Макасид аш-шариа как критерий оценки интерпретации. Особое место в богословском анализе занимает обращение к высшим целям шариата. К основным охраняемым ценностям относятся сохранение религии, человеческой жизни, разума, потомства (семьи) и имущества. Данная перспектива позволяет оценивать не только буквальное соответствие интерпретации отдельному фрагменту текста, но и ее системные последствия [Аль-Газали, 1993, с. 174]. Если предлагаемое толкование приводит к неоправданному убийству, хаосу, разрушению общественных связей, массовому такфиру, отмене договоров и произвольному присвоению чужого имущества, оно вступает в противоречие с совокупностью охраняемых шариатом ценностей. При этом речь не идет о замене текста абстрактной этикой; напротив, цели шариата извлекаются из самого корпуса религиозных источников и выступают инструментом их согласованного понимания. [Аль-Газали, 1993, с. 174] Экстремистская герменевтика часто абсолютизирует частное предписание и отрывает его от целого. Макасид-подход препятствует подобной редукции, поскольку требует учитывать общий нормативный вектор исламского законодательства. Таким образом, цель нормы становится не внешним дополнением к тексту, а частью процесса его правового и богословского понимания [Аль-Газали, 1993, с. 174]. Особое значение имеет цель сохранения жизни. Предостережение от неправомерного кровопролития непосредственно связано с центральной логикой исследования: человеческая жизнь не может становиться объектом произвольного религиозного приговора [Аль-Газали, 1993, с. 174].

## Заключение

Проведенный анализ показывает, что манипуляция Кораном и Сунной в экстремистских целях возникает прежде всего вследствие деформации методологии понимания религиозных источников. Основными формами такой деформации являются вырывание текста из исторического контекста, выборочное цитирование, игнорирование асбаб ан-нузуль и асбаб аль-вуруд, абсолютизация частных предписаний, отказ от системного толкования, пренебрежение макасид аш-шариа и разрыв с классической богословской традицией. Рассмотрение аятов 9:5–6 и 2:190 показывает, что военные предписания Корана сопровождаются конкретными условиями и ограничениями и не могут превращаться в универсальное оправдание агрессии. Хадисный материал, в свою очередь, подтверждает необходимость сопоставления текстов и учета толкований ученых. Важным результатом исследования является выявление связи между герменевтической ошибкой и нравственной деформацией. Экстремизм проявляется не только в неправильном толковании отдельных аятов, но и в искажении самого образа религиозного поведения. Пророческая модель при взятии Мекки, акцентирующая прощение, благой нрав и наставление, противопоставляется идеологии, делающей агрессию основным языком религиозной идентичности. Особое значение имеет проблема необоснованного такфира. Поспешное обвинение в неверии способно стать промежуточным звеном между идеологическим радикализмом и оправданием насилия. Поэтому богословская профилактика экстремизма должна включать формирование культуры осторожного религиозного суждения, уважение к компетенции ученых и понимание границ индивидуальной интерпретации. Эффективное противодействие экстремистской герменевтике невозможно свести только к административным или информационным мерам. Возвращение к системной исламской герменевтике, пророческой этике, практике сподвижников, целям шариата и богословской преемственности позволяет выявить искусственный характер экстремистских интерпретаций и показать их несоответствие традиционной структуре исламского знания.

## Библиография

1. Амиргамзаев Г.М. Ислам в современных медиа: причины и предпосылки искажения представлений об Исламе // Коммуникология: электронный научный журнал. 2023. Т. 8, № 2. С. 36–42.
2. Ахмад ибн Ханбал. Муснад аль-имам Ахмад ибн Ханбал / Шуайб аль-Арнаут, Адиль Муршид и др. (ред.); Абдуллах ибн Абд аль-Мухсин ат-Турки (рук.). 1-е изд. Бейрут: Муассасат ар-Рисаля, 1421 г. х./2001. 50 т.
3. Аль-Бухари, Мухаммад ибн Исмаил. Аль-Джами аль-муснад ас-сахих аль-мухтасар мин умур Расулиллах ва сунанихи ва айямихи (Сахих аль-Бухари) / Мухаммад Зухайр ибн Насир ан-Насир (ред.). 1-е изд. Бейрут: Дар Таук ан-Наджат, 1422 г. х. 9 т.
4. Аль-Газали, Абу Хамид Мухаммад ибн Мухаммад. Аль-Мустасфа мин илм аль-усуль / Мухаммад Абд ас-Салам Абд аш-Шафи (ред.). 1-е изд. Бейрут: Дар аль-Кутуб аль-Ильмийя, 1413 г. х./1993. 383 с.
5. Буттаева А., Кахаев А. Межконфессиональные отношения как особый вид социальных отношений в поликультурной среде России // Центральная Азия и Кавказ. 2020. Т. 23, № 3. С. 136–144.
6. Гайдарбеков М.М., Мусаев М.М. Сунна как второй источник мусульманского вероучения и права // Глобализация и традиционный мир: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Махачкала, 27 февраля 2017 года. Махачкала: Образовательное учреждение высшего образования Дагестанский гуманитарный институт, 2017. С. 72–77.
7. Ибн Касир, Исмаил ибн Умар. Тафсир аль-Куръан аль-Азым / Сами ибн Мухаммад Саляма (ред.). 2-е изд. Эр-Рияд: Дар Тайиба ли-н-нашр ва-т-таузи, 1420 г. х./1999. 8 т.
8. Ибн Хишам, Абд аль-Малик ибн Хишам. Ас-Сира ан-набавийя / Таха Абд ар-Рауф Сад (ред.). 1-е изд. Бейрут: Дар аль-Джиль, 1411 г. х. 6 ч.
9. Калям Шариф. Перевод смыслов. Казань: Издательский дом «Хузур» — «Спокойствие», 2020. 652 с.
10. Маадов С.Н., Сиражудинова С.И. История возникновения суфизма и его развитие в Дагестане // По каменистым

тропам науки: Материалы IV региональной студенческой научно-практической конференции, Махачкала, 10 апреля 2021 года. Махачкала: ООО «Издательство АЛЕФ», 2021. С. 140–146.
11. Муслим ибн аль-Хаджжадж. Аль-Муснад ас-сахих аль-мухтасар би-накль аль-адль ан аль-адль иля Расулиллах (Сахих Муслим) / Мухаммад Фуад Абд аль-Баки (ред.). Каир: Иса аль-Баби аль-Халаби, 1374 г. х./1955. 5 т.
12. Ан-Навави, Яхья ибн Шараф. Аль-Минхадж шарх Сахих Муслим ибн аль-Хаджжадж. 2-е изд. Бейрут: Дар Ихья ат-Турас аль-Араби, 1392 г. х. 18 ч. в 9 т.
13. Шахрудинов М.И. Фетвы ДУМ РД (2017–2022): теологический анализ // Minbar. Islamic Studies. 2023. Т. 16, № 2. С. 414–431.

# Manipulation of Sacred Texts for Extremist Purposes and Their Theological Exposure

**Murad M. Gaidarbekov**

Senior Lecturer,
Department of Theology,
Dagestan Humanitarian Institute,
367000, 136, Dakhadayeva str., Makhachkala, Russian Federation;
e-mail: m.gaydarbekov@mail.ru

**Magomed I. Shakhrudinov**

Doctor of Islamic Sciences,
Director of the Center for Additional Education,
Dagestan Humanitarian Institute,
367000, 136, Dakhadayeva str., Makhachkala, Russian Federation;
e-mail: Shahrudinov1993@mail.ru

**Abstract**

The article examines the methodological mechanisms of manipulative interpretation of the Quran and Sunnah used for the ideological justification of religious extremism. Based on Quranic verses, hadiths, classical commentaries, and historical-theological examples, the main methods of distorting sacred texts are considered: tearing out of historical context, selective citing, ignoring the reasons for the revelation of verses and the circumstances of the utterance of hadiths, absolutization of particular prescriptions, rejection of systematic interpretation and of the centuries-old theological tradition. Special attention is paid to the problem of unjustified takfir and its connection with extremist hermeneutics. As illustrative material, Quranic verses 9:5–6 and 2:190 and hadiths about the incorrect reading of the Quran are analyzed. It is shown that theological counteraction to extremism should be built not only on refuting individual radical theses but, above all, on restoring the scientific methodology of understanding religious sources, developing Islamic education, and strengthening the institution of competent fatwa.

**For citation**

Gaidarbekov M.M., Shakhrudinov M.I. (2026) Manipulyatsii svyashchennymi tekstami v ekstremistskikh tselyakh i ikh teologicheskoe razoblachenie [Manipulation of Sacred Texts for Extremist Purposes and Their Theological Exposure]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 61-68. DOI: 10.34670/AR.2026.70.46.006

**Keywords**

Quran, Sunnah, extremism, religious manipulation, Islamic hermeneutics, tafsir, hadith, asbab al-nuzul, asbab al-wurud, maqasid al-sharia, takfir, fatwa, theological education.

## References

1. Ahmad ibn Hanbal. (2001). Musnad al-Imam Ahmad ibn Hanbal (Sh. al-Arnaut, A. Murshid, et al., Eds.; A. ibn A. al-Turki, dir.) (1st ed., 50 vols.). Mu'assasat al-Risala.
2. Al-Bukhari, M. ibn I. (1422 AH). Sahih al-Bukhari (M. Z. ibn N. al-Nasir, Ed., 9 vols.). Dar Tawq al-Najat.
3. Al-Ghazali, A. H. (1993). Al-Mustasfa min ilm al-usul (M. A. al-Shafi, Ed., 1st ed.). Dar al-Kutub al-Ilmiyya.
4. Al-Nawawi, Y. ibn S. (1392 AH). Al-Minhaj sharh Sahih Muslim ibn al-Hajjaj (2nd ed., 18 parts in 9 vols.). Dar Ihya al-Turath al-Arabi.
5. Amirgamzaev, G. M. (2023). Islam v sovremennykh media: prichiny i predposylki iskazheniya predstavleniy ob Islame [Islam in contemporary media: Causes and preconditions for the distortion of perceptions of Islam]. Kommunikologiya: elektronnyy nauchnyy zhurnal [Communicology: Electronic Scientific Journal], 8(2), 36–42.
6. Buttaeva, A., & Kakhaev, A. (2020). Mezhkonfessionalnye otnosheniya kak osobyy vid sotsialnykh otnosheniy v polikulturnoy srede Rossii [Interfaith relations as a special type of social relations in Russia's multicultural environment]. Tsentralnaya Aziya i Kavkaz [Central Asia and the Caucasus], 23(3), 136–144.
7. Gaidarbekov, M. M., & Musaev, M. M. (2017). Sunna kak vtoroy istochnik musulmanskogo veroucheniya i prava [The Sunnah as the second source of Muslim doctrine and law]. In Globalizatsiya i traditsionnyy mir: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Globalization and the traditional world: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference] (pp. 72–77). Dagestan Humanitarian Institute.
8. Ibn Hisham, A. ibn H. (1411 AH). Al-Sira al-nabawiyya (T. A. S., Ed., 6 parts). Dar al-Jil.
9. Ibn Kathir, I. ibn U. (1999). Tafsir al-Quran al-Azim (S. ibn M. Salama, Ed., 2nd ed., 8 vols.). Dar Tayiba.
10. Kalyam Sharif. (2020). Perevod smyslov [Translation of meanings]. Khuzur — Spokoistvie.
11. Maadov, S. N., & Sirazhudinova, S. I. (2021). Istoriya vozniknoveniya sufizma i ego razvitie v Dagestane [The origins of Sufism and its development in Dagestan]. In Po kamenistym tropam nauki: materialy IV regionalnoy studencheskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Along the rocky paths of science: Proceedings of the 4th Regional Student Scientific and Practical Conference] (pp. 140–146). ALEF.
12. Muslim ibn al-Hajjaj. (1955). Al-Musnad al-sahih al-mukhtasar bi-naql al-adl an al-adl ila Rasulillah (Sahih Muslim) (M. F. A. al-Baqi, Ed., 5 vols.). Isa al-Babi al-Halabi.
13. Shakhrudinov, M. I. (2023). Fetvy DUM RD (2017–2022): teologicheskiy analiz [Fatwas of the Spiritual Administration of Muslims of the Republic of Dagestan (2017–2022): A theological analysis]. Minbar. Islamic Studies, 16(2), 414–431.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 792.027:130.2** **DOI: 10.34670/AR.2026.85.96.007**

# Аксио-антропологический дизайн спектакля как ответ режиссуры на вызовы постдрамы в эпоху «новой нормальности»

**Фёдоров Юрий Валентинович**

Кандидат философских наук,
член Крымской академии наук,
член Международной академии экономических
и социальных наук (Италия, Рим),
доцент,
кафедра театрального искусства,
Крымский университет культуры, искусств и туризма,
295017, Российская Федерация, Симферополь, ул. Севастопольская, 39;
e-mail: fedorov_Juriy@mail.ru

**Сапрыкина Марина Юрьевна**

Кандидат педагогических наук,
заслуженный работник культуры Республики Крым,
заведующая кафедрой театрального искусства,
Крымский университет культуры, искусств и туризма,
295017, Российская Федерация, Симферополь, ул. Севастопольская, 39;
e-mail: sama7268077@gmail.com

**Аннотация**

Статья посвящена обоснованию концепта «аксио-антропологического дизайна» как режиссёрской стратегии, отвечающей вызовам современной постдраматической культуры. Актуальность исследования обусловлена фундаментальным сдвигом от текстоцентричной модели театра к проектированию сценических событий в контексте дегуманизации и ценностного релятивизма «новой нормальности». Доказывается, что в постдраматическом театре режиссёр перестаёт быть интерпретатором драматургического текста и становится проектировщиком ценностно-человеческой ситуации, в которой актёр и зритель совершают экзистенциальное самоопределение. В работе выявляется принципиальное различие между интерпретацией (работа с прошлым, со смыслом) и проектированием (работа с будущим, с возможностью ценностного выбора). Методологическую основу составляет синтез антропологического поворота Ежи Гротовского и аксиологической ревизии современного искусства. На материале спектаклей Ромео Кастеллуччи, Дмитрия Волкострелова, Франка Касторфа и Кристофа Марталера демонстрируется операциональность предложенного концепта, когда режиссёр конструирует антропологические условия, не предопределяя их содержания, а разрешая антиномию свободы через позицию «архитектора условий». Спектакль трактуется не как произведение, подлежащее интерпретации, а как антропотехническое устройство, т.е. среда ценностного испытания. Авторы приходят к выводу, что аксио-антропологический

дизайн является не частным инструментом, а новой парадигмой режиссёрского мышления, позволяющей театру оставаться пространством человеческого, где субъектность не демонтируется, а рождается заново в акте выбора, присутствия и ценности.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Фёдоров Ю.В., Сапрыкина М.Ю. Аксио-антропологический дизайн спектакля как ответ режиссуры на вызовы постдрамы в эпоху «новой нормальности» // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 69-78. DOI: 10.34670/AR.2026.85.96.007

**Ключевые слова**

Постдрама, аксиология, антропологический театр, режиссура, перформативность, ценностная ситуация, Гротовский, Леман, театральное событие, антропотехническое устройство, «новая нормальность».

## Введение

Завершение первой четверти XXI века стало для европейской культуры временем радикального сдвига, который описывают через «конец метанарративов», «антропологический кризис» и «ревальвацию ценностей», «новую нормальность» и т.д. Ещё 15 лет назад профессор Ф. В. Лазарев настойчиво указывал на глубокую исчерпанность концептуального аппарата культуры Нового времени и её взгляда на человека, говоря о закате этой парадигмы [Лазарев, 2010]. Сегодня крушение биполярного мира, пандемии, климатические и миграционные потрясения, геополитические сдвиги и наступление «цифрового Левиафана» бросают беспрецедентный вызов ценностно-нормативным системам. Старые аксиологические основания на наших глазах утрачивают силу. Подвергаясь эрозии и гибридизации, они уже не работают. Девальвация смысложизненных ориентиров обостряет переживание экзистенциального вакуума, и речь идёт не просто об геополитическом кризисе, а о кризисе смыслов, когда человечество, увлечённое технологиями, теряет внутренние ориентиры и саму способность различать добро и зло [Акаев, 2025].

Современность радикально порывает с антропоцентризмом, размывая границы человеческого, деконструируя классическую субъектность и эстетизируя то, что ранее маркировалось как безобразное, травматичное или нечеловеческое. В культуре нарастает процесс дегуманизации, и театр, как наиболее чувствительный барометр антропологических изменений, не может оставаться в стороне. Он больше не может довольствоваться ролью иллюстратора литературы, поскольку сам предмет этой литературы, т.е. целостный, волевой, страдающий человек, поставлен под вопрос. Сегодня театр становится лабораторией, в которой заново испытываются пределы человеческого и постчеловеческого.

Текстоцентричная модель, веками определявшая европейскую сцену, сегодня рассыпается под давлением новых антропологических императивов. Театр перестал быть «зеркалом», поставленным перед действительностью. Как замечает Х.-Т. Леман, в постдраматическом театре «текст уже не является фундаментом, на котором возводится здание спектакля, а становится одним из равноправных материалов среди прочих» [Леман, 2013, с. 147].

Однако постдраматический поворот в театре – это не изолированное эстетическое явление. Он симптоматичен для более широкого культурного процесса, в котором дегуманизация перестаёт быть маргинальной практикой и становится мейнстримом. Эстетизация безобразного,

посттравматическая телесность, расщеплённая субъектность, стирание границ между живым и неживым – всё это маркеры современной визуальной и перформативной культуры, в которой антропоцентрическая картина мира уже не работает. В этом контексте вопрос о режиссёрской методологии приобретает экзистенциальную остроту. Способен ли театр не просто отражать этот процесс распада, но и предложить человеку новую форму ценностного самоопределения внутри него?

## Актуальность

Этот тектонический сдвиг ставит перед нами вопрос не столько эстетического, сколько методологического характера: если режиссёр больше не является «переводчиком» авторских смыслов на язык сцены, то кем он становится? Ответом на этот вызов является предлагаемый нами концепт *аксио-антропологического дизайна*.

Мы намерены доказать, что современная режиссура, отвечая на вызовы постдрамы, переходит от *интерпретации* (работы с прошлым, с уже сказанным) к *проектированию* (работе с будущим, с возможным). В центре этого проектирования находится не произведение, а *ценностно-человеческая ситуация*. И в этом поле напряжения зритель и актёр совершают акт экзистенциального самоопределения.

Объектом исследования является современная постдрама как культурный феномен и художественная практика, рассматриваемая в контексте антропологического кризиса и дегуманизации современной эпохи («новой нормальности»).

Предмет исследования – режиссёрские стратегии в постдраматическом театре, фокусирующиеся на трансформации интерпретации драматургического текста в проектирование ценностно-ориентированных человеческих ситуаций через аксио-антропологический дизайн спектакля

Цель исследования - разработать и теоретически обосновать концепт аксио-антропологического дизайна как новой парадигмы режиссёрского мышления, отвечающей на антропологический вызов постдраматической культуры, и верифицировать его операциональность на материале конкретных театральных практик.

## Материалы и методы исследования

Теоретическую базу исследования образует синтез нескольких научных направлений. Во-первых, концепция постдраматического театра, сформулированная Х.-Т. Леманом, определяющая понимание текста как равноправного материала среди прочих, а не фундамента спектакля. Во-вторых, антропологический поворот Ежи Гротовского, переориентировавший театр от обращённости на зрителя к исследованию актёрского существования, и его дальнейшее осмысление в работах С.С. Хоружего (концепция «проблемы зрителя»). В-третьих, аксиологические подходы к анализу современного искусства, представленные в работах Е.Э. Дробышевой (реактуализация телесности как «новой чувственности», ревизия аксиологических оснований), Е.А. Петуниной (понятие ценности и ценностного отношения) и П.М. Степановой (антропологический театр как пространство соучастия исполнителя и зрителя). Методологически исследование опирается на сравнительно-аналитический подход к режиссёрским практикам (Кастеллуччи, Волкострелов, Касторф, Марталер) в сочетании с теоретическим моделированием. Авторы конструируют антиномию «проектируемость ситуации – спонтанность ценностного акта» и предлагают её разрешение через позицию

режиссёра как «архитектора условий». Используется также метод концептуального анализа, позволяющий разграничить интерпретацию (работа с означающим и означаемым, ориентация на прошлое и понимание) и проектирование (работа с ситуацией и антропологическим потенциалом, ориентация на будущее и преображение), а также обосновать понятие спектакля как «антропотехнического устройства».

## Результаты и их обсуждение

Постдраматический разрыв: текст как материал, ситуация как центр

Классическая режиссура, от мейнингенцев до К. С. Станиславского и даже в авангарде XX века, оставалась по своей сути герменевтической. Даже разрушая форму, она искала «сверхзадачу», «действенный конфликт» или «зерно» в драматургическом материале. Постдрама разрывает эту пуповину. Практика таких художников, как Ромео Кастеллуччи, демонстрирует радикальный отказ от смыслопорождающего диктата текста. В его сценической трилогии по мотивам «Божественной комедии» Данте, как отмечают исследователи, отсутствуют и ключевые персонажи поэмы, и сам её текст [Грушевская, 2020, с. 155]. Кастеллуччи конструирует не интерпретацию дантовского текста, а визуально-телесную среду, в которой зритель оказывается перед лицом фундаментальных вопросов бытия. «Актёрская игра утрачивает психологизм, актёр становится перформером, одним из элементов постановки», – констатирует Е.Г. Грушевская [Грушевская, 2020, с. 157].

Именно здесь возникает пустота, которую должен заполнить новый тип мышления. И эта пустота – не просто методологический вакуум, созданный уходом текста. Это вызов, обращённый к самому ядру человеческого в эпоху, когда человек перестаёт быть мерой всех вещей. Если театр больше не может опереться на литературу как на гарантированный источник антропологического содержания, он должен заново спроектировать условия, в которых человеческое (или постчеловеческое) проявит себя. Аксио-антропологический дизайн отвечает именно на этот вызов. Он исходит из презумпции, что человек не предзадан, а рождается в акте ценностного выбора. И задача режиссёра – не изобразить человека, а создать среду, в которой он сможет состояться.

Если режиссёр не объясняет текст, значит, он организует *присутствие*. Термин «дизайн» в нашем контексте используется не в узко-прикладном, а в методологическом значении, как *проектное моделирование условий,* при которых актуализируется антропологический потенциал театрального действия. Мы солидарны с П.М. Степановой в том, что антропологический театр «разными методами пытается доказать и осуществить на практике новый способ соучастия исполнителя и зрителя в пространстве единого театрально-ритуального действа» [Степанова, 2021]. Именно это «соучастие», а не трансляция смысла, становится предметом работы режиссёра.

Аксиологическое измерение: ценность как событие, а не информация

Переход от герменевтики к проектированию неизбежно выводит нас в поле аксиологии. Если смысл можно интерпретировать, то ценность можно только *пережить*. В отличие от интерпретационного подхода, предлагаемый нами, аксио-антропологический дизайн исходит из того, что ценность не транслируется, а рождается в ситуации напряжённого присутствия.

Обратимся к опыту Дмитрия Волкострелова, признанного «апологета постдраматического театра» [Волкострелов, 2012]. В его спектакле «Горький аэропорт» (МДТ – Театр Европы, 2025) по пьесе Павла Пряжко режиссёр выстраивает именно антропологическую архитектуру события. Две взрослые дочери разговаривают по скайпу с матерью, бесконечно ожидающей

посадки в аэропорту, который, по замечанию критики, «находится за пределами жизни» [Песочинский, 2025]. Д. Волкострелов не ставит пьесу о смерти, а проектирует *ситуацию разговора с ушедшими*.

Здесь нет метафоры, требующей расшифровки. Есть сценическая данность, создающая «разделённые реальности» [Песочинский, 2025], в которых зритель оказывается перед ценностной дилеммой, что значит присутствие отсутствующего? Режиссёр конструирует границы ситуации, но не предопределяет ценностного выбора участников. Как формулирует сам Волкострелов, постдраматический театр для него – это пространство, где «ни драматургия, ни текст и ни пьеса не являются для режиссёра некой основой, с которой создаётся спектакль» [Волкострелов, 2012]. На место текста как источника смысла становится ситуация как источник ценностного напряжения. В этом контексте спектакль перестаёт быть объектом эстетического созерцания и становится *средой ценностного испытания*. Е.Э. Дробышева связывает этот процесс с «ревизией аксиологических оснований» через реактуализацию телесности как «новой чувственности» [Дробышева, 2018]. В этом свете реактивация чувственного присутствия предстаёт не эскапизмом и не эстетизацией насилия, а способом вернуть ценность в поле живого опыта. И сделать это через то, что сопротивляется логике отчуждённой, дегуманизированной повседневности. В ситуации, когда «новая нормальность» грозит окончательной инфляцией человеческого, именно телесная, чувственно-ситуативная явленность ценности становится последним ресурсом антропологической достоверности. Театр здесь работает не с эстетикой безобразного ради неё самой, а с прагматикой присутствия, в которой ценность рождается из самого напряжения между распадом и сопротивлением ему.

Антиномия свободы: режиссер как «архитектор условий»

Здесь мы подходим к узловой проблеме, составляющей концептуальное ядро аксио-антропологического дизайна. Если ценность рождается только в ситуации живого, непредопределённого выбора, то, как режиссёр может проектировать саму возможность такого выбора, не предопределяя его содержания?

Эта антиномия между проектируемостью ситуации и спонтанностью ценностного акта требует пересмотра традиционного понимания режиссёрской власти. Режиссёр выступает не как демиург смыслов, а как *архитектор антропологических условий,* в которых ценностное самоопределение становится возможным, но не гарантированным.

Ярким примером разрешения этой антиномии служит практика Франка Касторфа. Его постановка «Кольца нибелунга» на Байройтском фестивале (2013–2017) рассматривается исследователями как одна из наиболее радикальных манифестаций постдраматического театра [Castorf, 2022, p. 2]. Касторф, по определению Е.Н. Шевченко, принадлежит к числу режиссёров, чьи «театральные концепции» формируют «культурную жизнь современной Германии» [Шевченко, 2015, с. 5]. Подвергая оперный текст Вагнера столь радикальной деконструкции (сценографической, временной, событийной), режиссёр ставит зрителя в позицию свидетеля и со-участника антропологического эксперимента. Касторф не предлагает зрителю готовых смыслов. Он проектирует ситуацию, в которой смысл должен быть рождён заново из напряжённого присутствия, из столкновения с визуальными и звуковыми образами, лишёнными привычной нарративной поддержки. Касторф отказывается от контроля над результатом, сохраняя при этом жёсткий контроль над условиями.

Наследие Гротовского: от «бедного театра» к «богатой ситуации»

Концептуальной основой аксио-антропологического дизайна служит тот «антропологический поворот», который, по выражению С.С. Хоружего, произвёл в театре Ежи Гротовский, «переориентировав» театр «от обращенности на Зрителя к обращенности на

Актёра» [Хоружий, 2009]. Однако в нашей концепции мы идём дальше, предлагая разрешение той «проблемы зрителя», о которой писал Хоружий.

Если Е. Гротовский двигался к «бедному театру», т.е. освобождению от всего, что не является сущностным для актёрского существования, то аксио-антропологический дизайн, напротив, предполагает *обогащение ситуации* за счёт включения в неё всего спектра антропологических измерений: телесного, эмоционального, интеллектуального, духовного.

Эта логика обогащения находит последовательное воплощение в творчестве Кристофа Марталера. В контексте дегуманизирующей «новой нормальности» эта логика приобретает особый смысл. Она становится формой сопротивления редукции человека к функции, к потребителю, к статистической единице. Обогащение ситуации у Марталера – это, по сути, восстановление плотности человеческого присутствия, которое постдраматический театр не отменяет, а пересобирает заново, включая в него элементы безобразного, абсурдного, травматичного, но не позволяя им окончательно захватить событие.

В спектакле «Завещание доктора Ватценройтера, ошибка принятия желаемого за действительное» (Базельский драматический театр, 2024) швейцарский режиссёр выстраивает ценностно-человеческую ситуацию, в которой музыкальное, визуальное и телесное измерения становятся не фоном для драматического действия, а самостоятельными носителями антропологического содержания [Марталер, 2024.]. Марталер показывает, что «мнимые мертвые могут "ожить"», тем самым проблематизируя саму границу между жизнью и смертью, присутствием и отсутствием. Зритель оказывается не перед интерпретацией готового смысла, а внутри ситуации, где ценностное отношение к этим границам должно быть выработано им самим.

Проектирование будущего вместо интерпретации прошлого

Принципиальное различие между интерпретацией текста и проектированием ценностно-человеческой ситуации может быть схематизировано следующим образом: интерпретация работает с означающим (текстом) и его означаемыми (смыслами), а проектирование работает с *ситуацией* и её *антропологическим потенциалом*.

Интерпретация ориентирована на *прошлое*, т.е. на то, что уже сказано автором. А проектирование ориентировано на *будущее,* т.е. на то, что может произойти с человеком в пространстве спектакля. Интерпретация предполагает понимание, а проектирование – преображение.

Однако было бы ошибкой считать, что аксио-антропологический дизайн полностью порывает с герменевтикой. Как справедливо замечает Е.Э. Дробышева, современное искусство осуществляет ревизию аксиологических оснований через «реактуализацию телесности как новой чувственности», и эта ревизия не отменяет смыслопорождения, но переносит его из интеллектуальной плоскости в плоскость чувственно-телесного, ситуативного опыта [Дробышева, 2018]. Интерпретация в аксио-антропологическом дизайне полностью не исчезает. Она становится имманентной самому процессу проживания, а не внешней операцией над текстом.

В этой логике спектакль перестаёт быть «многокомпонентной знаковой структурой» и становится *антропотехническим устройством*, то есть, средой, в которой человек может осуществить опыт ценностного выбора в условиях, сконструированных режиссёром, но не предопределённых им. Как отмечает Е.А. Петунина, центральным в аксиологии является «понятие ценности, которое характеризует социокультурное значение явлений действительности, включённых в ценностное отношение» [Петунина, 2015]. Проектируя ценностно-человеческую ситуацию, режиссёр организует именно такое «ценностное

отношение». Это не отношение зрителя к сценическому действию, а отношение человека к ситуации выбора, конституирующей его человеческое бытие.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что аксио-антропологический дизайн – это не просто один из возможных инструментов режиссерского анализа, а насущная необходимость в культурной ситуации, где антропоцентризм больше не является гарантией, а ценность перестает транслироваться автоматически. В эпоху «новой нормальности», размывающей привычные границы человеческого, театр оказывается одной из немногих сфер, где человек все еще может быть не объектом, а субъектом ценностного самоопределения. Именно поэтому переход от интерпретации к проектированию ценностно-человеческих ситуаций является не академическим вопросом, а ответом на вызов дегуманизации, ответом, который режиссура способна дать не манифестами, а самой практикой театрального события.

## Заключение

Итак, предложенный концепт дизайна спектакля представляет собой режиссёрскую стратегию, в которой центром театрального события становится не интерпретация драматургического текста, а проектирование ценностно-человеческой ситуации. Опираясь на антропологический поворот, осуществлённый Ежи Гротовским, и на аксиологическую ревизию оснований современного искусства, данная стратегия переносит акцент со смыслопорождения на ценностное самоопределение, с понимания – на переживание, с текста – на человека в ситуации предельного присутствия.

Эмпирическая верификация предложенного концепта обнаруживает его операциональность в широком спектре постдраматических практик, от «Божественной комедии» Р. Кастеллуччи, где текст Данте уступает место визуально-телесной ситуации ценностного выбора, до «Горького аэропорта» Д. Волкострелова, где режиссёр конструирует антропологическую архитектуру разговора с ушедшими; от байройтского «Кольца» Ф. Касторфа, деконструирующего оперный текст в событие антропологического эксперимента, до камерных спектаклей К. Марталера, проектирующих ситуацию как поле напряжённого присутствия.

Режиссёр в новой парадигме выступает не как истолкователь драматурга, но как *проектировщик антропологических условий*. Аксио-антропологический дизайн, таким образом, предлагает не просто новый терминологический аппарат для описания театральных процессов, но и новую парадигму режиссёрского мышления, парадигму, адекватную антропологическому вызову современного театра, где спектакль есть не произведение, подлежащее интерпретации, а событие, подлежащее проживанию. В этом смысле аксио-антропологический дизайн может быть понят как попытка театра остаться пространством человеческого – не в смысле возвращения к гуманистическим иллюзиям, а в смысле честного проектирования условий, в которых человек, даже поставленный под вопрос, всё еще может быть рождён заново – в акте выбора, присутствия и ценности.

## Библиография

1. Акаев А.А. Три угрозы, способные изменить судьбу человечества // Вечерний Бишкек. 2025. 15 окт. URL: https://www.vb.kg/doc/451534_askar_akaev:_tri_gyrozy_sposobnye_izmenit_sydby_chelovechestva.html.
2. Волкострелов Д.Е. Режиссёр Дмитрий Волкострелов: «Нам важно ставить зрителя в тупик»: [интервью] / беседовала К. Мамадназарбекова // Сноб. 2012. 21 дек. URL: https://snob.ru./selested/entry/56200/.
3. Грушевская Е.Г. Особенности постановки классических произведений в современном постдраматическом театре (на примере «Божественной комедии» Р. Кастеллуччи) // Россия и Запад: диалог культур: сб. науч. ст. XXII Междунар. конф. Москва: Изд-во Московского ун-та, 2020. Вып. 22. С. 153–162.

4. Дробышева Е.Э. «Нечеловеческое, слишком нечеловеческое...»: к вопросу об аксиологических основаниях современного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 170–183.
5. Лазарев Ф.В., Литл Б.А. Многомерный человек: онтология и методология исследования. Симферополь: СОНАТ, 2010. 263 с.
6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва: ABCdesign, 2013. 312 с.
7. Марталер К. Завещание доктора Ватценройтера // Газета «Коммерсантъ». 2024. № 200 от 30.10.2024. URL: https://www.kommersant.ru/doc/7266002.
8. Петунина Е.А. Сравнительный анализ фестивального и театрального зрителя в контексте аксиологического подхода (Пермский социокультурный опыт) // Вестник НАСА. 2015. № 1 (11). С. 147–151.
9. Песочинский Н. Возвращение блудного сына в МДТ: создатель театра post выпустил спектакль о разговоре с ушедшими // Фонтанка.ру. 16.02.2025. URL: https://www.mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/523.json.
10. Степанова П.М. Антропологический театр в теории и практике Ежи Гротовского // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 5 (76). С. 178–195.
11. Хоружий С.С. Выступление на заседании семинара, посвящённого Ежи Гротовскому // Институт синергийной антропологии. 2009. 25 дек. URL: https://synergia-isa.ru/zasedanie-seminara-pamyati-ezhi-grotov/.
12. Шевченко Е.Н. «Постдраматический театр» в современном немецком и российском культурном пространстве // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. № 1. С. 310–316.
13. Castorf F. Opera and the Politics of Postdramatic Theatre: Frank Castorf's Bayreuth Ring // Cambridge Opera Journal. 2022. Vol. 34, No. 1. P. 1–28.

# Axio-anthropological Design of a Performance as a Directorial Response to the Challenges of Post-Drama in the Era of the "New Normal"

**Yurii V. Fedorov**

PhD in Philosophy,
Member of the Crimean Academy of Sciences,
Member of the International Academy of Economic and Social Sciences (Italy, Rome),
Associate Professor,
Department of Theatrical Art,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
295017, 39, Sevastopol'skaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: fedorov_Juriy@mail.ru

**Marina Yu. Saprykina**

PhD in Pedagogy,
Honored Worker of Culture of the Republic of Crimea,
Head of the Department of Theatrical Art,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
295017, 39, Sevastopol'skaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: sama7268077@gmail.com

**Abstract**

The article is devoted to substantiating the concept of "axio-anthropological design" as a directorial strategy that responds to the challenges of contemporary post-dramatic culture. The relevance of the study is due to the fundamental shift from the text-centric model of theater to the

design of stage events in the context of dehumanization and value relativism of the "new normal." It is proved that in post-dramatic theater the director ceases to be an interpreter of a dramatic text and becomes a designer of a value-human situation in which the actor and the spectator perform existential self-determination. The paper reveals a fundamental difference between interpretation (working with the past, with meaning) and design (working with the future, with the possibility of value choice). The methodological basis is a synthesis of Jerzy Grotowski's anthropological turn and the axiological revision of contemporary art. On the material of performances by Romeo Castellucci, Dmitry Volkostrelov, Frank Castorf and Christoph Marthaler, the operability of the proposed concept is demonstrated, when the director constructs anthropological conditions without predetermining their content, resolving the antinomy of freedom through the position of an "architect of conditions." A performance is treated not as a work subject to interpretation but as an anthropotechnical device, i.e., an environment of value testing. The authors conclude that axio-anthropological design is not a private tool but a new paradigm of directorial thinking that allows theater to remain a space of the human, where subjectivity is not dismantled but is born anew in the act of choice, presence and value.

**For citation**

Fedorov Yu.V., Saprykina M.Yu. (2026) Aksio-antropologicheskiy dizayn spektaklya kak otvet rezhissury na vyzovy postdramy v epokhu "novoy normal'nosti" [Axio-anthropological Design of a Performance as a Directorial Response to the Challenges of Post-Drama in the Era of the "New Normal"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 69-78. DOI: 10.34670/AR.2026.85.96.007

**Keywords**

Post-drama, axiology, anthropological theater, directing, performativity, value situation, Grotowski, Lehmann, theatrical event, anthropotechnical device, "new normal."

## References

1. Akaev, A. A. (2025, October 15). Tri ugrozy, sposobnye izmenit sudbu chelovechestva [Three threats that could change the fate of humanity]. *Vecherniy Bishkek* [Evening Bishkek]. https://www.vb.kg/doc/451534_askar_akaev:_tri_gyrozy_sposobnye_izmenit_sydby_chelovechestva.html
2. Castorf, F. (2022). Opera and the politics of postdramatic theatre: Frank Castorf's Bayreuth Ring. *Cambridge Opera Journal*, 34(1), 1–28.
3. Drobysheva, E. E. (2018). "Nechelovecheskoe, slishkom nechelovecheskoe...": k voprosu ob aksiologicheskikh osnovaniyakh sovremennogo iskusstva ["The inhuman, the all-too-inhuman...": on the question of the axiological foundations of contemporary art]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet], (3(56)), 170–183.
4. Grushevskaya, E. G. (2020). Osobennosti postanovki klassicheskikh proizvedeniy v sovremennom postdramaticheskom teatre (na primere "Bozhestvennoy komedii" R. Kastelluchchi) [The specifics of staging classical works in modern post-dramatic theatre (using R. Castellucci's "The Divine Comedy" as an example)]. In *Rossiya i Zapad: dialog kultur* [Russia and the West: Dialogue of cultures] (Issue 22, pp. 153–162). Izd-vo Moskovskogo un-ta.
5. Khoruzhiy, S. S. (2009, December 25). Vystuplenie na zasedanii seminara, posvyashchennogo Ezhi Grotovskomu [Speech at a seminar meeting dedicated to Jerzy Grotowski]. *Institut sinergiynoy antropologii* [Institute of Synergetic Anthropology]. https://synergia-isa.ru/zasedanie-seminara-pamyati-ezhi-grotov/
6. Lazarev, F. V., & Litl, B. A. (2010). *Mnogomernyy chelovek: ontologiya i metodologiya issledovaniya* [The multidimensional human being: Ontology and research methodology]. SONAT.
7. Lehmann, H.-T. (2013). *Postdramaticheskiy teatr* [Postdramatic theatre]. ABCdesign.
8. Marthaler, C. (2024, October 30). Zaveshchanie doktora Vatcenroytera [Dr. Watzenrohrer's will]. *Kommersant*, (200). https://www.kommersant.ru/doc/7266002
9. Pesochniskiy, N. (2025, February 16). Vozvrashchenie bludnogo syna v MDT: sozdatel teatra post vypustil spektakl o

razgovore s ushedshimi [The return of the prodigal son at the MDT: the founder of the post theatre has released a play about talking to the departed]. *Fontanka.ru*. https://www.mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/523.json

10. Petunina, E. A. (2015). Sravnitelnyy analiz festivalnogo i teatralnogo zritelya v kontekste aksiologicheskogo podkhoda (Permskiy sotsiokulturnyy opyt) [A comparative analysis of festival and theater audiences in the context of an axiological approach (the Perm socio-cultural experience)]. *Vestnik NASA* [Bulletin of NASA], (1(11)), 147–151.
11. Shevchenko, E. N. (2015). "Postdramaticheskiy teatr" v sovremennom nemetskom i rossiyskom kulturnom prostranstve ["Post-dramatic theatre" in the contemporary German and Russian cultural space]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University], (1), 310–316.
12. Stepanova, P. M. (2021). Antropologicheskiy teatr v teorii i praktike Ezhi Grotovskogo [Anthropological theatre in the theory and practice of Jerzy Grotowski]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet], (5(76)), 178–195.
13. Volkostrelov, D. E. (2012, December 21). Rezhisser Dmitriy Volkostrelov: "Nam vazhno stavit zritelya v tupik" [Director Dmitry Volkostrelov: "It's important for us to leave the audience bewildered"]. *Snob*. https://snob.ru./selested/entry/56200/

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 94(430).087:930.25:32** **DOI: 10.34670/AR.2026.40.64.010**

# Периоды институционализации памяти о ГДР в объединённой Германии с 1990 по 2025 годы

**Рожнов Роман Дмитриевич**

Аспирант,
кафедра культурологии, факультет
иностранных языков и регионоведения,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: rrozhnov33@gmail.com

**Аннотация**

Исследуется институционализация памяти о ГДР в федеральной мемориальной политике ФРГ в 1990–2025 гг. Цель работы — обосновать периодизацию этого процесса по изменениям правовых механизмов, организационных форм и тематических приоритетов. Источниками служат законы, парламентские отчёты и федеральные мемориальные концепции; применяется историко-институциональный анализ в сочетании с теорией культурной памяти. Выделяются три этапа: формирование архивных, реабилитационных и парламентских механизмов в 1990–1998 гг.; развитие постоянной федеральной поддержки в 1998–2008 гг.; консолидация и расширение мемориальной политики в 2008–2025 гг. Показано, что создание фонда в 1998 г. и обновление мемориальной концепции в 2008 г. обозначают изменение способов государственного участия в работе с прошлым. В документах 2020-х гг. память о диктатуре дополняется признанием повседневного и трансформационного опыта восточных немцев. Расширение этой рамки не означает отказа от памяти о жертвах и нормативной оценки диктатуры СЕПГ.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Рожнов Р.Д. Периоды институционализации памяти о ГДР в объединённой Германии с 1990 по 2025 годы // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 79-86. DOI: 10.34670/AR.2026.40.64.010

**Ключевые слова**

ГДР, объединённая Германия, культурная память, политика памяти, институционализация, мемориалы, диктатура СЕПГ, трансформационный опыт, историко-институциональный анализ, мемориальная политика ФРГ.

## Введение

После объединения Германии память о ГДР формировалась в условиях исчезновения восточногерманского государства и включения его наследия в правовое и культурное пространство ФРГ. Оценка диктатуры Социалистической единой партии Германии (СЕПГ), открытие архивов и признание жертв сочетались с необходимостью учитывать биографии людей, не сводивших собственную жизнь к репрессиям. Противоречие между нормативной оценкой режима и многообразием повседневного опыта определило одну из центральных проблем мемориальной политики.

Цель статьи — выявить периоды институционализации памяти о ГДР в 1990–2025 гг. Объект исследования — федеральная мемориальная политика ФРГ; предмет — правовые, организационные и дискурсивные механизмы закрепления представлений о восточногерманском прошлом. Исследовательский вопрос состоит в том, какие изменения государственного участия позволяют разграничить этапы формирования этой политики. Предполагается, что её развитие связано с переходом от архивно-правовой и парламентской работы к постоянной поддержке специализированных учреждений, а затем к расширению круга признаваемых опытов при сохранении памяти о диктатуре как нормативного основания.

## Методология и источники

Исследование опирается на представление о социальной обусловленности памяти М. Хальбвакса, понятие мест памяти П. Нора и теорию культурной памяти Я. и А. Ассманов. Эти подходы позволяют рассматривать архивы, мемориалы и образовательные учреждения как формы закрепления и передачи прошлого за пределами поколения очевидцев [Хальбвакс, 2005; Nora, 1984–1992; Assmann J., 1992; Assmann A., 1999]. Под институционализацией здесь понимается закрепление интерпретаций прошлого в правовых нормах, механизмах финансирования, специализированных организациях и программах исторического образования.

Применяется историко-институциональный анализ: сопоставляются полномочия участников, способы поддержки мемориальной работы и тематические приоритеты документов. Существенно различение Э. Битти между official memory, непосредственно производимой государственными органами, и state-mandated memory, создаваемой при государственной поддержке другими участниками [Beattie, 2011, p. 23–35]. Оно позволяет проследить изменение формы государственного участия, не отождествляя федеральное финансирование с единой обязательной интерпретацией прошлого.

Источниковую базу составляют законодательство об объединении, архивном доступе и реабилитации, отчёты двух парламентских комиссий, закон о федеральном фонде 1998 г. и мемориальные концепции 1999, 2008 и 2025 гг. Поздний этап рассматривается также по документам о представительстве жертв диктатуры, проекте Zukunftszentrum и отчёту о Восточной Германии за 2025 г. Документы анализируются как свидетельства официальных целей и организационных решений; сами по себе они не позволяют установить, насколько эти цели реализованы и приняты обществом.

В историографии критическая историзация ГДР, представленная работами К. Яраусша, соединяет оценку диктаторского режима с анализом общественной жизни. Исследования памяти, в частности сборник под редакцией Д. Кларка и У. Вёльфель, показывают

множественность публичных репрезентаций восточногерманского прошлого [Jarausch, 1999, p. 3–16; Clarke, Wölfel, 2011]. В настоящей статье эти подходы используются для выделения институциональных рубежей: внимание сосредоточено на изменении механизмов федеральной политики, а не на исчерпывающем обзоре всех форм памяти о ГДР.

## Правовые основания и парламентское осмысление с 1990 по 1998 годы

Первый этап характеризуется сочетанием федеральных правовых решений с децентрализованной мемориальной работой. Статья 35 Договора об объединении Германии закрепляла сохранение культурного наследия новых земель в условиях федеративного распределения полномочий [Einigungsvertrag, 1990, Art. 35]. Договор задавал общий культурно-правовой контекст, но не создавал самостоятельной комплексной программы памяти о ГДР. Поэтому развитие локальных инициатив следует отличать от уже существовавшего федерального участия в архивной и правовой работе.

Закон о документах Штази 1991 г. закрепил доступ к материалам репрессивного аппарата. Архив соединял индивидуальное выяснение обстоятельств биографии с документальным изучением диктатуры. Закон о реабилитации по уголовным делам 1992 г. оформил восстановление нарушенных прав как государственную задачу [Stasi-Unterlagen-Gesetz, 1991; Strafrechtliches Rehabilitierungsgesetz, 1992]. Эти механизмы придавали памяти практические последствия: свидетельства становились основанием правовых процедур и публичной оценки прошлого. Вместе с тем их назначение было более определённым, чем задача представления всей истории восточногерманского общества.

Парламентскую оценку вырабатывали две Enquete-Kommissionen Бундестага. Первая комиссия, работавшая в 1992–1994 гг., рассматривала историю и последствия диктатуры СЕПГ; вторая, действовавшая в 1995–1998 гг., сосредоточилась на преодолении её последствий в процессе германского единства [Deutscher Bundestag, Drucksache 12/7820, 1994; Drucksache 13/11000, 1998]. Если первая формулировала политико-историческую оценку режима, то деятельность второй подготовила переход к постоянной поддержке работы с прошлым. В терминах Битти парламентские отчёты представляют непосредственное производство официальной памяти, хотя их подготовка включала экспертные знания и свидетельства участников.

На местном уровне судьба тюрем, участков Берлинской стены и социалистических памятников оставалась предметом споров о сохранении, демонтаже и музеефикации. А. Саундерс показывает конфликтность переосмысления материального наследия после 1989 г. [Saunders, 2018, p. 1–24]. Таким образом, децентрализация первого этапа означает отсутствие сложившейся системы постоянной федеральной мемориальной поддержки, а не отсутствие государства в политике памяти. К концу 1990-х гг. архивные и парламентские механизмы создали предпосылки для такой системы.

## Постоянная федеральная поддержка с 1998 по 2008 годы

Рубеж 1998–1999 гг. связан с созданием Федерального фонда по изучению диктатуры СЕПГ и принятием мемориальной концепции. Фонд, учреждённый законом от 5 июня 1998 г., стал

постоянным инструментом поддержки осмысления причин, истории и последствий диктатуры в советской оккупационной зоне и ГДР. В § 2 закона закреплены сохранение памяти о несправедливости и жертвах, укрепление демократии и внутреннего единства Германии [Gesetz über die Errichtung einer Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, 1998, § 2]. Институциональное изменение состояло в переходе от ограниченной сроками парламентской работы к долгосрочной поддержке исследовательских, образовательных и гражданских проектов.

Концепция федеральной поддержки мемориалов 1999 г. определила критерии участия федерации: национальное или международное значение объекта, научно обоснованная концепция и участие соответствующей земли [Deutscher Bundestag, Drucksache 14/1569, 1999, S. 3–4]. Федеральная поддержка не заменяла земельную компетенцию и гражданские инициативы, а связывала их с общегосударственными приоритетами. Фонд и концепция создали взаимодополняющие организационные и финансовые механизмы, благодаря которым работа памяти получила более устойчивую основу.

Содержательным ядром этой политики оставалось Diktaturgedächtnis — память о ГДР как диктатуре СЕПГ, о репрессиях, жертвах и сопротивлении. Однако государственная поддержка нескольких учреждений не устраняла разногласий о том, как соотнести историю режима с опытом труда, семьи и повседневной культуры. Поэтому институционализацию нельзя трактовать как завершённое установление единого нарратива: она задавала условия публичной работы с прошлым, внутри которых продолжались споры.

Это напряжение проявилось в деятельности экспертной комиссии Саброва 2005–2006 гг., разрабатывавшей рекомендации по организации работы с наследием диктатуры СЕПГ. Обсуждались взаимодействие существующих учреждений и место повседневной истории в публичной памяти. По анализу Битти, расширение поддержки третьих участников меняло форму государственного присутствия, но не означало отказа от бюджетного и политического влияния [Beattie, 2011, p. 33]. Отличительный признак этапа — развитие постоянной инфраструктуры при сохранении споров о её тематических границах.

## Консолидация и расширение политики с 2008 по 2025 годы

Обновление мемориальной концепции в 2008 г. обозначило консолидацию системы, основы которой были заложены ранее. Документ закреплял работу с наследием национал-социалистического террора и диктатуры СЕПГ, одновременно подчёркивая различия между ними и недопустимость релятивизации нацистских преступлений [Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption des Bundes, 2008]. Значение рубежа состоит не в возникновении сети учреждений с нуля, а в укреплении связей между мемориальной, исследовательской и образовательной работой. Мемориал получал выраженную функцию места историко-политического обучения.

Включение повседневности в эту рамку оставалось неоднозначным. Битти отмечает, что в политике 2008 г. повседневная жизнь нередко рассматривалась как способ показать проникновение диктатуры в разные сферы общества и противодействовать ностальгии по ГДР [Beattie, 2011, p. 33]. Следовательно, расширение тематики ещё не означало признания биографического опыта на его собственных основаниях. Оно могло служить уточнению прежней нормативной оценки, сохраняя напряжение между институциональными интерпретациями и личными воспоминаниями.

Наряду с этим возрастала роль памяти о мирной революции и германском единстве. На примере Берлинской стены Х. Харрисон прослеживает переход от стремления устранить материальное свидетельство разделения к его сохранению в публичной истории [Harrison, 2019, p. 8–12]. Память о стене соединяла травматическое наследие с демократическим значением событий 1989 г. Однако изменение публичной культуры памяти следует отличать от конкретных решений федеральной власти: первое образует контекст, в котором принимались вторые.

В 2020-е гг. одновременно усилились представительство жертв и внимание к последствиям объединения. Закон 2021 г. учредил должность Федерального уполномоченного по делам жертв диктатуры СЕПГ при Бундестаге [Gesetz über die Bundesbeauftragte…, 2021]. Появление этого института показывает, что признание новых тем не вытеснило задачи защиты интересов пострадавших и сохранения памяти о репрессиях. Напротив, работа с последствиями диктатуры получила дополнительную парламентскую опору.

Другую линию обозначили правительственные материалы 2021 г. о будущем центре германского единства и европейской трансформации — Zukunftszentrum. Проект связывал научную и культурную работу с гражданским диалогом, признанием жизненных достижений восточных немцев и осмыслением преобразований после 1989–1990 гг. [Stellungnahme der Bundesregierung…, 2021, S. 1–8]. Для периодизации важен сам переход к институциональному проектированию работы с трансформационным опытом. Его нельзя отождествлять с уже доказанными результатами деятельности центра или с завершённым изменением общественной памяти.

Отчёт «35 Jahre: Aufgewachsen in Einheit?» за 2025 г. дополняет эту перспективу поколенческим измерением. В нём Восточная Германия рассматривается как пространство формирования биографий и идентичностей, значимое также для людей без собственного опыта жизни в ГДР [Bericht 2025, S. 3–4, 48–50]. Тем самым предметом официального внимания становятся не только события до 1990 г., но и передача опыта разделения и объединения следующим поколениям. Память о ГДР пересекается с вопросом признания восточногерманских перспектив в настоящем.

Федеральная мемориальная концепция 2025 г. сохраняет задачу осмысления диктатуры СЕПГ и одновременно фиксирует более дифференцированное рассмотрение жизни в ГДР. Наряду с репрессиями и сопротивлением в поле внимания входят семья, церковь, досуг, молодёжные субкультуры и трансформационный период после 1990 г.; история ГДР обозначается как общегерманская тема [Deutscher Bundestag, Drucksache 21/2910, 2025, S. 19–21]. В рамках предложенного анализа это свидетельствует о расширении официально признаваемого опыта, а не о замене памяти о диктатуре нейтральным или исключительно ностальгическим образом прошлого.

## Обоснование периодизации и выводы

Основанием периодизации служит изменение механизмов федерального участия. Рубеж 1998 г. связан с переходом от парламентского осмысления к постоянной институциональной поддержке, оформленной фондом и концепцией 1999 г. Рубеж 2008 г. обозначает консолидацию уже действующих механизмов и усиление их образовательной взаимосвязи. Последний этап неоднороден: документы 2020-х гг. позволяют выделить внутри него расширение тематики до

трансформационного опыта, но не дают оснований считать прежнюю мемориальную модель полностью преодолённой.

Федеральная мемориальная политика складывалась через взаимодействие государства, земель и общественных организаций. Постоянная поддержка учреждений сделала память о ГДР устойчивой сферой культурной и образовательной работы, не устранив конкуренцию интерпретаций. Главный результат исследования состоит в выявлении сочетания институциональной преемственности с тематическим расширением: память о диктатуре и её жертвах постепенно дополнялась повседневным, поколенческим и трансформационным опытом восточных немцев. Этот вывод относится к изменениям федеральной политики; вопрос о восприятии её установок различными социальными группами требует самостоятельного исследования.

## Библиография


1. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2.
2. Assmann A. Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck, 1999.
3. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H. Beck, 1992.
4. Beattie A.H. The Politics of Remembering the GDR: Official and State-Mandated Memory since 1990 // Remembering the German Democratic Republic: Divided Memory in a United Germany / ed. by D. Clarke, U. Wölfel. London: Palgrave Macmillan, 2011. P. 23–35.
5. Bericht 2025. 35 Jahre: Aufgewachsen in Einheit? Beauftragte der Bundesregierung für Ostdeutschland. Berlin, 2025.
6. Clarke D., Wölfel U. (eds.). Remembering the German Democratic Republic: Divided Memory in a United Germany. London: Palgrave Macmillan, 2011.
7. Deutscher Bundestag. Bericht der Enquete-Kommission «Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland». Drucksache 12/7820. Bonn, 1994.
8. Deutscher Bundestag. Schlussbericht der Enquete-Kommission «Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozeß der deutschen Einheit». Drucksache 13/11000. Bonn, 1998.
9. Deutscher Bundestag. Konzeption der künftigen Gedenkstättenförderung des Bundes und Bericht der Bundesregierung über die Beteiligung des Bundes an Gedenkstätten in der Bundesrepublik Deutschland. Drucksache 14/1569. Berlin, 1999. URL: https://dserver.bundestag.de/btd/14/015/1401569.pdf.
10. Deutscher Bundestag. Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption des Bundes. Verantwortung wahrnehmen, Aufarbeitung verstärken, Gedenken vertiefen. Drucksache 16/9875. Berlin, 2008. URL: https://dserver.bundestag.de/btd/16/098/1609875.pdf.
11. Deutscher Bundestag. Konzeption des Bundes für die Gedenkstätten zur Aufarbeitung der NS-Terrorherrschaft und der SED-Diktatur. Drucksache 21/2910. Berlin, 2025. URL: https://dserver.bundestag.de/btd/21/029/2102910.pdf.
12. Einigungsvertrag. Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands. 31.08.1990.
13. Gesetz über die Bundesbeauftragte oder den Bundesbeauftragten für die Opfer der SED-Diktatur beim Deutschen Bundestag. 09.04.2021.
14. Gesetz über die Errichtung einer Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur. 05.06.1998. BGBl. I. S. 1226. URL: https://www.gesetze-im-internet.de/seddiktstiftg/BJNR122600998.html.
15. Gesetz über die Rehabilitierung und Entschädigung von Opfern rechtsstaatswidriger Strafverfolgungsmaßnahmen im Beitrittsgebiet — Strafrechtliches Rehabilitierungsgesetz. 29.10.1992.
16. Gesetz über die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik — Stasi-Unterlagen-Gesetz. 20.12.1991.
17. Harrison H.M. After the Berlin Wall: Memory and the Making of the New Germany, 1989 to the Present. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
18. Jarausch K.H. Beyond Uniformity: The Challenge of Historicizing the GDR // Dictatorship as Experience: Towards a Socio-Cultural History of the GDR / ed. by K.H. Jarausch. New York; Oxford: Berghahn Books, 1999. P. 3–16.
19. Nora P. Les Lieux de mémoire. Paris: Gallimard, 1984–1992.
20. Saunders A. Memorializing the GDR: Monuments and Memory after 1989. New York; Oxford: Berghahn Books, 2018.
21. Stellungnahme der Bundesregierung zum Abschlussbericht der Arbeitsgruppe «Zukunftszentrum für Europäische Transformation und Deutsche Einheit» sowie zu den Handlungsempfehlungen der Kommission «30 Jahre Friedliche Revolution und Deutsche Einheit». Berlin, 2021.

# Periods of Institutionalization of Memory of the GDR in Unified Germany from 1990 to 2025

**Roman D. Rozhnov**

Postgraduate Student,
Department of Cultural Studies, Faculty
of Foreign Languages and Area Studies,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1, Leninskie gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: rrozhnov33@gmail.com

**Abstract**

The institutionalization of memory of the GDR in the federal memorial policy of the Federal Republic of Germany in 1990–2025 is examined. The aim of the work is to substantiate the periodization of this process based on changes in legal mechanisms, organizational forms, and thematic priorities. The sources are laws, parliamentary reports, and federal memorial concepts; historical-institutional analysis is applied in combination with the theory of cultural memory. Three stages are identified: the formation of archival, rehabilitation, and parliamentary mechanisms in 1990–1998; the development of permanent federal support in 1998–2008; and the consolidation and expansion of memorial policy in 2008–2025. It is shown that the creation of the foundation in 1998 and the renewal of the memorial concept in 2008 mark a change in the ways of state participation in working with the past. In the documents of the 2020s, the memory of the dictatorship is supplemented by the recognition of the everyday and transformational experience of East Germans. The expansion of this framework does not mean a rejection of the memory of the victims and of the normative assessment of the SED dictatorship.

**For citation**

Rozhnov R.D. (2026) Periody institutsionalizatsii pamyati o GDR v ob"edinennoy Germanii s 1990 po 2025 gody [Periods of Institutionalization of Memory of the GDR in Unified Germany from 1990 to 2025]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 79-86. DOI: 10.34670/AR.2026.40.64.010

**Keywords**

GDR, unified Germany, cultural memory, memory policy, institutionalization, memorials, SED dictatorship, transformational experience, historical-institutional analysis, memorial policy of the Federal Republic of Germany.

## References

1. Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [Memory spaces: Forms and transformations of cultural memory]. C. H. Beck.
2. Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [Cultural memory: Writing, remembrance and political identity in early high cultures]. C. H. Beck.
3. Beattie, A. H. (2011). The politics of remembering the GDR: Official and state-mandated memory since 1990. In D. Clarke & U. Wölfel (Eds.), *Remembering the German Democratic Republic: Divided memory in a united Germany* (pp.

23–35). Palgrave Macmillan.
4. Bericht 2025. 35 Jahre: Aufgewachsen in Einheit? [Report 2025. 35 years: Growing up in unity?]. (2025). Beauftragte der Bundesregierung für Ostdeutschland.
5. Clarke, D., & Wölfel, U. (Eds.). (2011). *Remembering the German Democratic Republic: Divided memory in a united Germany*. Palgrave Macmillan.
6. Deutscher Bundestag. (1994). *Bericht der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland"* [Report of the Enquete Commission "Coming to terms with the history and consequences of the SED dictatorship in Germany"] (Drucksache 12/7820). Bonn.
7. Deutscher Bundestag. (1998). *Schlussbericht der Enquete-Kommission "Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozeß der deutschen Einheit"* [Final report of the Enquete Commission "Overcoming the consequences of the SED dictatorship in the process of German unity"] (Drucksache 13/11000). Bonn.
8. Deutscher Bundestag. (1999). *Konzeption der künftigen Gedenkstättenförderung des Bundes und Bericht der Bundesregierung über die Beteiligung des Bundes an Gedenkstätten in der Bundesrepublik Deutschland* [Concept for future federal memorial funding and report of the Federal Government on federal participation in memorials in the Federal Republic of Germany] (Drucksache 14/1569). https://dserver.bundestag.de/btd/14/015/1401569.pdf
9. Deutscher Bundestag. (2008). *Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption des Bundes. Verantwortung wahrnehmen, Aufarbeitung verstärken, Gedenken vertiefen* [Update of the federal memorial concept. Assuming responsibility, strengthening coming to terms with the past, deepening remembrance] (Drucksache 16/9875). https://dserver.bundestag.de/btd/16/098/1609875.pdf
10. Deutscher Bundestag. (2025). *Konzeption des Bundes für die Gedenkstätten zur Aufarbeitung der NS-Terrorherrschaft und der SED-Diktatur* [Federal concept for memorials on coming to terms with Nazi terror rule and the SED dictatorship] (Drucksache 21/2910). https://dserver.bundestag.de/btd/21/029/2102910.pdf
11. Einigungsvertrag. (1990). *Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands* [Treaty between the Federal Republic of Germany and the German Democratic Republic on the establishment of German unity]. 31.08.1990.
12. Gesetz über die Bundesbeauftragte oder den Bundesbeauftragten für die Opfer der SED-Diktatur beim Deutschen Bundestag [Act on the Federal Commissioner for the Victims of the SED Dictatorship at the German Bundestag]. (2021). 09.04.2021.
13. Gesetz über die Errichtung einer Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur [Act on the establishment of a foundation for coming to terms with the SED dictatorship]. (1998). 05.06.1998. BGBl. I. S. 1226. https://www.gesetze-im-internet.de/seddiktstiftg/BJNR122600998.html
14. Gesetz über die Rehabilitierung und Entschädigung von Opfern rechtsstaatswidriger Strafverfolgungsmaßnahmen im Beitrittsgebiet — Strafrechtliches Rehabilitierungsgesetz [Act on the rehabilitation and compensation of victims of unconstitutional criminal prosecution in the accession area — Criminal Rehabilitation Act]. (1992). 29.10.1992.
15. Gesetz über die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik — Stasi-Unterlagen-Gesetz [Act on the records of the State Security Service of the former German Democratic Republic — Stasi Records Act]. (1991). 20.12.1991.
16. Harrison, H. M. (2019). *After the Berlin Wall: Memory and the making of the new Germany, 1989 to the present*. Cambridge University Press.
17. Jarausch, K. H. (1999). Beyond uniformity: The challenge of historicizing the GDR. In K. H. Jarausch (Ed.), *Dictatorship as experience: Towards a socio-cultural history of the GDR* (pp. 3–16). Berghahn Books.
18. Khalfvaks, M. (2005). Kollektivnaya i istoricheskaya pamyat [Collective and historical memory]. *Neprikosnovennyy zapas* [Emergency Ration], (2).
19. Nora, P. (1984–1992). *Les Lieux de mémoire* [Places of memory]. Gallimard.
20. Saunders, A. (2018). *Memorializing the GDR: Monuments and memory after 1989*. Berghahn Books.
21. Stellungnahme der Bundesregierung zum Abschlussbericht der Arbeitsgruppe "Zukunftszentrum für Europäische Transformation und Deutsche Einheit" sowie zu den Handlungsempfehlungen der Kommission "30 Jahre Friedliche Revolution und Deutsche Einheit" [Statement of the Federal Government on the final report of the working group "Center for the Future of European Transformation and German Unity" and on the recommendations of the commission "30 Years of Peaceful Revolution and German Unity"]. (2021). Berlin.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 39** **DOI: 10.34670/AR.2026.87.35.011**

# Пути возрождения традиционной глиняной игрушки: экскурсионный маршрут «Калуга – Думиничи – Хлуднево»

**Митрошкина Елизавета Романовна**

Магистрант,
кафедра русского языка как иностранного,
Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского,
248000, Российская Федерация, Калуга, пер. Воскресенский, 4;
e-mail: elizaveta.mitroshkina@gmail.com

**Кумелашвили Нанули Ушангиевна**

Кандидат культурологии, доцент,
кафедра литературы,
Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского,
248000, Российская Федерация, Калуга, пер. Воскресенский, 4;
e-mail: nanuli79@mail.ru

**Аннотация**

В статье рассматриваются способы сохранения и актуализации нематериального культурного наследия в условиях кризиса межпоколенческой преемственности. На примере хлудневской глиняной игрушки анализируются символические, технологические и коммуникативные аспекты бытования локального ремесла. Исследование опирается на сравнительно-исторический анализ этнографических данных, семиотическую интерпретацию формально-пластических особенностей изделий и полевые материалы, собранные в среде носителей традиции. В работе показаны исторические условия адаптации промысла к изменениям ресурсной базы, описана специфика профессиональной лексики мастериц, критически осмыслена роль юридических механизмов охраны бренда хлудневской игрушки (географическое указание Калужской области) в решении кадровой проблемы. Предложена и обоснована четырёхмодульная структура девятичасового культурологического маршрута, который рассматривается как педагогическая форма погружения в производственный и бытийный контекст традиции. Практическая ценность работы связана с возможностью интеграции данной модели в региональное краеведение и в программы межкультурного обучения иностранных студентов.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Митрошкина Е.Р., Кумелашвили Н.У. Пути возрождения традиционной глиняной игрушки: экскурсионный маршрут «Калуга – Думиничи – Хлуднево» // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 87-97. DOI: 10.34670/AR.2026.87.35.011

**Ключевые слова**

Культурологический маршрут, нематериальное культурное наследие, народные художественные промыслы, хлудневская игрушка, Калужская область, межпоколенческая преемственность, профессиональная лексика мастериц, семиотика ремесла, межкультурная компетенция.

## Введение

Хлудневская глиняная игрушка представляет собой устойчивый феномен русской традиционной культуры, сохраняющий морфологическую и стилистическую узнаваемость на протяжении почти двух столетий. Однако современная социокультурная ситуация, характеризующаяся тотальной тиражируемостью визуальных форм, провоцирует риск подмены живого ремесленного знания его сувенирным аналогом, лишённым глубинного смыслового контекста и тактильной памяти отточенного жеста мастера. Формально-юридическое закрепление исключительного права на географическое указание (свидетельство Роспатента, 2022) не решает полностью кадровую проблему: потомки мастеров приходят к реконструкции технологии лишь в зрелом возрасте, по фрагментарным воспоминаниям, что фиксирует разрыв естественного механизма межпоколенческой трансляции, основанного на раннем погружении в ремесленную среду. Открытие в декабре 2025 года специализированного Центра Хлудневской игрушки в посёлке Думиничи создало необходимую организационную базу, однако её эффективность напрямую зависит от разработки эффективных педагогических и коммуникативных форм. В статье рассматривается культурологический экскурсионный маршрут как действенный транслятор нематериального наследия. Особое внимание уделяется его педагогическому потенциалу: предлагается модель интеграции детей и иностранных студентов в процесс освоения «живой» традиции непосредственно в ходе экскурсии.

## Эволюция научного осмысления хлудневского игрушечного промысла

Проблема сохранения традиционных художественных промыслов имеет глубокие корни в отечественной гуманитарной науке. Еще в 1970-е годы в культурной политике СССР был взят курс на системную поддержку народного искусства. Исследователи подчеркивали уникальную способность народных мастеров органично сочетать утилитарные и декоративные качества предметов. Однако уже тогда, на конференции в Русском музее в 1978 году, было справедливо отмечено, что без понимания природы народного ремесла невозможна плодотворная работа по восстановлению традиционных отраслей [Кумелашвили, 2026]. В условиях размывания ориентиров традиционного искусства в постсоветский период возникла необходимость перехода от категоричной советской терминологии («активная пропаганда») к более гибким современным понятиям, таким как «популяризация» нематериального наследия».

Начальный этап накопления знаний о хлудневском промысле был связан с дореволюционной и ранней советской этнографией. Как справедливо отмечает С.И. Личенко, материалы по этнографии и статистике Калужской губернии XIX – начала XX веков не давали подробных сведений о производстве игрушки как о самостоятельном художественном явлении, рассматривая его в русле гончарного промысла, стихийно регулируемого рыночным спросом на

ярмарках («ярилках») [Личенко, 2001]. Фундаментальный вклад в изучение типологии и символики игрушки внесли такие исследователи, как Л.А. Динцес, [Динцес, 1936] связывавший калужские свистульки с архаичной керамикой племен вятичей, а также И.Я. Богуславская [Богуславская, 1975], отмечавшая в русской глиняной пластике отголоски древних культовых представлений о плодородии.

Историческую картину ремесленных практик детально реконструировал А.В. Быков. В научных трудах исследователь прослеживает генезис промысла, отмечая, что, судя по археологическим данным и обилию архаичных названий («свистухи», «гудухи», «сопелки», «грематухи»), выделение игрушки в самостоятельный вид творчества началось не ранее конца XVIII – начала XIX веков [Быков, 2013]. А.В. Быков вводит понятие «свистулька-товарняк», подчеркивая, что именно массовая, ходовая продукция наиболее полно отражает лицо промысла, где личное авторское начало второстепенно и подчинено единой, веками складывавшейся традиции. Исследователь также детально описывает технологическую эволюцию: от использования особой «беложгущейся» глины и масштабных горнов до вынужденного послевоенного перехода к добыче засоренной глины у поверхности и обжигу в малых «горнушках», что напрямую влияло на эстетику и хрупкость изделий [Быков, 2013, с. 7].

В научной среде сформировалась определенная полемика вокруг художественной ценности промысла. Если одни авторы (например, А.Н. Фрумкин) склонны были критиковать отдельные поздние образцы как «базарный китч» и отмечать негативное влияние заимствований (например, от дымковской игрушки, приводившее к чрезмерной многофигурности и потере чувства меры) [Фрумкин, 1987], то другие (С.И. Личенко, [Личенко, 2013], И.Я. Богуславская [Богуславская, 1975]) вычленяли в них глубокий архаический пласт, связанный с культом плодородия. Ярким примером такого синкретизма А.В. Быков называет уникальный для хлудневской пластики сюжет «Древа жизни», соединенного с женской фигурой, где дикие птицы сопряжены с небесной кроной, а домашние животные находятся в среднем, человеческом мире. Также представлен загадочный образ «Рогаля» – существа, близкого к домовому, живущему «за печкой» [Быков, 2013, с.7].

Современный этап изучения промысла неразрывно связан с именем исследователя В.Н. Ракова, зафиксировавшего профессиональный язык мастериц [Раков, 2009]. Этот период характеризуется смещением фокуса с сугубо искусствоведческого анализа на социокультурный. Как отмечает исследователь, с 1970-х годов бытовая и утилитарная функция игрушки, когда свисток служил оберегом или сигнальным устройством, уступила место эмоционально-эстетической и сувенирной. Промысел начал ориентироваться на городского потребителя: музейного работника, коллекционера, туриста [Раков, 2009]. Однако ученые еще в 70-е годы предупреждали: «Вне утилитарности изделия промыслы могут превратиться, а подчас и превращаются в некие безделушки» [Мелентьев, 1981, с. 10].

Сегодня создание хлудневской игрушки в стенах официального Центра имеет особый юридический статус. Свидетельство Роспатента об исключительном праве на географическое указание «Хлудневская глиняная игрушка» (2022) защищает бренд от подделок. Однако после присвоения статуса возник острый вопрос: кого считать подлинным мастером? Потомственных ремесленников, их учеников или всех, кто освоил технику хлудневской игрушки? Несвоевременное решение чревато раздробленностью сообщества и «баталиями» за первенство, корни которых уходят в 90-е годы XX века с их острой конкуренцией за заказчика.

Диалектика традиции находится в постоянном движении, вбирая и перерабатывая новые элементы. Как отмечает народный мастер РФ В.Б. Востриков, появление новых сюжетов

(например, лодки в работах К. П. Трифоновой после начала службы сына в армии), является естественным отражением жизни людей в промысле. «Сюжет с лодкой, созданный в семье Трифоновых в 70-х годах XX века, прочно вошел в канон лепки. Сын мастерицы ушел служить на флот, а она очень скучала. Сделала большую лодку и фигурку сына на ней, рядом птички, петушок. Приехал коллекционер, говорит, сделайте мне таких 5 штук. И пошло…» [Леонтьева, 2026]. Задача науки – фиксировать эволюцию промысла, отделяя оправданные жизнью преобразования формы от типовой адаптации под рыночный спрос.

Сегодня остро стоит вопрос о выживании традиций в условиях демографического опустошения деревни Хлуднево, что приводит к недостаточному количеству детей в профильных кружках. Освоение ремесла в зрелом возрасте по памяти, как это происходит с потомками известных династий мастеров (Бубневых, Трифоновых), выступает следствием упущенной возможности живой передачи навыка. В то же время современные медиа и научные публикации демонстрируют живой интерес к теме хлудневского промысла. Особое значение имеют материалы о победах во всероссийских творческих конкурсах молодых мастеров – продолжателей династий. Так, Е.А. Коноплева, преемница творческой династии А.Г. Заборских, одержала победу на конкурсе «Русь мастеровая». Ключевым фактором успеха стала оригинальная интерпретация традиционного сюжета: мастерица представила образ «Древа народов России», органично вписав современную идею единства в каноническую композицию хлудневского промысла. Найденный художественный образ получил широкое признание и стал примером того, как современная авторская идея может органично интегрироваться в каноническую композицию без разрушения стиля. Понимание механизмов адаптивности хлудневской игрушки в современных реалиях требует обращения к историко-культурологическому контексту возникновения промысла.

## Историко-культурологический контекст и генезис хлудневского промысла

Исследования, проведённые В.Б. Востриковым, позволяют утверждать, что игрушечный промысел в Хлудневе возник в первой половине XIX века, тогда как гончарное дело местное население освоило значительно раньше – в XVIII столетии. В тот период деревня представляла собой плотно заселённое место (по некоторым данным, до 400 дворов), через которое проходили важные торговые пути, связывающие крупные города Российской империи. Географическое положение способствовало культурному обмену и формированию узнаваемого художественного стиля [Востриков, 2018].

В советское время, особенно в тяжелый послевоенный период, традиционный гончарный промысел пережил глубокий системный кризис. Данные, зафиксированные А.В. Быковым [Быков, 2013] в ходе этнографических экспедиций, проведенных в 1990-е годы на основе интервью с последними носителями традиции, подтверждают, что общее демографическое и экономическое неблагополучие деревни привело к тому, что трудоспособных мужчин, имеющих возможность сооружать глубокие колодцы для добычи качественной «синей» глины, практически не осталось. Женщины-мастерицы были вынуждены добывать сырье там, где глиняные пласты выходили на поверхность, однако эта глина часто была засорена известняком и ракушками, что критически снижало ее пластичность и приводило к частому браку (растрескиванию) при обжиге. Кроме того, строительство и протопка традиционных больших земляных гончарных горнов требовали колоссальных затрат березовых дров (до двух возов за

один цикл), что в послевоенных условиях стало абсолютно нерентабельным. В результате хлудневские мастера были вынуждены перейти к обжигу изделий в маленьких самодельных «горнушках» весьма ограниченными партиями [Быков, 2013].

Однако именно в этих суровых условиях проявилась удивительная адаптивная жизнеспособность хлудневской игрушки. Как отмечает А.В. Быков, «В отличие от крупногабаритной гончарной посуды, лепка игрушки не требовала сложного оборудования, больших затрат сырья и масштабного обжига. Простые свистки («лежачки») и небольшие фигурки быстро сохли, легко транспортировались на ярмарки и могли быть обменены на продукты питания» [Быков, 2013, с. 10]. Таким образом, игрушка фактически взяла на себя функцию выживания локальной культурной традиции, трансформировавшись из сугубо декоративного или обрядового предмета в важный элемент экономического обмена.

## Семиотика и символическая система хлудневской игрушки

Для построения эффективного экскурсионного маршрута необходимо четко понимать семиотическую систему объекта показа. Ключевым элементом художественного мышления мастеров является концепция «человека, находящегося рядом с лесом». Жители деревни Хлуднево обладали тонким знанием природы, умением точно воспроизводить движения зверей и звуки лесных обитателей, передавая характер каждого животного в глине. Мастерица Т. И. Бубнёва с теплотой вспоминала процесс создания сюжетов перед ярмаркой: «Представляешь медвежонка, или как собачка бежит, или кошечка, зверюшки разные. Образ уже не такой. У каждой своё. Видишь сразу» [Раков, 2009, с. 282]. Это наблюдение подчёркивает индивидуальный характер творческого подхода даже в рамках жесткой традиционной канвы.

Центральным образом мироздания выступает «Древа Жизни» – собирательный символ природы, не имеющий аналогов в других регионах. На ветвях древа располагаются животные и птицы, символизирующие единение земли и неба, плодородие и продолжение рода. Архетипичность этого образа подтверждается его вариативностью: у мастерицы А.Ф. Трифоновой дерево обретает антропоморфные черты, становясь головой бабы-чародейки или обретая ноги, что отражает глубинный синкретизм народного мировосприятия [Быков, 2013].

Визуальная пластика неразрывно связана с уникальным художественным языком, для которого типично максимальное заполнение пространства и неприятие пустоты. А.Г. Заборских подчеркивает уникальность видения мастериц: «Они, особенно Т.И. Бубнёва, постоянно украшали свои игрушки, им не хватало места, простора, они не любили пустоты. Барыня не только играет на гармошке, она ещё птиц держит, и птицы в кармашках у неё сидят. Настолько это обширное видение мира было. Такой вариант изделия можно найти только в Хлудневе, больше нигде» [ТРК «НИКА», 2026]. При этом физическое состояние рук напрямую влияло на фактуру изделий: шероховатости от работы в огороде без перчаток придавали глине особый штрих при заглаживании поверхности. Этот уникальный «почерк рук» спустя десятилетия позволяет искусствоведам узнавать подлинные образцы. Изделия второй половины XX века отличаются особой асимметричностью и свободой исполнения, тогда как современные экземпляры зачастую характеризуются чрезмерной точностью линий, теряя то самое «тепло», которое передается материалу через натруженные ладони автора [ТРК «НИКА», 2026].

Неотъемлемой частью культурного кода является профессиональный язык мастеров, зафиксированный В.Н. Раковым. который сам по себе является объектом нематериального наследия. Лингвистический анализ демонстрирует, что глина воспринимается как живой

партнер. В исследовании В.Н. Ракова приводится много примеров использования мастерицами такого литературного приема как олицетворение в характеристике материала: «Главное, промесить её хорошо надо... не слушалась глина никак» [[Раков, 2009, с. 209]. Этот языковой факт превращает создание игрушки в диалог творца с природой, а сам промысел в лингвокультурный феномен, где архаическое сознание оживает в языке мастеров. Примечательно, что в профессиональной лексике авторов активно используются уменьшительно-ласкательные суффиксы («глинка», «птушечка», «куржупка»), что является ярким проявлением глубокой эмоциональной привязанности к ремеслу. Подобная речевая практика также свидетельствует о стремлении хлудневских игрушечниц к одушевлению материала, а сама игрушка наделяется чертами живого существа и требует бережного, почти материнского отношения. Так, например, глаголы «замасливать» или «умазывать» фиксируют тщательную обработку поверхности для устранения неровностей, а слово «подзахряснет» описывает состояние глины, когда она слегка подсохла и готова к дальнейшей обработке. В приведенном глаголе прослеживается органический процесс вызревания материала. Мера для определения объема глины называется «шариком», расплющенная заготовка – «пирожком» или «блинчиком», что проводит параллели с приготовлением пищи, с домашним, почти сакральным действом.

Особый интерес представляет слово «куржупка» – заготовка для свистка, требующая ювелирной точности прокола. По объяснению А.Г. Заборских, это слово связано со старославянским «жупка» (куриный хвост), то есть нечто похожее на птичий хвост. Язык мастера отсылает к зооморфным кодам культуры, связывая рукотворную игрушку с живой природой. Инструмент для создания отверстий именуется «сопелкой», а сама работа определяется как «кропотное дело» – указание на трудоемкость и внимательность, необходимые в процессе создания игрушки.

Систематизация уникальной лексики позволяет наряду с составлением словаря для туристов и иностранцев представить язык промысла как самостоятельный объект нематериального культурного наследия. Использование этой терминологии в экскурсионной программе позволяет погрузить участника в живую языковую среду, где глина «слушается» или «не слушается» [[Раков, 2009, с. 209].

## Механизмы распространения нематериального наследия в детской и иностранной аудитории

В настоящее время рыночная востребованность хлудневской игрушки контрастирует с тревожной демографической ситуацией в самой деревне. Живая цепочка естественной передачи навыка от старших к младшим оказывается под угрозой разрыва. Если ранее ремесло передавалось естественным путем: ребенок с пеленок видел, как мать или бабушка месит глину, лепит «птушечку» или «коника», и незаметно для себя втягивался в этот процесс, то сегодня эта цепочка разорвана.

Данная ситуация ставит перед научным сообществом просветительскую задачу внедрения темы хлудневского промысла в региональную школьную программу краеведения, что позволит заложить базовые знания о традиции еще до посещения деревни. Однако книжного знания недостаточно. Экскурсионный маршрут следует выстроить как интерактивную педагогическую программу, компенсирующую отсутствие естественного семейного обучения. Раннее погружение детей в технологический процесс, когда участник своими руками мастерит

«куржупку», извлекая звук «гудочка», и узнает, что свист глиняной игрушки когда-то отгонял злые силы и опасных диких животных, формирует устойчивую культурную идентичность.

Разрыв внутренней цепочки передачи традиций промысла в локальной среде повышает значимость внешних связей – работы с иностранными студентами. Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского обучает студентов из стран Африки, Азии и СНГ. Для них хлудневская игрушка может стать предметом сравнительного культурологического анализа. Архетип оберега, идея «голосистой» фигурки, отгоняющей нечисть, образ Древа Жизни как модели мироздания – эти мотивы находят поразительные параллели в традиционных культурах Западной Африки, Юго-Восточной Азии, Кавказа. Ритуальную пластику этих народов и пластику хлудневской свистульки роднит универсальный язык форм. Разрабатываемый маршрут реализует принцип диалога культур через ремесло. Иностранный студент через тактильный контакт с глиной может постигать универсальный язык народной культуры, в котором локальные символы Калужской области оказываются созвучны архетипам его родной традиции. Это позволяет рассматривать проект как средство формирования межкультурной компетенции.

## Концепция культурологического экскурсионного маршрута «Калуга – Думиничи – Хлуднево»

На базе Центра Хлудневской игрушки в Думиничском муниципальном округе предлагается структурированный маршрут продолжительностью 9–10 часов. Его методологическая основа строится на принципе перехода от пассивного потребления сувенира к деятельностному освоению традиции через три уровня погружения: музейный, коммуникативный и пространственный.

Блок 1. Знакомство с контекстом: Калуга (1,5 часа)

Этот этап задает необходимый исторический фон. Знакомство с коллекциями Калужского объединенного музея-заповедника и музея народного искусства «Дом мастеров» позволяет участникам увидеть эволюцию пластики XX века и понять канонические формы до поездки в деревню. Осмотр современных образцов в магазине народных промыслов демонстрирует современные формы существования традиционной игрушки.

Блок 2. Передача навыка: Центр в Думиничах (3 часа)

Трансфер сопровождается лекцией об истории промысла. Центральным элементом выступает мастер-класс под руководством А.Г. Заборских и Е.А. Коноплевой. Здесь участник переходит от позиции наблюдателя к практике, осваивает профессиональный язык мастериц и сам работает с глиной. Такой опыт личного участия восполняет утраченную преемственность. Когда ребенок или взрослый своими руками вытягивает форму, он начинает чувствовать пластику материала так, как понимали её дети прошлого века.

Блок 3. Погружение в среду: деревня Хлуднево (2 часа)

Посещение деревни переводит восприятие из музейного контекста в реальное пространство. Прогулка по исторической части деревни визуализирует данные А.В. Быкова об эволюции производства. Осмотр мест, где располагались крестьянские горны, позволяет участникам понять масштаб довоенного гончарного дела. Именно этот контраст между былым масштабом производства и необходимостью адаптации наглядно иллюстрирует эволюцию промысла. Переход от керамической посуды к мелкой пластике позволил традиции выжить.

Визит в дом семьи Бубневых становится ключевым моментом маршрута. Возможность

увидеть и потрогать подлинный деревянный гончарный круг отца (И.П. Бубнева) дополняется коллекцией старинных игрушек, найденных его сыном, потомственным мастером А.И. Бубневым на территории бывших огородов. Живое общение с потомственной мастерицей Т.И. Рощиной, родной сестрой А.И. Бубнева и ученицей народного мастера В.Б. Заборских, дополняется традиционным чаепитием с местными травами (Иван-чаем и чабрецом). В ходе беседы раскрывается семантика творчества. Сохраняя базовые образы «Барыни» как символа женского начала и «Медведя» как олицетворения силы и защиты, мастерица привносит собственное видение. Участники отмечают яркую колористику работ, которая заметно отличается от более сдержанной палитры родительского поколения.

Блок 4. Закрепление знаний: Рефлексия (2 часа)

Обратный путь в Калугу используется для систематизации впечатлений. Интерактивная викторина помогает закрепить полученные знания профессиональной терминологии. Завершение маршрута в магазине народных промыслов носит символический характер. Участник смотрит на ассортимент уже глазами творца. Развитие туристического маршрута создает устойчивый спрос на аутентичную продукцию, обеспечивая мастеров достойным заработком и предотвращая отток молодежи из региона.

## Заключение

Проведенное исследование позволяет утверждать, что сохранение локальной традиции глиняной игрушки зависит от успешности внедрения интерактивных образовательных практик, обеспечивающих живую межпоколенческую трансляцию навыка. Выявленный историко-культурологический парадокс заключается в том, что экономическая востребованность сувенирной продукции не гарантирует жизнеспособности традиции при отсутствии цепочки прямого, тактильного и эмоционального освоения ремесла.

Предложенная концепция культурологического маршрута «Калуга – Думиничи – Хлуднево» доказывает эффективность перехода от статичной музейной репрезентации к деятельностному погружению в наследие. Интеграция профессионального языка мастериц в образовательный процесс формирует у участников глубокое, личностное отношение к материалу.

Научная значимость работы заключается в уточнении механизмов передачи нематериального культурного наследия в условиях цифровой эпохи: физический контакт с аутентичным материалом и погружение в атмосферу народных мастерских признаны необходимым условием формирования региональной идентичности. Практическая ценность видится в возможности масштабирования предложенной модели для других центров народных художественных практик России, столкнувшихся с проблемой старения носителей традиции. Перспективой дальнейшего изучения может стать разработка карманного путеводителя, ориентированного на иностранных студентов, который будет способствовать преодолению языковых барьеров через приобщение к универсальным архетипам народной культуры.

## Библиография

1. Богуславская И.Я. Русская глиняная игрушка. Ленинград, 1975. 142 с.
2. Быков А.В. Глиняная игрушка из деревни Хлуднево (Калужская область). Москва: ТраDарт, Музей традиционного искусства республиканского центра искусства народов мира, 2013. 108 с.
3. Востриков В.Б. Хлудневская глиняная игрушка // Калужское наследие. 2018. № 1. С. 42–45.

4. Динцес Л.А. Русская глиняная игрушка. Происхождение, путь исторического развития. Москва; Ленинград, 1936. 109 с.
5. Заборских А.Г. Хлудневская игрушка // Живописная Россия. 2013. № 2. С. 45–47.
6. Кумелашвили Н.У. Фольклорно-этнографические коды Калужского края: урочище «Чертово городище» и хлудневская игрушка // Вопросы культурологии. 2026. № 4. С. 310–318.
7. Леонтьева Д. Сохраняя народные традиции // Калужская неделя. URL: https://nedelya40.ru/sohranyaya-narodnye-traditsii_273449/.
8. Лесина Е. «Золото» хлудневской игрушки // Калужские Губернские ведомости. 10.07.2026. С. 33. URL: https://kgvinfo.ru/novosti/kultura/zoloto-khludnevskoy-igrushki/.
9. Личенко С.И. Искусство радости. Народное искусство и художественные промыслы Калужского края. Калуга: Издательство «Фридгельм», 2013. 272 с.
10. Личенко С.И. Народное искусство Калужского края XIX–XX веков: архитектурная деревянная резьба, вышивка, кружево, игрушка. Очерки. Калуга: Издательство «Фридгельм», 2001. 120 с.
11. Мелентьев Ю.С. О некоторых теоретических и практических проблемах развития художественных промыслов // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов: Сборник по материалам конференции, проведенной Государственным Русским музеем. Ленинград: Художник РСФСР, 1981. С. 5–21.
12. Разумихина М. Хлудневска грематуха // Газета «Знамя». 13.04.2022. С. 16.
13. Раков В.Н. Родники народного творчества: Из истории Калужских промыслов. Калуга: ООО «Офсет плюс», 2009. 400 с.
14. Раков В.Н. Хлудневская игрушка // Весть. 22.01.2009. С. 8.
15. Роспатент. Федеральная служба по интеллектуальной собственности. URL: https://rospatent.gov.ru/ru/news/hludnevskaya-igrushka-190422.
16. ТРК «НИКА» Архив программы «Карт Бланш. Вадим Востриков». URL: https://nikatv.ru/tv/programs/kart-blansh/i9Q3wQRXZFPeL5jUlele.
17. ТРК «НИКА» Архив съемок видеоролика о хлудневской игрушке к году Культурного наследия. URL: https://disk.yandex.ru/i/WFHNvHAmV0yYdQ.
18. ТРК «НИКА» Архив программы «Культурный редактор. Открытие центра Хлудневской игрушки». URL: http://nikatv.ru/tv/reportazhi-video/bpaoWt9xDtfsXiFuNriR.
19. Указ Президента РФ от 09.11.2022 № 809. URL: http://kremlin.ru.
20. Указ Президента РФ от 25.12.2025 № 962 «О проведении в Российской Федерации Года единства народов России». URL: http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202512250003.
21. Фрумкин А.Н. Калужская область, Думиничский район, деревня Хлуднево // Народное гончарство России. Сохранившиеся центры. Пути возрождения. Каталог выставки. Москва, 1987. С. 111–125.

## Ways of Reviving the Traditional Clay Toy: The Excursion Route "Kaluga – Duminichi – Khludnevo"

**Elizaveta R. Mitroshkina**

Master's Student,
Department of Russian as a Foreign Language,
Kaluga State University named after K.E. Tsiolkovsky,
248000, 4, Voskresenskiy lane, Kaluga, Russian Federation;
e-mail: elizaveta.mitroshkina@gmail.com

**Nanuli U. Kumelashvili**

PhD in Cultural Studies, Associate Professor,
Department of Literature,
Kaluga State University named after K.E. Tsiolkovsky,
248000, 4, Voskresenskiy lane, Kaluga, Russian Federation;
e-mail: nanuli79@mail.ru

**Abstract**

The article examines ways of preserving and actualizing intangible cultural heritage in the context of a crisis of intergenerational continuity. Using the example of the Khludnevo clay toy, the symbolic, technological, and communicative aspects of the existence of a local craft are analyzed. The study relies on a comparative-historical analysis of ethnographic data, a semiotic interpretation of the formal and plastic features of the products, and field materials collected among the bearers of the tradition. The paper shows the historical conditions of the craft's adaptation to changes in the resource base, describes the specifics of the craftswomen's professional vocabulary, and critically reflects on the role of legal mechanisms for protecting the Khludnevo toy brand (the geographical indication of the Kaluga region) in solving the staffing problem. A four-module structure of a nine-hour cultural studies route is proposed and substantiated, which is considered as a pedagogical form of immersion in the productive and existential context of the tradition. The practical value of the work is connected with the possibility of integrating this model into regional local history and into programs of intercultural education for foreign students.

**For citation**

Mitroshkina E.R., Kumelashvili N.U. (2026) Puti vozrozhdeniya traditsionnoy glinyanoy igrushki: ekskursionnyy marshrut "Kaluga – Duminichi – Khludnevo" [Ways of Reviving the Traditional Clay Toy: The Excursion Route "Kaluga – Duminichi – Khludnevo"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 87-97. DOI: 10.34670/AR.2026.87.35.011

**Keywords**

Cultural studies route, intangible cultural heritage, folk arts and crafts, Khludnevo toy, Kaluga region, intergenerational continuity, professional vocabulary of craftswomen, semiotics of craft, intercultural competence.

## References

1. Boguslavskaya, I. Ya. (1975). *Russkaya glinyanaya igrushka* [Russian clay toy]. Leningrad.
2. Bykov, A. V. (2013). *Glinyanaya igrushka iz derevni Khludnevo (Kaluzhskaya oblast)* [Clay toy from the village of Khludnevo (Kaluga Region)]. TraDart; Museum of Traditional Art of the Republican Center for Art of the Peoples of the World.
3. Dintses, L. A. (1936). *Russkaya glinyanaya igrushka. Proiskhozhdenie, put istoricheskogo razvitiya* [Russian clay toy. Origin, path of historical development]. Moscow; Leningrad.
4. Frumkin, A. N. (1987). Kaluzhskaya oblast, Duminichskiy rayon, derevnya Khludnevo [Kaluga Region, Duminichsky District, Khludnevo Village]. In *Narodnoe goncharstvo Rossii. Sokhranivshiesya tsentry. Puti vozrozhdeniya. Katalog vystavki* [Folk pottery of Russia. Surviving centers. Paths of revival. Exhibition catalogue] (pp. 111–125). Moscow.
5. Kumelashvili, N. U. (2026) Folklorno-etnograficheskie kody Kaluzhskogo kraya: urochishche "Chertovo gorodishche" i khludnevskaya igrushka [Folklore and ethnographic codes of the Kaluga Region: The "Devil's Settlement" site and the Khludnev toy]. *Voprosy kulturologii* [Questions of Cultural Studies], (4), 310–318.
6. Leontyeva, D. Sokhranyaya narodnye traditsii [Preserving folk traditions]. *Kaluzhskaya nedelya* [Kaluga Week]. https://nedelya40.ru/sohranyaya-narodnye-traditsii_273449/
7. Lesina, E. (2026, July 10). "Zoloto" khludnevskoy igrushki ["The gold" of Khludnev toys]. *Kaluzhskie Gubernskie vedomosti* [Kaluga Provincial Gazette], p. 33. https://kgvinfo.ru/novosti/kultura/zoloto-khludnevskoy-igrushki/
8. Lichenko, S. I. (2001). *Narodnoe iskusstvo Kaluzhskogo kraya XIX–XX vekov: arkhitekturnaya derevyannaya rezba, vyshivka, kruzhevo, igrushka. Ocherki* [Folk art of the Kaluga Region of the 19th–20th centuries: Architectural wood carving, embroidery, lace, toys. Essays]. Izdatelstvo "Fridgelm".
9. Lichenko, S. I. (2013). *Iskusstvo radosti. Narodnoe iskusstvo i khudozhestvennye promysly Kaluzhskogo kraya* [The art of joy. Folk art and artistic crafts of the Kaluga Region]. Izdatelstvo "Fridgelm".
10. Melentyev, Yu. S. (1981). O nekotorykh teoreticheskikh i prakticheskikh problemakh razvitiya khudozhestvennykh promyslov [On some theoretical and practical problems of the development of artistic crafts]. In *Tvorcheskie problemy*

*sovremennykh narodnykh khudozhestvennykh promyslov* [Creative problems of contemporary folk artistic crafts] (pp. 5–21). Khudozhnik RSFSR.
11. Rakov, V. N. (2009a). *Rodniki narodnogo tvorchestva: Iz istorii Kaluzhskikh promyslov* [Springs of folk art: From the history of Kaluga crafts]. OOO "Ofset plyus".
12. Rakov, V. N. (2009b). Khludnevskaya igrushka [Khludnev toy]. *Vest*, January 22, p. 8.
13. Razumikhina, M. (2022, April 13). Khludnevska grematukha [Khludnev grematukha]. *Znamya* [Banner], p. 16.
14. Rospatent. Federal Service for Intellectual Property. https://rospatent.gov.ru/ru/news/hludnevskaya-igrushka-190422
15. TRK "NIKA". Arkhiv programmy "Kart Blansh. Vadim Vostrikov" [Archive of the program "Carte Blanche. Vadim Vostrikov"]. https://nikatv.ru/tv/programs/kart-blansh/i9Q3wQRXZFPeL5jUlele
16. TRK "NIKA". Arkhiv semok viderolika o khludnevskoy igrushke k godu Kulturnogo naslediya [Archive of a video about the Khludnev toy for the Year of Cultural Heritage]. https://disk.yandex.ru/i/WFHNvHAmV0yYdQ
17. TRK "NIKA". Arkhiv programmy "Kulturnyy redaktor. Otkrytie tsentra Khludnevskoy igrushki" [Archive of the program "Cultural Editor. Opening of the Khludnevskaya Toy Center"]. http://nikatv.ru/tv/reportazhi-video/bpaoWt9xDtfsXiFuNriR
18. Ukaz Prezidenta RF ot 09.11.2022 No. 809 [Decree of the President of the Russian Federation No. 809 of November 9, 2022]. http://kremlin.ru
19. Ukaz Prezidenta RF ot 25.12.2025 No. 962 "O provedenii v Rossiyskoy Federatsii Goda edinstva narodov Rossii" [Decree of the President of the Russian Federation No. 962 of December 25, 2025 "On holding the Year of Unity of the Peoples of Russia in the Russian Federation"]. http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202512250003
20. Vostrikov, V. B. (2018). Khludnevskaya glinyanaya igrushka [Khludnev clay toy]. *Kaluzhskoe nasledie* [Kaluga Heritage], (1), 42–45.
21. Zaborskikh, A. G. (2013). Khludnevskaya igrushka [Khludnev toy]. *Zhivopisnaya Rossiya* [Picturesque Russia], (2), 45–47.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 398.343:629.5** **DOI: 10.34670/AR.2026.93.38.012**

# Проектирование и строительство традиционных парусно-гребных лодок Русского Севера из фанеры

**Распопова Алла Юрьевна**

Кандидат экономических наук, доцент,
кафедра экономики и управления,
Институт креативных индустрий и предпринимательства,
Мурманский арктический университет,
183010, Российская Федерация, Мурманск, ул. Спортивная, 13;
e-mail: raspopova.a@mauniver.ru

Исследование выполнено в рамках инициативной НИОКР (№ государственной регистрации в ЕГИСУ НИОКТР ГР 126040819879-3).

**Аннотация**

В статье раскрывается опыт ЧУК «Арктический музей лодки», в котором было реализовано три проекта по строительству традиционных парусно-гребных лодок Русского Севера. За основу брался сохранившийся исторический чертеж с подробными описаниями лодки из дерева, использовались фотографии, данные из статистических сборников, а также сохранившиеся образцы лодок. Исходя из собранных материалов с помощью CAD-системы создавался проект для строительства лодки из фанеры по технологии СиС (сшей и склей). В результате было построено три лодки: карбас, шняка и кижанка. Все три лодки прошли испытания, спущены на воду, участвовали в регатах, морских походах. Зарекомендовали себя как надежные, не пропускающие воду транспортные средства. Такой подход позволяет воспроизвести визуальный вид традиционной лодки, тем самым сохранить историческую память не на бумаге, а в реальных условиях, более доступном для восприятия, обеспечить преемственность поколений.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Распопова А.Ю. Проектирование и строительство традиционных парусно-гребных лодок Русского Севера из фанеры // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 98-104. DOI: 10.34670/AR.2026.93.38.012

**Ключевые слова**

Историческая память, краеведение, народные промыслы и ремесла, сохранение культурного наследия, традиционные лодки, современные технологии, карбас, шняка, кижанка, технология СиС, Русский Север.

## Введение

ЧУК «Арктический музей лодки» осуществляет свою деятельность в городе Североморске Мурманской области с 2021 года. Являясь частным музеем, команда активно использует построенные традиционные парусно-гребные лодки для осуществления морских экспедиций по Баренцеву и Белому морям. Об одном из походов уже была ранее опубликована статья [Распопова, Титова, 2025], теперь хотелось бы остановиться более подробно на технологии строительства лодок.

## Основная часть

На протяжении столетий лодка играла огромную роль для поморов, живущих на берегу Белого моря и приходивших на сезонный лов рыбы в Баренцево море. К настоящему времени на Мурманском берегу не сохранилось ни одной лодки. Первым проектом «Арктического музея лодки» стало строительство Игорем Логиновым в 2022 году регатного сельдяного карбаса по чертежам, предоставленным Товариществом поморского судостроения из г. Архангельска.

Фанера, как материал для изготовления лодки, более доступна, чем хорошие (судовые) пиломатериалы, а технология СиС (сшей и склей) позволяет построить лодку без плотничьих и столярных навыков, без мастерской, в обычном гараже или даже в летнее время под навесом. Таким образом появляется возможно приобщить к традиционной лодочной культуре как строительства, так и хождения на лодке максимальное количество людей. В сущности, от строителя фанерной традиционной лодки потребуется только желание и немного места для стапеля. На основе чертежей сельдяного карбаса была выполнена 3D модель с раскроем набоев (досок обшивки). Раскрой набоев был перенесен вручную на лист фанеры и вырезан.

На первом варианте карбаса килевая часть и кокоры (штевни и шпангоуты) были склеены из деревянных ламелей, на простейших фанерных кондукторах. На этих же кондукторах было выполнено формование корпуса из набоев методом СиС. Такой метод перекликается с древней поморской технологией шитья вицей. Набои на начальном этапе также сшиваются хоть и проволокой. Обратите внимание, таким шитьем совершенно спокойно могут заниматься дети школьного возраста.

После чего набои склеиваются эпоксидной смолой, в корпус вклеиваются шпангоуты и прочие детали. Лодка шпаклюется, окрашивается и оснащается (рис. 1).

В результате с минимальными усилиями и затратами получается аутентичная модель традиционной лодки. Внешне и по всем ходовым качествам она полностью повторяет деревянный прототип, но при этом значительно более проста в хранении и не имеет исторической ценности, что позволяет использовать ее в любых видах музейной активности.

Лодка легкая, спокойно перевозится на прицепе за легковым автомобилем, что дает возможность участвовать с ней не только в своих мероприятиях, но и без особенных транспортных затрат в мероприятиях коллег.

В 2024 году проект был модернизирован. Из него были почти полностью исключены деревянные клееные детали, и освоена технология вырезки всего комплекта для постройки лодки на станке с ЧПУ, что еще больше упростило задачу для начинающих судостроителей. Такая лодка из предоставленного нами набора для постройки была изготовлена в Петрозаводском колледже городского хозяйства за два месяца в рамках учебного процесса.

Студенты не только сами построили лодку из наших деталей, но и выступили на карбасе

«Отличник» в двух регатах: Кижской и на Закрытии гребного сезона 2024 в Санкт-Петербурге, полностью подтвердив реальность всех наших предположений. В ограниченное время они построили лодку, испытали, поучаствовали в соревнованиях.



**Рисунок 1 – строительство сельдяного карбаса из фанеры в мастерской «Арктического музея лодки». Фото из архива музея**

После зимовки карбас «Отличник» снова был спущен на воду и продолжил активно участвовать в соревнованиях, в частности Петровский гребной марафон, дистанция 68 км в 2025 году. А в 2026 году уже три карбаса, построенных по данному проекту, вышли на старт на этом маршруте.

В 2023 году была построена наиболее популярная лодка Баренцева моря, шняка, на которой в целях воссоздания материальной и духовной культуры XIX-XX веков планировался поход из Мурманска в Беломорск, и далее из варяг в персы.

По материалам Архангельского краеведческого музея слово «шняка» имеет древнескандинавское и шведское происхождение. Такие суда получили распространение и развитие в XII-XIV веках. Вторым вариантом шняки явилось поморское и новгородское парусно-гребное рыбацкое судно, плоскодонное по конструкции. Оно бытовало в регионе почти тысячу лет ─ с XI по начало XX веков [Тараканов, 2022].

Особенно популярна шняка стала на Мурманском берегу для ловли трески. Рыбу ловили одним из самых древних способов – ярусом, когда длинную веревку оснащали крючками с наживкой.

Что удивительно, слово шняка попала в «Толковый словарь живого великорусского языка» Владимира Ивановича Даля: «Шня́ка – ж. арх. рыбопромышленая, морская лодка, поменьше ло́дьи; длиною 4-5 саж., шириною в сажень с лишком; одна мачта, с прямым парусом, и три пары вёсел; в корме и в носу черд(т?)аки (ящики, лари), для клажи; грузу 500 и бол. пуд., шняка ходит даже в океан; на ней 4 человека корщик (кормщик), вёсельщик, тяглец и наживотчик»

[Даль, 2006]

Лодки раньше не строили, а шили. Сшивали детали с использованием можжевеловых веток, пеньковой бечевки и деревянных гвоздей, именуемых нагелями. У шняки классический скелет: ведущую роль позвоночника в нём исполняет киль-матица с носовой и кормовой частями – штевнями, а второстепенные роли достаются рёбрам, на голландский манер – шпангоутам, а на русский – опругам. Всё это еловое. А кожа шняки – набои – из сосны. Иные дельные вещи – берёзовые. В финале шняку нужно хорошенько просмолить и можно спускать на воду.

Проект по реконструкции шняки был реализован Михаилом Наймарком. И сейчас эта лодка находится в Соловецком морском музее. Это наиболее детальное описание как самой лодки, так и восстановление традиционных технологий. Можно сказать, что это самая аутентичная шняка в России [Наймарк, 2004].

Построенная нами шняка в длину 10,5 метров, в ширину 3,5 м (рис. 2).



**Рисунок 2 - строительство шняки из фанеры в Морском клубе Калипсо, г. Североморск. Фото из архива музея**

Лодка строилась под требования ГИМС поэтому была запалублена и имеет каюту и самоотливной кокпит. По сути являясь силуэтной имитацией шняки, дает возможность в более комфортных условиях проводить длительные экспедиции. Технология постройки такая же, как на карбасах, но применялась более толстая фанера и раскрой на станке с ЧПУ. Это позволило 10-ти метровую лодку построить за три месяца.

Столь сжатые сроки строительства позволяют использовать арендованные площади для стапеля, что также дает дополнительные возможности малым музеям и учреждениям, не имеющим своих мастерских и площадей для постройки.

В 2025 году шняка «Шаста» приняла участие в морском походе «По пути преподобного Варлаама Керетского» в качестве лодки сопровождения, а в 2026 году заняла 3 место на конкурсе судостроителей на «Кижской регате».

Водные артерии Русского Севера представляют собой многочисленные переплетения сети рек и озер. Одним из крупнейших является Онежское озеро, жемчужиной которого считается остров Кижи с великолепной деревянной Церковью Преображения Господня. Этот остров и дал название лодке-кижанке – одной из самых красивых и популярных лодок, строительство которой не прерывалось и востребовано в наше время. Внешне утонченная, она приспособлена для судоходства по большим озерам на веслах и под парусом. Острые нос и корма улучшают обтекаемость, широкие борта в центре придают остойчивость – способность лодки противостоять волнению и всегда возвращаться на ровный киль. Корпус с великолепными обводами даёт возможность применять кижанку для самых разных задач: перевозка людей, скота, сена, буксировка леса, рыбалка [Наумов, 2011, с.81].

Хороший мастер из заранее заготовленного материала мог построить лодку за одну неделю, а с опытным помощником – всего за 2-3 дня. Сегодня на острове Кижи проходит ежегодный фестиваль традиционного деревянного судостроения «Кижская регата». Множество мастеров со всего Севера России с удовольствием привозят свои лодки, чтобы помериться мастерством в конкурсе судостроителей. Промысел жив, традиции бережно хранятся, передаются от поколения к поколению.

Третьим проектом по технологии СиС, реализованным «Арктическим музеем лодки», стала кижанка.

Технология, освоенная при проектировании карбасов, полностью повторяется. Сам проект был выполнен за неделю, а строительство за две недели силами одного мастера (рис. 3).




**Рисунок 3 – построенная по проекту «Арктического музея лодки» кижанка представлена в конкурсе мастеров-судостроителей на Кижской регате 2024. Фото из архива музея**

Мурманский берег – это место сбора различных культур: саамы, карелы, финны, поморы, архангелогородцы, которые приходили на сезонный лов рыбы. В настоящее время на Мурманском берегу не сохранилось ни одной деревянной парусной лодки. Молодежь и не знает, что они когда-то были, даже не догадывается, что такие небольшие парусные суденышки могли противостоять грозным волнам и ветру. Осталось только кладбище кораблей в Териберке, где раньше были становища, сотни карбасов, шняк и ёл разрезали волны, поднимали паруса, покоряли стихию.

## Заключение

Тема морских походов воодушевляет людей, готовых отправиться в самостоятельное путешествие по России. Яхтенный туризм имеет «огромный потенциал экстенсивного развития за счет природно-климатических, трудовых и материально-технических ресурсов». К сожалению, данный вид отдыха слабо развит по причине отсутствия необходимой инфраструктуры в большинстве регионов, что обозначено в «Концепции развития яхтенного туризма в Российской Федерации на период до 2030 года».

Разработанные нами проекты традиционных парусных лодок привлекательны простотой воспроизведения, что позволит любому начинающему судостроителю создать собственными руками традиционную лодку, веками бороздившую водные просторы Русского Севера.

## Библиография

1. Концепция развития яхтенного туризма в Российской Федерации на период до 2030 года, утв. Распоряжением Правительства РФ от 14 октября 2021 № 2897-р. [Электронный ресурс]. URL: http://government.ru/docs/all/137045/.
2. Наймарк М.Л. Несколько проектов по реконструкции традиционных шитых судов Русского Севера [Электронный ресурс]. URL: http://solovki.info/?action=archive&id=205.
3. Наумов Ю.М. «Кижанка» — лодка Онежского озера: Исторический очерк о судоходстве и судостроении Кижских шхер. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2011. ISBN 978-5-9274-0452-0.
4. Распопова А.Ю., Титова М.В. Применение проектного подхода в восстановлении исторической памяти о культурных традициях Крайнего Севера // Культура и цивилизация. 2025. Т. 15. № 12А. С. 5–14. DOI: 10.34670/AR.2025.28.82.001.
5. Тараканов К. Модели поморских судов: лодья, шняка, ёла [Электронный ресурс]. URL: https://flagman-news.ru/news/retroflot/_modeli_pomorckih_cudov_lodya_shnyaka_ela.html.
6. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 томах / Даль В.И. Москва: РИПОЛ классик, 2006. Том 4. Р–Я. 672 с. (Золотая коллекция). ISBN 5-7905-4706-0.

## Design and Construction of Traditional Sailing and Rowing Boats of the Russian North from Plywood

**Alla Yu. Raspopova**

PhD in Economics, Associate Professor,
Department of Economics and Management,
Institute of Creative Industries and Entrepreneurship,
Murmansk Arctic University,
183010, 13, Sportivnaya str., Murmansk, Russian Federation;
e-mail: raspopova.a@mauniver.ru

**Abstract**

The article reveals the experience of the Private Cultural Institution "Arctic Boat Museum", where three projects for the construction of traditional sailing and rowing boats of the Russian North were implemented. The basis was taken from a surviving historical drawing with detailed descriptions of a wooden boat; photographs, data from statistical collections, and surviving boat samples were used. Based on the collected materials, a project was created using a CAD system for building a boat from plywood using the stitch-and-glue technology. As a result, three boats were built: a karbas, a shnyaka, and a kizhanka. All three boats were tested, launched, participated in regattas and sea voyages. They have proven themselves to be reliable, watertight vehicles. Such an approach makes it possible to reproduce the visual appearance of a traditional boat, thereby preserving historical memory not on paper but in real conditions, more accessible for perception, and ensuring the continuity of generations.

**For citation**

Raspopova A.Yu. (2026) Proektirovanie i stroitel'stvo traditsionnykh parusno-grebenykh lodok Russkogo Severa iz fanery [Design and Construction of Traditional Sailing and Rowing Boats of the Russian North from Plywood]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 98-104. DOI: 10.34670/AR.2026.93.38.012

**Keywords**

Historical memory, local history, folk crafts and trades, preservation of cultural heritage, traditional boats, modern technologies, karbas, shnyaka, kizhanka, stitch-and-glue technology, Russian North.

## References

1. Dahl, V. I. (2006). *Tolkovyy slovar zhivogo velikorusskogo yazyka: V 4 tomakh* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language: In 4 volumes] (Vol. 4). RIPOL klassik.
2. Kontseptsiya razvitiya yakhtennogo turizma v Rossiyskoy Federatsii na period do 2030 goda [The concept of yacht tourism development in the Russian Federation for the period up to 2030]. (2021). Approved by Decree of the Government of the Russian Federation No. 2897-r of October 14, 2021. http://government.ru/docs/all/137045/
3. Naimark, M. L. Several projects for the reconstruction of traditional sewn vessels of the Russian North. http://solovki.info/?action=archive&id=205
4. Naumov, Yu. M. (2011). *"Kizhanka" — lodka Onezhskogo ozera: Istoricheskiy ocherk o sudokhodstve i sudostroenii Kizhskikh shkher* ["Kizhanka" — the boat of Lake Onega: A historical essay on shipping and shipbuilding of the Kizhi skerries]. Karelskiy nauchnyy tsentr RAN.
5. Raspopova, A. Yu., & Titova, M. V. (2025). Primenenie proektnogo podkhoda v vosstanovlenii istoricheskoy pamyati o kulturnykh traditsiyakh Kraynego Severa [Application of the project approach in restoring historical memory of the cultural traditions of the Far North]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15(12A), 5–14. https://doi.org/10.34670/AR.2025.28.82.001
6. Tarakanov, K. Models of Pomeranian ships: lodya, shnyaka, ela. https://flagman-news.ru/news/retroflot/_modeli_pomorckih_cudov_lodya_shnyaka_ela.html

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 008+304.4** **DOI: 10.34670/AR.2026.54.64.013**

# Трансцендентальная функция воображения как медиатора культурной общезначимости

**Буваленко Антон Анатольевич**

Аспирант,
кафедра культурологии и религиоведения,
Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова,
163002, Российская Федерация, Архангельск, набережная Северной Двины, 17;
e-mail: antonzorkin@antonzorkin.ru

**Аннотация**

В статье проводится культурологический анализ трансцендентальной функции воображения как медиатора культурной общезначимости, то есть механизма, который переводит индивидуальные образы и смыслы в интерсубъективно разделяемые формы культуры. Теоретико-методологическая основа исследования базируется на сравнительно-аналитическом и герменевтическом подходе, а также междисциплинарной реконструкции понятий воображения в философии, психоанализе, аналитической психологии, религиоведении, социальной теории, а также в когнитивной науке. Итогом представленного обзора научных концепций является интегративная культурологическая модель, в которой воображение выступает многоуровневым медиатором между телесно-перцептивными, психодинамическими, символическими, социально-институциональными и лингвокогнитивными механизмами производства общих значений.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Буваленко А.А. Трансцендентальная функция воображения как медиатора культурной общезначимости // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 105-114. DOI: 10.34670/AR.2026.54.64.013

**Ключевые слова**

Воображение, культурная общезначимость, интерсубъективность, символ, архетип, нарратив, медиальность, культурная идентичность, трансцендентальная функция, коллективное бессознательное.

## Введение

Современные общества характеризуются высокой степенью медиации в публичной коммуникации, где слово не только описывает те или иные события и состояния, но и является механизмом производства социальной реальности. Публичные высказывания вовлечены в создание и поддержание социальных норм, статусов, идентичностей, а также режимов легитимности, так как они принимают участие в формировании интерпретационных рамок, в которых социальные факты получают признание и институциональное закрепление. В современных реалиях конкурентной среды в области интерпретаций, поляризации публичного пространства и ускоренного оборота дискурсов, актуализируется значимость культурных механизмов, воспроизводящих коллективные представления, символические ряды и формы общности. Отметим также, что публичная речь, находящаяся в политическом, институциональном, гражданском или медийном поле, выступает ключевым каналом трансляции и обновления культурных кодов, поскольку она одновременно направлена как на массовую аудиторию, так и встроена в нормативные режимы признания или оспаривания, устанавливающие допустимость, авторитетность и последствия высказываний.

Актуализация обращения к данной проблематике связана с теоретической детализацией статуса воображения в культурологической перспективе с точки зрения не индивидуально-психологической «функции», а культурной способности и условия возможностей культуры, поскольку «именно благодаря воображению создаются, а также в дальнейшем поддерживаются разделяемые символические формы как опосредующие и бытие человека, и бытие культуры» [Смирнов, 2022, с. 28]. Такой подход закладывает возможности смещения фокуса исследования с психологических моделей «ораторского воздействия» на исследование культурных механизмов, с помощью которых публичное слово транслирует, одновременно преобразуя коллективные смыслы, задавая, таким образом, горизонты ожидания и критерии интерпретации происходящего.

Несмотря на большой интерес к анализу перформативности, риторики и дискурсивной власти, до сих пор нет общего понимания в решении вопроса о том, каков инструментарий культурного воспроизводства, который есть у перформативного слова. В классической научной литературе и современных исследованиях, как правило, акцент делается на описание языковых средств убеждения и стилистических стратегий, прагматических условий успешности речевых актов, а также на политико-идеологических эффектах дискурса. Однако практически не концептуализируется механизм, который обеспечивает связь индивидуального восприятия аудитории с коллективными формами общности посредством устойчивых смысловых образов и нормативно организованных представлений. Исходя из этого, нет конкретизации логического перехода от ситуативной речевой эффективности к воспроизводству символического порядка, то есть к устойчивой модели поддержания «самоочевидных» представлений о должном, возможном и допустимом.

Методологическая актуализация исследования связывается с необходимостью проведения интегративного анализа, который одновременно брал бы в расчет:

1) перформативный статус публичной речи, который выступает определенным действием и производством социальных смыслов;

2) механизм воображения как культурной и социально опосредованной способности продуцировать, удерживать, а также транслировать образы и смыслы;

3) нормативные рамки публичности, формирующие критерии легитимности, приемлемости

и распределение «права говорить».

В данном разрезе «успешность» публичного слова связывается не только со степенью краткосрочной убедительности, но и со способностью того или иного высказывания репродуцировать и конструировать горизонты ожидания, идентичности и основания коллективного признания, то есть вступать поддерживающим механизмом культурной связности социума в условиях дискурсивной нестабильности.

Практическая и прикладная значимость такого анализа видится в нескольких направлениях. Во-первых, его результаты применимы к исследованию публичной политики и институциональной коммуникации, так как предоставляют возможность более детального описания механизмов легитимации решений, а также создания доверия социума посредством символических форм и нарративных схем. Во-вторых, они релевантны к изучению формирования социокультурной идентичности, а также процессуальной динамики конструирования социальных солидарностей в публичном пространстве, где «мы»-рамки поддерживаются не столько конкретным актом информирования, сколько культурно-образной организацией опыта. В-третьих, анализ создает фундамент для критического оценивания манипулятивных и мобилизационных практик посредством определения не только риторических приемов, но и культурных механизмов производства воображаемой общности.

Заявленный ракурс исследования предполагает описание «инструментов культурного воспроизводства» с позиции возможностей перформативного слова, которые опираются на механизм воображения как культурной способности. Подобными инструментами выступают образы, символы, нарративы, соединяющие разнородные события в разделяемых смысловых последовательностях, создающие символические рамки «мы» для поддержки нормативной связности коллективных представлений социума.

## Актуальные научные концепции воображения

Представим историографический обзор концепций воображения, актуальных в современной науке.

И. Кант рассматривает воображение с позиции «способности a priori определять чувственность, и его синтез созерцаний должен быть трансцендентальным синтезом способности воображения. Рассудок, под названием трансцендентального синтеза воображения, производит на пассивный субъект, способностью которого он является, такое действие, о котором мы имеем полное основание утверждать, что оно влияет на внутреннее чувство» [Кант, 1998, с. 115].

В «Критике способности суждения» Кант вводит понятие «свободной игры» познавательных способностей (воображения и рассудка), которая порождает формы, претендующие на всеобщую сообщаемость. Кант подчеркивает, что «воображение – в его чистой свободе – согласуется с рассудком в его неоговоренной законности. В крайнем случае, можно было бы сказать, что воображение здесь «схематизирует без понятия» [Кант, 1966, с. 127]. Но схематизм – всегда акт воображения, не являющегося свободным, обнаруживающего, что его действие задано в соответствии с понятием рассудка. Воображение занимается чем-то другим, а не схематизацией: оно манифестирует свою глубочайшую свободу в отражении формы объекта, оно «как бы играет, наблюдая (данную) фигуру» [Кант, 1966, с. 68], становится продуктивным и самодеятельным воображением «как создатель произвольных форм и возможных созерцаний» [Кант, 1966, с. 79].

В культурологическом аспекте этот постулат можно развернуть в итоговое утверждение, что общезначимость появляется не как сумма частных мнений, а как результат специфической медиаторной работы, которая преобразует приватное содержание в коммуникативно распознаваемый смысл.

Особое место в анализе перформативного слова теория И. Канта приобретает в «Критике способности суждения», в которой он заключает, что «суждения вкуса должны иметь в своей основе субъективный, но всеобщий принцип, который через чувство (не через понятие – прекрасное есть то, что нравится «без понятия»,) общезначимо определяет, что нравится, а что не нравится, и это – «общее чувство» [Кант, 1966, с. 222]. По Канту, возможность его обусловлена «всеобщей сообщаемостью» эстетического удовольствия, каковая присуща не только познаниям, но и душевным состояниям. Именно всеобщая сообщаемость «предполагает общее чувство» [Кант, 1966, с. 243].

Чтобы объяснить право эстетического высказывания на публичную претензию, И. Кант формулирует *sensus communis* как «идею общего для всех чувства, т.е. способности суждения, которая в своей рефлексии мысленно (a priori) принимает во внимание способ представления каждого другого, дабы собственное суждение как бы считалось с совокупным человеческим разумом и тем самым избегало иллюзии, которая могла бы оказать влияние на суждение ввиду субъективных частных условий, какие легко можно принять за объективные» [Кант, 1966, с. 306]. С точки зрения культурологического подхода, *sensus communis* иллюстрирует принцип «публичной проверяемости» смысла, в котором воображаемое становится общезначимым постольку, поскольку оно оформляется в структуре, потенциально признаваемой другими осмысленной и разделяемой.

Конструкция И. Канта является критерием эффективности перформативного слова, поскольку убедительность он определяет не только логической доказательностью, либо же эмоциональной интенсивностью, но и способностью высказывания задействовать общие схемы понимания.

Перформативность речи, исходя из данного контекста, представляет организацию опыта слушателя посредством коммуникативного синтеза, в котором речь не просто транслирует содержание, а производит форму его предъявления, в которой частное переживание становится потенциально общим.

Таким образом, по И. Канту, инструменты культурного воспроизводства в перформативном слове могут быть поняты с точки зрения операций, обеспечивающих переход от индивидуального к общезначимому через следующие составляющие:

– схематизацию посредством перевода абстрактного в узнаваемые формы опыта;

– образность (применение метафор, нарративов как механизмов работы воображения, обеспечивающие смысл коммуникативно «видимым»);

– ориентацию на sensus communis через построение высказывания таким образом, как если бы оно выдерживало проверку расширенного мышления и могло быть признано не частным капризом, а общедоступным смыслом.

Исходя из этого, ораторская задача состоит в том, чтобы не навязывать частное впечатление и не аффективно «заряжать» любой ценой, а создавать форму представления, в которой аудитория будет распознавать «то, что может быть разделено всеми», включая случаи спорного, нового или концептуально сложного содержания.

Понимание И. Кантом воображения с позиции продуктивной способности синтеза и схематизации, формирует модель «промежуточных форм», которые необходимы для

мыслимости и сообщаемости содержания. В дальнейшем у З. Фрейда и К. Юнга эта промежуточность будет радикализована, так как воображение будет пониматься уже символической работой, с помощью которой желания, конфликты и глубинные структуры будут получать культурно узнаваемое выражение. В контексте исследования перформативного слова это дает нам возможность рассмотреть риторические и нарративные формы не только с позиции механизмов передачи смысла, но и как формы его культурного оформления, а также воспроизводства.

Воображение (*Phantasie*) в психоаналитической теории З. Фрейда включается в экономику желания и защиты, поскольку оно выступает «механизмом переработки влечения, которое частично удовлетворяется в символической форме, сохраняя приемлемость для Я и социального порядка» [Фрейд, 2007, с. 3]. В случае, когда блокируется прямая реализация желания, воображение занимается переводом импульса в «обходные» символические траектории, в которых действуют смещение и сгущение, которые функционально сопоставимы с «работой сна». В итоге идет процесс создания компромиссных образований, представленных в виде шутки, оговорки, художественного образа, ритуализированной практики, которые одновременно выражают импульс и маскируют его, тем самым обеспечивая культурную циркуляцию вытесненного содержания.

В аспекте «воображения как культурной способности» основополагающим здесь является то, что культура предоставляет легитимированные формы, в которых фантазийное предстает уже социально допустимым. Нормы, жанры, каноны этики, а также публичные сценарии закрепляют институциональные компромиссы между влечением и запретом, переводя, таким образом, индивидуальную фантазию в разделяемые коды в виде сюжета, метафоры, фигуры угрозы или спасения, формируя ее интерсубъективно «читаемой» с точки зрения смысла.

К. Г. Юнг интерпретирует воображение преимущественно как канал актуализации коллективных психических форм, так как оно выступает посредником между сознанием и коллективным бессознательным. «Архетипы – это скелет, который “облекается в плоть” с помощью образной системы, идей и мотивов, он выступает как модель, а архетипические образы наполняют ее содержанием и зависят от культурно-исторических условий» [Мясникова, Фоминых, 2014, с. 57]. Устойчивость мифов, ритуалов и религиозных символов получает свое объяснение через их способность воспроизводить узнаваемые схемы предельного опыта (к примеру, страха, вины, перехода, утраты, обновления), предоставляя возможность транслировать переживания через общие символические матрицы, поддерживая стабильность культурных «форм жизни» мифологическими и ритуальными сценариями.

Формируя общую канву указанных линий с перформативностью публичной речи, публичное слово воспринимается уже не как механизм простой передачи информации, а как событие, которое формирует и организует коллективный опыт. Оратор здесь структурирует переживание реальности посредством культурно признанных фигур смысла (герой/жертва/враг/искупление/обновление), работающих как семиотические рычаги, поскольку они агрегируют разрозненные аффекты, переводя их в управляемые коллективные ориентации. То есть публичная речь обладает регулятивной функцией в отношении эмоций и оценок, так как задает критерии опасного/достойного/постыдного, распределяя позиции сочувствия и осуждения.

Функционально, на наш взгляд, это может быть представлено как профессиональное владение «культурной способностью» воображения в ее социальной роли:

– выбор легитимированных символов и сюжетов, которые «считываются социумом» без

дополнительной аргументации;

– синтез эмоций аудитории с предложенной символической рамкой;

– нормативное закрепление, когда импульсы переводятся в морально и политически санкционированные практики через риторику долга, чести, безопасности и справедливости;

– изменение индивидуальных состояний в коллективно разделяемый нарратив с точки зрения ключевого эффекта культурного воспроизводства.

Культурологическое уточнение статуса воображаемого задает Анри Корбен, который проводит градацию между произвольной фантазией и «активным воображением», рассматривающий ее как «познавательно направленную установку, функционирующую в модусе *mundus imaginalis»* [Корбен, 2013]. «Имагинальное» автор видит не с позиции психологической иллюзии, а скорее как онтологически значимую промежуточную область, где образам свойственна собственная смысловая «плотность» и когнитивная определенность. В сопоставлении с продуктивной *Einbildungskraft* у И. Канта, как способностью синтеза чувственности и рассудка, модель А. Корбена расширяет функционал воображения до доступа к относительно автономному уровню смысловой реальности, которая не сводится к внутрипсихической динамике.

Для анализа публичной речи позицию А. Корбена следует понимать следующим образом: слово оратора может выступать как медиатор имагинального, то есть «открывать» аудитории определенные тематические направляющие (к примеру, образ будущего, миссии, общей судьбы, памяти), а также переводить их в режим коллективно признаваемой реальности. Данный перевод как раз и происходит перформативно, поскольку социально санкционированное высказывание в релевантной ситуации не только описывает, но и создает рамки коллективного опыта через именования, повторения, ритуализацию формул и закрепления образов в совместной памяти с последующей институциональной циркуляцией посредством медиасреды, образовательных технологий, политико-правовых и культурных практик. Здесь уже оратор не «создает» образы произвольно, а больше исполняет роль управляющего переходом между индивидуальным восприятием и надындивидуальным порядком смысла, актуализируя наследуемые символические матрицы, тем самым поддерживая или изменяя коллективную идентичность.

Б. Андерсон видит смысловой вектор «воображаемых сообществ» не некими иллюзорными образованиями, а как «социальную реальность, которая образуется посредством культурно регулируемых операций воображения, которые дают возможность индивидам соотносить себя с множеством незнакомых людей, находясь в режиме общего «мы» [Андерсон, 2001, с. 31]. Собственно «нация – это то, что по определению воображается, т.к. в умах каждого члена сообщества «живет образ их общности» [Андерсон, 2001, с. 31] без возможности реализации непосредственного контакта. Данный подход трактует воображение не с позиции некоей психологической «фантазии», а утверждает ее как культурную способность, которая поддерживается медиумами публичного слова.

По мнению Б. Андерсона, воображение представляет собой механизм, который обеспечивает три эффекта:

1) со-присутствия, включающего переживание синхронного существования «таких же, как я» без личного контакта или знакомства;

2) целостности, представляющей из себя восприятие «мы» с точки зрения связанного целого при фактической фрагментарности и конфликтности;

3) темпоральной согласованности, понимаемой как включение общности в единое

историческое время (категории «памяти», «предков», «будущего»), которое соотносится с режимом «однородного пустого времени».

Исходя из этого, воображение функционально является инфраструктурой совместимости, создавая коллективное целое мыслимым, повторяемым и публично распознаваемым.

Ключевой тезис Б. Андерсона, как пишет А. В. Ломагина, заключается в том, что «через печатное слово идея нации формируется и передается последующим поколениям. Нация здесь выступает как воображаемая общность, которая с течением времени превращается в реальную, становится социальным фактом в той степени, в какой народные массы верят в эту идею и в то, что нация реально существует» [Ломагина, 2013, с. 163]. Данный контекст понимает функционал публичного слова не с точки зрения описания «уже существующего» народа, а как определенный стандарт воображаемого, который задает определенные воспроизводимые параметры коллективности:

– исторические схемы причинности и нормативности (проблематика происхождения, утраты, возрождения), которые легитимируют логику морали коллективного опыта;

– классификации риторических атрибутов принадлежности (лексическое «мы/они», маркеры включения и исключения и т. п.);

– внутренняя синхронизация фокуса (определенные печатные и цифровые циклы, которые предоставляют возможность одновременно потреблять события и интерпретировать их);

– определение и установление пределов и границ (категории территории, языка, ценностные составляющие, угрозы), коды памяти (что конкретно стоит помнить или забывать), векторы будущего в виде миссии, программ, сценариев.

Таким образом, устойчивость общности напрямую ставится в зависимость от институционального повторения публичных форм в виде ритуалов, церемоний, канонов образования, медийных циклов, цифровых практик вовлечения.

В модели А. Сета субъективный опыт видится результатом вероятностного вывода, поскольку мозг создает гипотезы о причинах сенсорных сигналов и обновляет их через ошибки предсказания: «Восприятие себя и мира вокруг зависит не только или даже не столько от самих этих сигналов – мозг активно его конструирует, поэтому восприятие – это контролируемые галлюцинации. Люди постоянно галлюцинируют, а общее в этих галлюцинациях мы называем реальностью» [Сет, 2026, с. 81]. «Контроль» характеризует равновесие между сенсорными данными и приорами (априорными ожиданиями), так как усиление приоров ведет к росту вариативности опыта, а их ослабление, в свою очередь, повышает межсубъектную согласованность.

Воображение здесь предстает определенным режимом, в котором высокоуровневые прогнозы развиваются при ослабленной связи с текущим сенсорным потоком. По этой причине речевые акты являются внешними сигналами, которые перенастраивают приоры и распределение точности у другого субъекта. Отсюда перформативность слова приобретает логическую обусловленность, поскольку речь адаптирует вероятностные ожидания в зависимости от контекста, а также рамки интерпретации. Она же увеличивает достоверность одних объяснений, при этом ослабляя ясность альтернативных, а также формирует фокус внимания, укрепляя общую картину ситуации. Отметим также, что речь воздействует не только на уровне смысловых парадигм, но и через просодические факторы (например, ритм, темп, акцентирование), которые напрямую оказывают воздействие на эмоциональные и внутренние ожидания аудитории.

В результате слово являет собой инструмент межсубъектной координации, формирующий

когнитивные и эмоционально «реальные» конструкции, которые могут направлять последующие действия.

В работах Т. В. Черниговской язык выступает нейрокогнитивным механизмом, не только описывающим, но и конструирующим субъективную реальность, влияя на категории опыта, абстракции, саморефлексии и внутренней речи. Воображение здесь является необходимым компонентом сознания, поскольку «главная особенность человека как вида заключается в способности жить не только в материальном мире, но и в мире, который полушутя-полувсерьез можно назвать миром, создаваемым человеком <…> воображение – это не эволюционный бонус, а нечто заложенное в центре человеческого восприятия, то, что наделяет нас когнитивной гибкостью, необходимой для выживания» [HOMO SEMIOTICUS, 2026]. Языковые практики и знаковые системы взаимосвязаны с трансформацией характеристик внимания, памяти и интерпретации данных, то есть с условиями воспроизводства коллективных представлений социума.

## Выводы

Проведенный анализ точек зрения на трансцендентальную функцию воображения, можно заключить, что перформативное слово представляет собой комплексный инструмент культурного воспроизводства, поскольку оно одновременно:

1) формирует иллюзию согласованности и целостности сообщества посредством публичных форм общения;
2) создает коллективного получателя и упорядочивает историческое время при помощи дейктических средств, интерпелляции и программирования времени;
3) оказывает влияние на когнитивные основания субъективной и межсубъектной реальности, перестраивая способы обработки информации и эмоциональной регуляции;
4) создает формальные возможности для моделирования гипотетических сценариев и социального осмысления, тем самым способствуя устойчивости социальных смыслов и норм.

В совокупности это позволяет видеть в публичной речи не вторичную «репрезентацию» культуры, а операциональный механизм ее воспроизводства, поскольку дискурсивные практики, медиальные режимы повторения и нейрокогнитивные условия конструирования опыта образуют причинно-функциональную связку.

## Библиография

1. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С.П. Баньковской. Москва: Кучково поле, 2001. 289 с.
2. Кант И. Критика чистого разума / пер. Н.О. Лосского; отв. ред., сост. и авт. вступ. ст. В.А. Жучков. Москва: Наука, 1998. 654 с.
3. Кант И. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. А.В. Гулыги. Москва: ЧОРО, 1994. Т. 5: Критика способности суждения. 1994. 413 с.
4. Корбен А. Мир воображения [Электронный ресурс] // Дельфис. 2013. № 1 (73). URL: https://www.delphis.ru/journal/article/mir-voobrazheniya.
5. Ломагина А.В. Проблема националистического дискурса в современной социологической науке // Вестник МГИМО-Университета. 2013. № 3 (30). С. 160–166.
6. Мясникова Л.А., Фоминых Е.А. Корреляция структуры психики и культурных явлений в юнгианской интерпретации // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 25 (354). С. 54–58.
7. Сет А. Быть собой. Новая теория сознания / науч. ред. О. Ивашкина. Москва: Альпина нон-фикшн, 2026. 400 с.
8. Смирнов С. Антропология как строгая наука? К вопросу о методологическом обосновании философской

антропологии. Статья 3. Эрнст Кассирер. Человек в объятиях культуры // Философская антропология. 2022. Т. 8, № 2. С. 17–34.
9. Фрейд З. Психика: структура и функционирование // Фрейд З. Печаль и меланхолия (1917 [1915]). Москва: Академический проект, 2007. 229 с.
10. HOMO SEMIOTICUS — человек, порождающий смыслы. Интервью с Татьяной Черниговской [Электронный ресурс]. URL: https://scientificrussia.ru/articles/homo-semioticus-celovek-porozdausij-smysly-intervu-s-tatanoj-cernigovskoj.

# The Transcendental Function of Imagination as a Mediator of Cultural Universal Validity

**Anton A. Buvalenko**

Postgraduate Student,
Department of Cultural Studies and Religious Studies,
Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov,
163002, 17, Severnoy Dviny embankment, Arkhangelsk, Russian Federation;
e-mail: antonzorkin@antonzorkin.ru

**Abstract**

The article provides a cultural studies analysis of the transcendental function of imagination as a mediator of cultural universal validity, that is, a mechanism that translates individual images and meanings into intersubjectively shared forms of culture. The theoretical and methodological basis of the study relies on a comparative-analytical and hermeneutic approach, as well as on an interdisciplinary reconstruction of the concepts of imagination in philosophy, psychoanalysis, analytical psychology, religious studies, social theory, and cognitive science. The result of the presented review of scientific concepts is an integrative cultural studies model in which imagination acts as a multilevel mediator between bodily-perceptual, psychodynamic, symbolic, social-institutional, and linguocognitive mechanisms of the production of shared meanings.

**For citation**

Buvalenko A.A. (2026) Transtsendental'naya funktsiya voobrazheniya kak mediatora kul'turnoy obshcheznachimosti [The Transcendental Function of Imagination as a Mediator of Cultural Universal Validity]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 105-114. DOI: 10.34670/AR.2026.54.64.013

**Keywords**

Imagination, cultural universal validity, intersubjectivity, symbol, archetype, narrative, mediality, cultural identity, transcendental function, collective unconscious.

## References

1. Anderson, B. (2001). *Voobrazhaemye soobshchestva. Razmyshleniya ob istokakh i rasprostranenii natsionalizma* [Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism]. Kuchkovo pole.
2. Freud, S. (2007). *Psikhika: struktura i funktsionirovanie* [The psyche: Structure and functioning]. Akademicheskiy proekt.
3. HOMO SEMIOTICUS — chelovek, porozhdayushchiy smysly. Intervyu s Tatyanoy Chernigovskoy [HOMO

SEMIOTICUS — a person who generates meanings. Interview with Tatyana Chernigovskaya]. (n.d.). https://scientificrussia.ru/articles/homo-semioticus-celovek-porozdausij-smysly-intervu-s-tatanoj-cernigovskoj

4. Kant, I. (1994). *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 5: Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Collected works: In 8 vols. Vol. 5: Critique of judgment]. ChORO.
5. Kant, I. (1998). *Kritika chistogo razuma* [Critique of pure reason] (N. O. Losskiy, Trans.; V. A. Zhuchkov, Ed.). Nauka.
6. Korben, A. (2013). Mir voobrazheniya [The world of imagination]. *Delfis* [Delphis], (1(73)). https://www.delphis.ru/journal/article/mir-voobrazheniya
7. Lomagina, A. V. (2013). Problema natsionalisticheskogo diskursa v sovremennoy sotsiologicheskoy nauke [The problem of nationalist discourse in modern sociological science]. *Vestnik MGIMO-Universiteta* [MGIMO Review of International Relations], (3(30)), 160–166.
8. Myasnikova, L. A., & Fominykh, E. A. (2014). Korrelyatsiya struktury psikhiki i kulturnykh yavleniy v yungianskoy interpretatsii [Correlation between the structure of the psyche and cultural phenomena in a Jungian interpretation]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], (25(354)), 54–58.
9. Set, A. (2026) *Byt soboy. Novaya teoriya soznaniya* [To be yourself: A new theory of consciousness]. Alpina non-fikshn.
10. Smirnov, S. (2022). Antropologiya kak strogaya nauka? K voprosu o metodologicheskom obosnovanii filosofskoy antropologii. Statya 3. Ernst Kassirer. Chelovek v obyatiyakh kultury [Anthropology as a rigorous science? On the issue of the methodological foundation of philosophical anthropology. Article 3. Ernst Cassirer. Man in the embrace of culture]. *Filosofskaya antropologiya* [Philosophical Anthropology], 8(2), 17–34.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 811.111: 316.77** **DOI: 10.34670/AR.2026.57.34.014**

# Лингвокультурная семантика метадискурса цифровых медиа

**Николаева Елена Валентиновна**

Кандидат культурологии, доцент,
кафедра лингвистики и иностранных языков,
Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
119071, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Калужская, 1;
e-mail: elena_nika@bk.ru

**Аннотация**

Статья посвящена актуальным вопросам, связанным с анализом метадискурса современных цифровых медиа с позиций лингвосемиотики, лингвокультурологии, истории и теории медиа и истории культуры. Дается авторское определение метадискурса цифровых медиа с учетом присущей им гипертекстовой и многопользовательской интеракции. Исследуются семантические поля ключевых терминов метадискурса цифровых медиа в английской и русской профессиональной лингвоконцептосфере и выявляются их лингвокультурные и историко-культурные коннотации. Делается вывод о наличии символических референций пространства цифровых медиа к физической реальности, которые маркируются посредством аудиальных и кинестетических сенсорных предикатов, и к артефактам и социокультурным практикам прошлых эпох. Лингвокультурные коннотации акцентируют такие имманентные свойства медиапространства, как динамичность, текучесть, гипертекстуальность, интерактивность, фрагментарность, способность к трансформациям.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Николаева Е.В. Лингвокультурная семантика метадискурса цифровых медиа // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 115-123. DOI: 10.34670/AR.2026.57.34.014

**Ключевые слова**

Метадискурс, метадискурс цифровых медиа, медиапространство, лингвокультурная семантика, лингвосемиотика, лингвокультурные коннотации, цифровые медиа, гипертекстуальность, медиакультура, сенсорные предикаты.

## Введение

Цифровые медиа сегодня – одна из самых динамичных технологических областей. Как любая другая профессиональная среда, цифровые медиа обладают собственным метадискурсом, т.е. дискурсом описания языка цифровых медиа.

Понятие «метадискурс» было введено в научный оборот в 1959 году американским лингвистом З. Харрисом [Harris, 1959], который отмечал, что «ядро» метадискурса составляют слова, совершенно отличные от лексики основного материала, а метадискурс говорит об основном материале совершенно другим образом [Beauvais, 1989, 11]. Далее Дж. Уильямс (J. Williams) определил метадискурс как «writing about writing», т.е. как письменную рефлексию о способе написании какого-либо текста, а не о предмете, который рассматривается в данном тексте [Williams, 1981, с.212]. Развивая этот подход, У. Ванд Коппл (W. Vande Kopple) предложил рассматривать «метадискурс как дискурс о дискурсе или коммуникацию о коммуникации» [Vande Kopple, 1985, с.83]. А. Крисмор (A. Crismore) также понимал под метадискурсом «дискурсивный процесс по отношению к дискурсу» (discoursing about discourse) и как «риторическую стратегию, используемую авторами для разговора о собственном разговоре» [Chrismore, 1989, с.86]. В свою очередь, У. Нэш (Walter Nash) объяснял суть метадискурса следующим образом: «Многие слова и фразы, которые мы характеризуем как “метадискурс”, совершенно очевидно функционируют как маркеры текстовой структуры» [Nordquist, 2020, www…]. В работах К. Хайлэнда (K. Hyland) под метадискурсом понимается «лингвистический ресурс, используемый для организации дискурса» [Hyland, 2005, с.109]. Действительно, именно на уровне метадискурса, как считает ряд исследователей, у читателя возникает возможность организовывать, интерпретировать и оценивать излагаемый материал [Nash, 1992; Vande Kopple, 2002; Adel & Mauranen, 2010].

В дальнейшем исследователи предлагали разные определения метадискурса и его классификацию на основе различных подходов – лексикологического, прагматического, функционального, коммуникативного (интерактивного) и др. [Федотова, 2012; Man Zhang, 2016; Hatipoglu et al., 2017; Hyland & Jiang, 2022 ; Bellés-Fortuño et al., 2023; Yanfei et al,, 2025, www]. В результате до сих пор существует неоднозначность или даже многозначность трактовок понятия «метадискурс» в зависимости от исходной научной пресуппозиции.

Целью данной работы является анализ лингвокультурной семантики метадискурса современных цифровых медиа. Основная задача заключается в выявлении культурно-исторических коннотаций, присущих ключевым терминам метадискурса цифровых медиа в англоязычной и русскоязычной профессиональных лингвоконцептосферах. Исследование опирается на методологию лингвосемиотики, лингвокультурологии, истории и теории медиа и истории культуры и продолжает научные изыскания зарубежных и российских специалистов в области медиакультуры, занимавшихся проблемами метадискурса в целом и медийного метадискурса в частности. Для лингвосемантического анализа ключевых концептов метадискурса цифровых медиа использовались такие онлайн-словари как Merriam-Webster Dictionary, Cambridge Dictionary, Multitran и Online Etimology Dictionary.

## Понятие метадискурса цифровых медиа

Сегодня современными лингвистами, социологами и философами активно используется концепт медийного метадискурса. Метадискурс масс-медиа в самом общем виде описывается

как «пространство информационного обмена с помощью слов и образов» [Сусская, 2018, с.24]. Очевидно, что медийное информационное пространство представляет собой гипертекст ризомного типа, и метадискурс масс-медиа в определенном смысле организует и упорядочивает не только медийные тексты всех уровней, но и пользовательские практики взаимодействия с цифровыми медиа.

К. Хайланд отмечает, что метадискурс характеризуется, с одной стороны, авторским взаимодействием с текстом (которое исследователь обозначает термином *interactive*) и которое носит в первую очередь характер персуазивной коммуникации, а, с другой – взаимодействием автора с читателем/пользователем (*interactional*) [Hyland, 2005, с.49]. В контексте настоящего исследования важным моментом является то, что в авторском взаимодействии с самим текстом выделяются в том числе такие виды маркеров, как перемещение (*transition*); маркер структуры текста (frame marker); внутритекстовая ссылка (*endophoric marker*); глоссы (code glosses) [Hyland, 2005, с.49]. Необходимо отметить, что терминологические дефиниции также выполняют роль метадискурсивных маркеров соответствующей научно-технической области, которые определяют лексико-семантическое наполнение научной картины мира [Шилова, 2005, с.12]. При этом благодаря специфике цифровых медиа (гиперссылки, контекстная реклама, арбитраж траффика и т.д.) все метадискурсивные составляющие цифровой лингвоконцептосферы начинают относиться и к взаимодействию автора с пользователем.

Исходя из этого, метадискурс цифровых медиа можно определить как дискурс описания языка цифровых медиа, в котором лексически закреплены специфическая структура медийных текстов и способы их функционирования в процессе гипертекстовой и многопользовательской интеракции. При этом метадискурс цифровых медиа, с одной стороны, описывает инструментальную сторону репрезентации и субъективного познания фрагментированной социальной реальности с помощью цифровой информационной среды, а с другой, определяет способ концептуализации действительности и трансляции коллективной картины мира, основанной как на идеологиях, поддерживаемых и распространяемых медиа, так и на специфических технологиях, которые лежат в основе этих медиа. В некотором смысле в процессе взаимодействия пользователей с контентом цифровых медиа (новостных сайтов, социальных сетей, (видео)блогов, и фото- и видеохостинговых платформ) происходит социализация этих пользователей внутри и посредством осуществляемых ими метадискурсивных практик [Mauranen, 2003]. Метадискурс цифровых медиа, таким образом, включает не только авторские взаимодействия с текстом и читателем, но и взаимодействие пользователя с медиатекстом и цепочкой текстов, «сопряженных» посредством гиперссылок, а также прямую или опосредованную коммуникацию с автором этого текста в виде комментариев.

## Лингвосемантический анализ метадискурса цифровых медиа

Большинство концептов метадискурса цифровых медиа представлено англоязычной терминологией, поскольку цифровые медиа как технологическая среда и как средство массовой коммуникации появились на основе американских разработок в области компьютерных систем генерирования, передачи и хранения информации. Часть терминов, составляющих метадискурс цифровых медиа, относится полностью или в большей степени к технической стороне функционирования цифровых медиа – такие как «веб-сайт» (web-site), «гиперссылка» / «линк» (hyperlink), «трафик» (traffic), «клик» (click) и т.п. Хотя нельзя отрицать, что то, как

концептуализирована структура цифровых медиа, в значительной степени задает определенные ракурсы восприятия и способы взаимодействия с этой информационно-коммуникативной средой.

С одной стороны, это термины, акцентирующие сетевой характер, соединение в цепочку или сеть, те самые *link, hyperlink*; причем речь уже идет не только о связях (ссылках) внутри вербального гипертекста, но и внутри мультимедийного гипертекста, «гипермедиа» (*hypermedia*), пространство которого включает в себя все формы цифровых медиа – текстовые, аудиальные и визуальные. С другой стороны, это терминология, в которой отчетливо проявлена динамическая семантика движения и (управляемых) переходов. Так, например, медийный «трафик» (*traffic*) подразумевает количество посетителей, которые перешли на какой-либо сайт по конкретной ссылке. А термин «лендинг» (*landing page,* т.е. посадочная страница) отсылает к процессу перелета, завершающегося «приземлением» на одностраничном сайте, где после клика по рекламному баннеру оказывается пользователь и где его призывают совершить какое-то одно действие (например, купить описываемую на данной странице услугу).

Термином «диплинк» (*deeplink*) обозначается ссылка, которая направляет трафик на нужную страницу, исходя из заложенных внутрь ссылки макросов, и позволяет отследить источник трафика. Семантика *deeplink* указывает на особую структуру медийного гипертекста, который в отличие от обычного гипертекста имеет еще одно измерение – глубину. В самой глубине медийного гипертекста располагается «глубокий интернет» (*deep web*, глубокая паутина) и еще дальше – так называемый «даркнет» (*darknet*, теневая сеть), т.е. скрытые, «невидимые» для обычных поисковых систем веб-сайты, доступные только через специализированные браузеры. При этом лексемы «dark» и «теневой», противопоставляя это пространство «светлому», акцентируют метафору нелегальности, потусторонности и в определенном смысле инфернальности.

Важным моментом в функционировании цифровых медиа является тотальный цифровой мониторинг посетителей сайтов, блогов и различных платформ, отслеживание и количественная аналитика переходов по ссылкам. Эти задачи выполняет «трекер» (*tracker*, т.е. отслеживающий путь/след) – сервер, который пропускает трафик через себя и показывает детальную статистику по заданным условиям. Предметом мониторинга является также «цифровой след» пользователя. В контексте цифровых медиа «цифровой след» (*digital footprint*) представляет собой лайки и дислайки (*likes / dislikes*), отзывы и комментарии пользователей, статусы в соцсетях и т.п., т.е. сохраняющиеся в интернете результаты интеракции пользователя с цифровыми медиа. При этом коннотации русской лексемы «след» и особенно англоязычной «footprint» проецируют виртуальное в физический мир, где люди, идущие по своему пути, оставляют следы (отпечатки ног) на земле или на песке, поскольку устойчивая метафора «surf the Internet» отсылает к серфингу, морским волнам, полосе прибоя на песчаном берегу.

К числу центральных понятий, относящихся к структуре медийного дискурса, принадлежат «сайт» (*site,* место/участок), благодаря которому пространство цифровых медиа предстает структурированным, разделенным на участки доменных зон, словно наделы земли на территории разных стран. Формат этого «места» задается специальными терминами, такими как, например, «блог» (*blog*, получившийся путем слияния слов *web*, паутина и *log*, журнал/дневник), а также видео-блог, «влог» (*vlog*, видео-журнал). Исходная семантика термина «blog» создает символическую отсылку к социокультурным практикам ведения дневников в прошлые, доцифровые эпохи. Примечательно, что в современном английском языке существует производное *bloggy,* которое обладает всеми степенями сравнения,

присущими любому прилагательному. В словаре Merriam-Webster приводится интересный пример его употребления: … *traditional media are trying to adapt to a bloggier … age* (… традиционные медиа стараются адаптироваться к более «блоговому» … веку).

Еще один термин в этой группе – стрим (*stream*, поток), обозначающий прямой эфир на интернет-сервисах, таких как YouTube, Twitch и пр. Соответственно, «стример» – ведущий онлайн эфира. Очевидно, здесь снова присутствует семантика движения и одновременно текучести, присущей именно воде – ручьям и небольшим рекам.

Технически интерактивность медиапространства осуществляется с помощью кликов (*click*, щелчок), с которыми в метадискурсе цифровых медиа связаны и количественные, и качественные показатели: «кликабельность» (click-through-rate (CTR)), т.е. процентное отношение числа кликов на рекламный баннер к числу показов, и «клик-бейт» (*bait*, приманка) – сенсационные заголовки-обманки и привлекательные или провокационные картинки, клик по которым приводит на страницу с нерелевантной информацией. Семантика лексемы *click* основана на ономатопическом воспроизведении характеристик физической реальности – щелчков, сопровождающих передвижение в пространстве цифровых медиа. Заметим, что щелчки, обозначаемые словом *click*, в английском языке часто соотносятся с щелканьем замка или двери (или оконной рамы) при их открытии/закрытии. Это вполне вписывается в метафорический образ динамичного Интернет-пространства с постоянными переходами в новые «места» через постоянно открывающиеся и закрывающиеся щелкающие «окна».

Медийный метадискурс также включает в себя ряд концептов метонимического характера, которые маркируют вербальные и визуальные индексальные информационные блоки в пространстве гипермедиа. Одним из них является «сниппет» (*snippet*, отрывок, фрагмент), т.е. блок с краткой информацией о странице сайта и содержащий ссылку на документ, который отображается в результатах поиска или новостной ленте и дает возможность пользователю получить первоначальное представление о содержимом страницы, не переходя на нее. Английская лексема *snippet*, происходящая от немецкого *snippen* (подрезать, измельчать), имеет звукоподражательную природу и референции к щелканью ножниц [Snippet, www…]. Сниппет, помимо текстового «обрывка» может содержать «фавикон» (*favicon*, сокр. от *favorite icon*, любимая иконка) Snippet, www…; Favicon, 2026], значок, ассоциирующийся с сайтом. Фавиконы также отображаются во вкладке браузера и закладках.

В противоположность тезисности сниппетов и тяготеющих к краткости постов в соцсетях, в медийном пространстве существует «длинный» формат – «лонгрид» (*long read*, длинное чтение). Основу медийного произведения «лондрид» составляет длинный текст и насыщенный аудиовизуальный ряд. Текст, как правило посвящен серьезной проблематике и демонстрирует полноту проработки темы с помощью отсылок (в т. ч. гиперссылок) к источникам информации, на основании которой делаются авторские выводы. Лонгрид, то есть длинное чтение, отсылает к эпохе печатной книги, длинных, неспешных нарративов, толстыми томами романов с (цветными) иллюстрациями.

Другая категория терминов, входящих в медийный метадискурс, относится к содержанию цифровых медиа. Ключевым является «контент» (*context*, содержание) и его производные, в которых акцентируется низкое качество медийного продукта, – «трэш-контент» (*trash*, мусор), «шок-контент» (*shock*, шокирующее). Семантическое поле этих терминов, с одной стороны, имеет сильные «материальные» референции – к некому материалу, содержимому, в том числе, мусору, хламу, отбросам, а с другой стороны, содержит определенные эмоционально-психологические коннотации. В этом же ряду стоит понятие «фейк» (*fake*, подделка, фальшивка,

обманка), которое на самом деле появилось еще в начале XIX века, в криминальном жаргоне, два столетия спустя вошло в неформальный интернет-лексикон, а затем стало активно использоваться в медийном метадискурсе. В последние годы практика информационных фальсификаций приобрела широчайший масштаб, «фейк-ньюз» (*fake news*, фальшивые новости) составляют значительный процент в информационном пространстве цифровых медиа, в результате чего возникла необходимость проверки достоверности сведений, публикуемых на веб-сайтах и медиа-платформах, и, соответственно, терминология медийного метадискурса пополнилась «фактчекингом» (fact checking, проверка факта).

Медийные личности, блоггеры, публикующие в своих «журналах» посты (*post*, вывешивать объявления, плакаты, афиши) и сториз (*stories*, истории) и имеющие большую лояльную им аудиторию нередко становятся инфлюенсерами (*influencer*, влияющий), лидерами мнений, которые своими суждениями и предпочтениями оказывают существенное влияние на то, как публика воспринимает внешнюю информацию и оценивает внешние события. Таким образом лидеры мнений – *influencers* (слово, которое впервые использовалось в английском языке в 1162 г.) [Influencer, www…] – институализируются в статусе «влиятельных людей», своего рода современной знати.

Наконец, нельзя не упомянуть слово «хайп» (*hype*, шумиха, ажиотаж), состоящего в отношениях синонимичности с английскими лексемами *whipping* (подстегивание) и *drive* (быстрая езда, гонка) и русскими «раздуть» и «раскрутить». Легко заметить, что семантика лексемы hype / хайп основана на двух типов сенсорных предикатов – аудиальном и кинестетическом. Очевидно, что помимо (негативной) оценочной окраски семантика «хайпа» как концепта медийного метадискурса акцентирует все те же присущие пространству цифровых медиа характеристики – скорость, динамичность, нелинейное движение, смысловые и квазифизические трансформации.

## Заключение

Подводя итог, можно сделать следующие выводы.

Метадискурс цифровых медиа представляет собой дискурс описания языка цифровых медиа, в котором лексически закреплены специфическая структура медийных текстов и способы их функционирования в процессе гипертекстовой и многопользовательской интеракции. Метадискурс цифровых медиа описывает инструментальную сторону репрезентации и субъективного познания фрагментированной социальной реальности с помощью цифровой информационной среды, а также определяет способ концептуализации действительности и трансляции коллективной картины мира, основанной как на идеологиях, поддерживаемых и распространяемых медиа, так и на специфических технологиях, которые лежат в основе этих медиа.

Метадискурс цифровых медиа включает как авторские взаимодействия с текстом и читателем, так и взаимодействие пользователя с медиатекстом и цепочкой текстов, «сопряженных» посредством гиперссылок, а также прямую или опосредованную коммуникацию с автором этого текста в виде комментариев.

Большинство концептов метадискурса цифровых медиа представлено англоязычной терминологией, поскольку цифровые медиа как технологическая среда и как средство массовой коммуникации появились на основе американских разработок в области компьютерных систем генерирования, передачи и хранения информации.

Метадискурс цифровых медиа содержит символические референции к физической реальности, которые маркируются посредством аудиальных (звукоподражательных) и кинестетических (в т.ч. тактильных) сенсорных предикатов, а также к артефактам и социокультурным практикам прошлых эпох. Для ряда терминов метадискурса цифровых медиа характерна эксплицитная эмоционально-психологическая (преимущественно, негативная) семантическая окраска. Лингвокультурные коннотации метадискурса цифровых медиа акцентируют такие имманентные свойства медиапространства как динамичность, текучесть, гипертекстуальность, интерактивность, фрагментарность, способность к трансформациям.

## Библиография


1. Сусская О. Метадискурс масс-медиа: особенности, специфика, дифференциация // Современный дискурс-анализ. 2018. Вып. 1 (18). С. 22–36.
2. Федотова О.С. Понятие метадискурса в современной лингвистике // Грамота. 2012. № 6 (17). С. 203–207.
3. Шилова Е.В. Терминологическая дефиниция как метатекст в русскоязычной и англоязычной научно-технической литературе: автореф. дисс. … канд. филол. наук / Уральский гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2005. 23 с.
4. Akbas E., Hatipoglu C., Bayyurt Ya. Metadiscourse in Written Genres: Uncovering Textual and Interactional Aspects of Texts. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017. 284 p.
5. Adel A., Mauranen A. Metadiscourse: Diverse and divided perspectives // Nordic Journal of English Studies. 2010. Vol. 9, no. 2. P. 1–11.
6. Beauvais P. A Speech-Act Theory of Metadiscourse // Written Communication. 1989. Vol. 61. P. 11–30.
7. Bellés-Fortuño B., Bellés-Calvera L., Martínez-Hernández A.-I. (eds.). New Trends on Metadiscourse: An Analysis of Online and Textual Genres. Palgrave Macmillan, 2023. 261 p.
8. Blog // Merriam-Webster Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/blog.
9. Crismore A. Talking with readers: Metadiscourse as rhetorical act. New York: Peter Lang, 1989. 282 p.
10. Favicon // Cambridge Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/favicon?q=Favicon.
11. Harris Z. The Transformational Model of Language Structure // Anthropological Linguistics. 1959. Vol. 1, no. 1. P. 27–29.
12. Hyland K. Metadiscourse. Cornwall: MPG Books, Ltd., 2005. 230 p.
13. Hyland K., Jiang F. Metadiscourse: The evolution of an approach to texts // Text and Talk. An Interdisciplinary Journal of Language Discourse Communication Studies. 2022. Vol. 44, no. 3. P. 1–23. URL: https://www.researchgate.net/publication/363095209_Metadiscourse_the_evolution_of_an_approach_to_texts.
14. Influencer // Merriam-Webster Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/influencer#h1.
15. Man Zhang A. Multidimensional Analysis of Metadiscourse Markers Across Written Registers // Discourse Studies. 2016. Vol. 18, no. 2. P. 204–222.
16. Mauranen A. 'But here's a flawed argument': Socialisation into and through metadiscourse // Language and Computers. 2003. Vol. 46, no. 1. P. 19–34.
17. Nash W. An Uncommon Tongue: The Uses and Resources of English. Taylor & Francis, 1992. 234 p.
18. Nordquist R. What is Metadiscourse? // ThoughtCo. 2020. URL: https://www.thoughtco.com/metadiscourse-writing-and-speech-1691381.
19. Snippet. Etymology, origin & meaning [Электронный ресурс]. URL: https://www.etymonline.com/word/snippet.
20. Vande Kopple W.J. Metadiscourse, discourse, and issues in composition and rhetoric // Discourse Studies in Composition / eds. E.L. Barton, G. Stygall. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2002. P. 91–113.
21. Vande Kopple W.J. Some Exploratory Discourse on Metadiscourse // College Composition and Communication. 1985. Vol. 36, no. 1. P. 82–93.
22. Williams J.M. Style: Ten Lessons in Clarity and Grace. Glenview, IL: Scott, Foresman, 1981. 288 p.
23. Yanfei L., Marzuki E., Ramanair J., Baoying Z. A Review of Metadiscourse Research // Journal of Posthumanism. 2025. Vol. 5. DOI: 10.63332/joph.v5i2.729. URL: https://www.researchgate.net/publication/390656983_A_Review_of_Metadiscourse_Research.

# Linguocultural Semantics of Digital Media Metadiscourse

**Elena V. Nikolaeva**

PhD in Cultural Studies, Associate Professor,
Department of Linguistics and Foreign Languages,
Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art),
119071, 1, Malaya Kaluzhskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: elena_nika@bk.ru

**Abstract**

The article is devoted to topical issues related to the analysis of the metadiscourse of modern digital media from the standpoint of linguosemiotics, linguoculturology, the history and theory of media, and the history of culture. The author's definition of digital media metadiscourse is given, taking into account the hypertextual and multi-user interaction inherent in them. The semantic fields of the key terms of digital media metadiscourse in the English and Russian professional linguoconceptosphere are studied, and their linguocultural and historical-cultural connotations are identified. It is concluded that there are symbolic references of the digital media space to physical reality, which are marked by means of auditory and kinesthetic sensory predicates, and to artifacts and sociocultural practices of past epochs. Linguocultural connotations emphasize such immanent properties of the media space as dynamism, fluidity, hypertextuality, interactivity, fragmentation, and the capacity for transformations.

**For citation**

Nikolaeva E.V. (2026) Lingvokul'turnaya semantika metadiskursa tsifrovykh media [Linguocultural Semantics of Digital Media Metadiscourse]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 115-123. DOI: 10.34670/AR.2026.57.34.014

**Keywords**

Metadiscourse, digital media metadiscourse, media space, linguocultural semantics, linguosemiotics, linguocultural connotations, digital media, hypertextuality, media culture, sensory predicates.

## References

1. Adel, A., & Mauranen, A. (2010). Metadiscourse: Diverse and divided perspectives. *Nordic Journal of English Studies*, 9(2), 1–11.
2. Akbas, E., Hatipoglu, C., & Bayyurt, Ya. (2017). *Metadiscourse in written genres: Uncovering textual and interactional aspects of texts*. Peter Lang.
3. Beauvais, P. (1989). A speech-act theory of metadiscourse. *Written Communication*, 61, 11–30.
4. Bellés-Fortuño, B., Bellés-Calvera, L., & Martínez-Hernández, A.-I. (Eds.). (2023). *New trends on metadiscourse: An analysis of online and textual genres*. Palgrave Macmillan.
5. Blog. (n.d.). In *Merriam-Webster Dictionary*. https://www.merriam-webster.com/dictionary/blog
6. Crismore, A. (1989). *Talking with readers: Metadiscourse as rhetorical act*. Peter Lang.
7. Favicon. (2026) In *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/favicon?q=Favicon
8. Fedotova, O. S. (2012). Ponyatie metadiskursa v sovremennoy lingvistike [The concept of metadiscourse in modern

linguistics]. *Gramota* [Gramota], (6(17)), 203–207.
9. Harris, Z. (1959). The transformational model of language structure. *Anthropological Linguistics*, 1(1), 27–29.
10. Hyland, K. (2005). *Metadiscourse*. MPG Books.
11. Hyland, K., & Jiang, F. (2022). Metadiscourse: The evolution of an approach to texts. *Text and Talk*. *An Interdisciplinary Journal of Language Discourse Communication Studies*, 44(3), 1–23. https://www.researchgate.net/publication/363095209_Metadiscourse_the_evolution_of_an_approach_to_texts
12. Influencer. (n.d.). In *Merriam-Webster Dictionary*. https://www.merriam-webster.com/dictionary/influencer#h1
13. Man Zhang, A. (2016). Multidimensional analysis of metadiscourse markers across written registers. *Discourse Studies*, 18(2), 204–222.
14. Mauranen, A. (2003). 'But here's a flawed argument': Socialisation into and through metadiscourse. *Language and Computers*, 46(1), 19–34.
15. Nash, W. (1992). *An uncommon tongue: The uses and resources of English*. Taylor & Francis.
16. Nordquist, R. (2020). What is metadiscourse? *ThoughtCo*. https://www.thoughtco.com/metadiscourse-writing-and-speech-1691381
17. Shilova, E. V. (2005). *Terminologicheskaya definitsiya kak metatekst v russkoyazychnoy i angloyazychnoy nauchno-tekhnicheskoy literature* [Terminological definition as a metatext in Russian- and English-language scientific and technical literature] [Author's thesis, Ural State Pedagogical University]. Ekaterinburg.
18. Snippet. Etymology, origin & meaning. (n.d.). In *Online Etymology Dictionary*. https://www.etymonline.com/word/snippet
19. Susskaya, O. (2018). Metadiskurs massmedia: osobennosti, specifika, differentsiatsiya [Metadiscourse of mass media: Features, specificity, differentiation]. *Sovremennyy diskurs-analiz* [Modern Discourse Analysis], 1(18), 22–36.
20. Vande Kopple, W. J. (1985). Some exploratory discourse on metadiscourse. *College Composition and Communication*, 36(1), 82–93.
21. Vande Kopple, W. J. (2002). Metadiscourse, discourse, and issues in composition and rhetoric. In E. L. Barton & G. Stygall (Eds.), *Discourse studies in composition* (pp. 91–113). Hampton Press.
22. Williams, J. M. (1981). *Style: Ten lessons in clarity and grace*. Scott, Foresman.
23. Yanfei, L., Marzuki, E., Ramanair, J., & Baoying, Z. (2025). A review of metadiscourse research. *Journal of Posthumanism*, 5. https://doi.org/10.63332/joph.v5i2.729

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 7.034.6** **DOI: 10.34670/AR.2026.22.74.015**

# Эмблематическо-циклическая герменевтика Егоровой-Майера: смена дисциплинарного кода, модусы ядра и границы применения

**Егорова Ирина Аркадьевна**

Соискатель,
кафедра искусств,
Российский государственный социальный университет,
129226, Российская Федерация, Москва, ул. Вильгельма Пика, 4/1;
e-mail: silikus@yandex.ru

**Аннотация**

Статья продолжает описание эмблематическо-циклической герменевтики Егоровой–Майера и смещает акцент с устройства цикла на пределы работы с формой. Показано, что один и тот же алгоритм может сохранять ядро мыслеобраза, пересобирая внешние слои под дисциплинарный код выбранной системы. Код здесь шире языка описания: это система понятий, правил сопоставления и допустимых ходов. Отдельно рассмотрены модусы ядра — целое, неполное, отрицательное и недоступное — и работа с лакуной, когда предметом анализа становится не восстановленная цельность, а поле связей вокруг устойчивого пропуска. Краткие примеры (бытовой пропуск, камень на распутье, образ Медузы, литературный перенос, педагогическое сжатие цикла) иллюстрируют применение метода в психологии, культурологии, литературоведении и педагогике. В конце статьи названы ограничения метода и дан его разбор как объекта исследования.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Егорова И.А. Эмблематическо-циклическая герменевтика Егоровой-Майера: смена дисциплинарного кода, модусы ядра и границы применения // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 124-135. DOI: 10.34670/AR.2026.22.74.015

**Ключевые слова**

Эмблематическо-циклическая герменевтика Егоровой-Майера, потенциал формы, смена дисциплинарного кода, модусы ядра, лакуна, отрицательное ядро, рефлексивный контроль, границы применения, мыслеобраз, дисциплинарный код.

## Введение

В предшествующей статье описан воспроизводимый цикл эмблематическо-циклической герменевтики Егоровой–Майера: работа с многослойной формой и её отличие от подходов П. Рикёра, Х.-Г. Гадамера и М. Майера. Теперь тот же цикл рассмотрен в другом ракурсе. В центре внимания – смена дисциплинарного кода и применение метода в культурологии, литературоведении, преподавании и психологии. Задача метода везде одна: обозначить границу между раскрытием потенциала формы и достраиванием смысла. Эту границу определяют модусы ядра формы – целое, неполное, отрицательное и недоступное, то есть степень досягаемости ядра для исследователя. Ограничения метода, зависимость от зрелости исследователя и риск подмены формы, входят в его устройство и сопровождают каждый виток анализа.

## Специфика метода: смена дисциплинарного кода

Эмблематическо-циклическая герменевтика совмещает операциональность с генеративностью. Цикл делает работу воспроизводимой и порождающей новое смысловое качество. При этом метод акцентирует внимание на культурном объекте и самом исследователе. Встроенный рефлексивный контроль не даёт исследователю удовлетвориться удачной догадкой, побуждая его к проверке на состоятельность каждого витка анализа.

Один из режимов работы – смена дисциплинарного кода. Код здесь шире языка описания: это система понятий, правил сопоставления и допустимых ходов внутри выбранной дисциплины. Сохраняя конкретный мыслеобраз, исследователь переносит его смысловое ядро в другую систему и заново разворачивает форму уже внутри неё. Шаг подобен геометрическому преобразованию: фигура остаётся прежней, меняется система координат.

Каждый дисциплинарный код не вытесняет остальные. Он активирует тот слой потенциала формы, который родствен его языку. Родство здесь не тематическое, а структурное. Смысловой пласт откликается, когда его устройство находит соответствие в категориях выбранной науки. Сохраняя своё ядро, форма входит в разные системы как многомерный резонатор.

Поэтому исследователь не сводит форму к одному универсальному коду и не нагромождает языки описания. Метод развивает майеровскую идею таблиц соответствий иначе. Ядро мыслеобраза остаётся прежним, внешние слои перестраиваются под требования выбранной системы и работают как переходники. В алхимии на первый план выходят трансмутация и первоматерия. Педагогике ближе усвоение и передача опыта, культурологии – трансмиссия и культурная память. Но прежде, чем сделать перенос, исследователю важно определить модус ядра.

## Лакуна и граница достраивания

Не всякое ядро непосредственно поддаётся разбору. Оно может быть недоступно для прямого обращения, дано не целиком или построено на принципе разрушения. Полного исчезновения объекта анализа, то есть формы, при этом почти не бывает: остаются следы, обрывы, лакуны.

Исследователь фиксирует их уже на этапе определения контекста и исходного восприятия, затем раскрывает их потенциал в циклах расширения и сжатия. Инсайт выражается в

кристаллизации лакуны. Разрыв приобретает очертания и становится предметом анализа. При возврате к материалу исследователь проверяет, изменилось ли его видение разрыва. Целое ядро ему не нужно. Достаточно лакуны, несущей потенциал формы.

Эту лакуну надо конкретно обозначить. Но сначала исследователь распознаёт её по нескольким приметам: мотив постоянно обрывается, нет элемента, который подразумевает жанр, сломана симметрия композиции или жанровой пары, форму нельзя собрать по привычной схеме. Кроме того, вместо значимого элемента целого стоит пробел.

Пропуск становится лакуной, когда он повторяется в разных смысловых слоях и собирает вокруг себя связи. Пустота, исчезающая при внимательном возвращении к материалу, выдаёт упущение исследователя, а не свойство формы.

Классический разбор требует полноценного ядра. Иначе он обрывается, или толкователь дорисовывает то, что считает нужным. Для метода Егоровой-Майера достаточно потенциала формы, который заключён в самом отсутствии целостности.

Анализ опирается на следы, уцелевшие фрагменты и связи вокруг разрыва. Но у работы есть пределы. Исследователь не использует для ядра чужой материал и не подставляет готовый смысл. Стоит заполнить лакуну содержанием извне, и потенциал формы пропадёт. Структуру разрыва вытеснит проекция. Рефлексивный контроль помогает отличить одно от другого.

## Примеры: быт, камень, Медуза, неполная эмблема

В повседневной жизни такой разрыв редко выглядит катастрофой. Чаще это вымаранное лицо на семейной фотографии, утраченный фрагмент письма или разговор, который только кажется связным. Беседа идёт, но не по существу. Предмет называют в начале и вскоре о нём забывают. Причины разные: не хватает сведений для продолжения, тема для кого-то табуирована, или она «мертва» и с опытом говорящего не соприкасается.

Тему обходят отвлекающими манёврами. «Живым» остаётся только поле вокруг пропуска – оговорки, моменты недосказанности, ложные ассоциации.

Похожий пробел лежит в основе семейного или корпоративного мифа. Все ещё говорят о «том самом случае», хотя суть исходного события уже почти стёрлась из памяти. Иногда о нём и вовсе забывают. Поэтому речь идёт об обидах и о том, кто как себя повёл. Классический рассказ тут не получается. Отсутствует смысловой стержень – человек или событие, – вокруг которого всё обычно крутится. Воспринимая пропавший стержень как данность, исследователь не заменяет её готовой формулой. Для него устойчивый пропуск определяет устройство поля. Связи, которые пустота собирает вокруг себя, становятся предметом разбора.

Устойчивый пропуск культурных объектов встроен в жанр и композицию. Например, образ героя на распутье подводит исследователя к словесной эмблеме на камне. Ядро тут отрицательно. Оно заполнено принципом разрушения. Сохранить исходную целостность образа всадника («человек – конь») форма не даёт. Четвёртой строки – «сохранишь и себя, и коня» – нет на камне.

Пробел обозначает разрушение и работает как смыслоорганизующая лакуна. Именно отсутствие четвёртого пути сводит три названные дороги в единое поле и подчёркивает ущербность каждой из них. Разбор направлен на это поле. Недостающий путь исследователь не дописывает.

От ядра, которое само несёт принцип разрушения, отличается случай, когда ядро сохранено, но прямой доступ к нему закрыт. Так устроена Медуза. Здесь ядро формы не разрушено, однако

непосредственное взаимодействие с ним невозможно. Непостижимая сковывающая сила заложена во взгляде и лице Горгоны. Принцип её действия – парализующий импульс: живое не рассыпается, оно замирает, твердеет и лишается движения. Однако то же застывание может служить и мерой против необратимого распада.

Вот почему предметом анализа становится не сущность Медузы, но принцип её воздействия на смотрящего и на сам культурный контекст. Единственный безопасный способ контакта с её ядром – через отражение, то есть знаковую структуру. Запрет прямого доступа к ядру не отменяет анализ, а задаёт его ход. Когда ядро ограничено (по мифу Персей прячет голову Медузы в мешок), его сила локализуется и превращается в инструмент, которым можно предотвратить другое разрушение (обездвижить морское чудовище).

Психологический и культурный аспекты здесь тесно переплетены. Это два регистра одного принципа. В психологическом слое Персей – воля, принимающая запрет как данность. Она работает с внешней структурой ядра, с его отражением.

На культурном уровне Персей олицетворяет стремление к порядку. С опасным и непостижимым он взаимодействует через символ и ритуал отражения в знаке. Парализующее действие ядра он направляет на упорядочивание хаоса.

Этот же принцип проявляется в работе исследователя. Прямое взаимодействие с ядром формы точно так же грозит оцепенением мысли. Только теперь «чудовище» символизирует хаос толкований и проекций, а щит – рефлексивный контроль метода. Оцепенение перед сложным материалом не должно останавливать работу. Наоборот, оно может стать фильтром, структурирующим дальнейший анализ.

Отсюда и предел исследования. Невозможность прямого доступа к ядру объекта изначально входит в состав формы и условия анализа. Именно поэтому приравнивание Медузы к страху перед женским началом, к бессознательному, личной травме или обычному чудовищу заводит анализ в тупик. Исследователь не определяет сущность ядра и не отождествляет себя с героем. В поле его анализа – действие формы и ограничения самого разбора.

При работе с Медузой исследователь рискует заполнить пропуск готовым смыслом. Там, где форма не дана целиком, возможна другая ошибка: принять реконструкцию недостающего элемента за итог анализа.

Другое дело – неполнота материала. Исходную форму тут восстановить нельзя. Так устроена барочная эмблема: девиз и подпись на месте, центральное изображение (pictura) срезано или стёрто. Ядро мыслеобраза не исчезло целиком. Остались словесные поля, жанровый каркас и следы композиции, но зрительно эмблема уже не читается как единая форма. Тогда анализ обращён к уцелевшим слоям. Недостающую pictura не дорисовывают, не заполняют готовым смыслом и не выдают за итог разбора.

## Четыре модуса ядра

Так выстраиваются модусы ядра. Ядро может быть целым, неполным, отрицательным и недоступным. Модус задаёт предел анализа и ход цикла. Отдельным шагом он не выносится. Лакуна – устойчивый пропуск в форме. Она может стоять рядом с остатком ядра, сама занимать центральное место (быть ядром) или обозначать запрет прямого доступа к ядру.

При целом ядре форма дана целиком, и риск здесь только в преждевременном завершении работы. Неполное ядро поддерживает форму фрагментарно, поскольку часть центра на месте, а ещё часть отсутствует. Тогда срезанную pictura, вымаранное лицо, оборванный мотив

анализируют по сохранившимся слоям. Об отрицательном ядре – как в случае с камнем на распутье – судят по полю, которое собирает сам пропуск. Ядро недоступное, как у Медузы, можно рассматривать только через отражение и границу соприкосновения.

Так как недоступность легко спутать с неполнотой или принципом разрушения, модус ядра лучше установить сразу, при фиксации контекста и первом расширении. Новый виток уточняет, принадлежит ли пропуск объекту, или это пробел в знаниях исследователя. Лакуна, которая после возврата к материалу сохраняется и по-прежнему организует смысл, свойственна объекту. Если она сжалась или распалась – это упущение человека.

## Сферы применения

**Культурология**

Метод Егоровой–Майера решает две задачи: раскрыть многослойность формы и не дать толкователю увлечься её бесконтрольным достраиванием. Ограничения при этом – часть самого процесса анализа. Чтобы увидеть, как этот баланс проявляется на практике, стоит обратиться к конкретным исследовательским полям. В гуманитарных дисциплинах он выглядит по-разному.

Например, в культурологии метод работает с мыслеобразом как носителем трансмиссии. Исследователь изучает устойчивую форму – эмблему, мотив, ритуал, визуальный канон – и анализирует, как она переходит из одной эпохи в другую, не утрачивая ядра, но меняя внешние слои. Цикл здесь нужен не для «разгадывания символа», а чтобы проследить путь сохранения и передачи знания.

Опора цикла в культурологии – на контекст и возврат. Сначала исследователь описывает прежнее понимание формы, а затем сравнивает его с нынешним. Иначе современную проекцию легко принять за смысл исходной формы, или первообраза.

Возврат к материалу показывает, произошёл ли сдвиг в понимании формы или исследователь просто спроецировал на неё современность (наложил нынешнее прочтение). После этого сравнения в расширении и полисемантическом разборе открываются культурно-исторический, мифологический и трансформационный слои. Смена дисциплинарного кода как раз и нужна, чтобы тот же мыслеобраз перевести из языка мифа в язык культурной памяти, из алхимического кода – в код визуальной традиции, не склеивая искусственно эти языки.

Исследователь переносит форму в новый контекст не ради «обновления сюжета». Он показывает механизм длительной трансмиссии: как знание проходит сквозь века, сохраняя ядро и меняя внешние слои. За отдельным символом тогда проступает система традиционного знания – не просто набор цитат. Поэтому наследие можно переосмыслить, не ломая исходной основы.

Основные риски – подмена формы готовым культурным ярлыком, пересказ исторического сюжета в ущерб анализу и произвольное «обновление». В последнем случае исследователь ломает смысловой каркас в угоду актуальности.

При слабой интуитивно-когнитивной базе исследователь достраивает смысл. Без строгой саморефлексии научная дистанция исчезает, и трансмиссию заменяет апофения. Отсюда граница переноса. Форму можно перенести в новый контекст. Но, сохраняя родство с первообразом, эта форма уже не будет полностью с ним совпадать.

Иногда ошибка возникает и там, где фильтр имитирует прямой доступ к ядру, а ответ завладевает вниманием исследователя. В сказках эту проблему иллюстрирует зеркало. На вопрос злой королевы оно отвечает, опираясь сугубо на внешние признаки: красота, облик, сравнение с другими. Через отражение королева судит о себе. Своего ядра она не видит.

Недосягаемо оно и для окружающих. У Персея щит был защитной границей. Это отражение – шаблон, выданный за сущность. Ложность фильтра состоит в подмене. Зеркало честно отвечает на поверхностный вопрос. Именно эта честность, отвлекающая от разбора ядра, и опасна. Сюжетный ярлык легко принять за смысл формы.

Ту же роль играет культурный шаблон, уже названный в контексте. Это готовая формула традиции или жанра. Приравненная к ядру, она тоже отвлекает внимание от анализа. Тогда искажается и трансмиссия формы. Из контекста в контекст переходит не ядро, а шаблон, и его повторение подменяет передачу формы.

**Литературоведение и современные переложения классики**

В литературоведении метод работает с персонажем, мотивом и сюжетом как с многослойной формой. Сначала исследователь раскрывает полисемантические пласты текста, затем собирает их в цельную модель и только тогда решает, допустим ли перенос. Особенно это видно, когда классический образ переносят в современный роман, сценарий или спектакль. Вопрос один: что в герое и ситуации можно изменить, не разрушив опорных свойств? Возврат к исходному тексту обязателен, без него легко принять модернизацию за понимание.

Сильная сторона подхода – способность видеть литературный образ как живую структуру вместо набора тематических меток. Это заметно на аллегориях, циклических сюжетах и сложных образах. Часто исследователь закрепляет за героем оценку раньше, чем её подтверждает текст. Метод отделяет ярлык от образа и показывает, что именно допустимо перенести в новый контекст. Новое качество прочтения возникает только при сохранённом ядре. Собственно, ядро и есть совокупность опорных свойств, без которых персонаж перестаёт быть собой. Оболочка образа – имя, внешние признаки и привычные ярлыки – может сохраняться даже после утраты этих свойств.

С эрудицией исследователя связана слабая сторона подхода. При тонком знании эпохи, жанра и речевого строя исследователь отличает свойства образа от своих ассоциаций (то есть читает образ внутри границ формы). Однако если в знаниях есть пробел, исследователь начинает нагружать текст чужеродным материалом. Тогда глубина анализа перерождается в домысел.

Другое дело, когда меняется обстановка, а не сущность героя. Современный аналог дуэли Онегина с Ленским может не ломать внутреннюю логику эпизода, если сохраняется не только удар по статусу, но и след ритуала восстановления чести – при свидетелях и по правилам среды. В нынешних реалиях к дуэли ближе публичное унижение на собрании или рауте, которое герой вынужден принять как вызов. Затем он исчезает из своего круга. Случайный скандал с уходом такой замены не даёт. Суть Ольги здесь неизменна: ей нужен статус, позволяющий ей соответствовать ожиданием общества. Онегину важно не запятнать себя в собственных глазах и глазах высшего света; действовать исподтишка – ниже его достоинства. Он может быть холоден и высокомерен, но расправа вне установленных правил для него невозможна.

Подмена внутренней логики героя разрушает ядро образа. Именно в таких подменах и кроется риск переноса. Скажем, нельзя сделать из Онегина главаря банды, а из дуэли – ножевую месть. Нельзя приписать Ленскому пограничное состояние или заменить дуэль суицидом. Подобные подмены не просто выдают фантазию интерпретатора, они рушат ядро формы: поэт превращён в схему, честь заменена бытовым насилием или диагнозом… И дело не в смене эпохи, и не в другом антураже. Перенос правомерен, если герой и в новом контексте действует в соответствии с кодексом круга, к которому принадлежит, а этот кодекс не расходится с его принципами.

Если же кодекс подменяют правилами, ему не свойственными, перед нами уже не просто перенос образа. Это произвольная интерпретация. Она существенно меняет и героя, и сам сюжет.

**Преподавание предметов гуманитарного профиля**

Гуманитарное преподавание предполагает работу метода в виде цепочки связанных упражнений. Каждое задание отвечает своему этапу, и предыдущее порождает следующее. Это не набор задач, скорее единый ход, разбитый на шаги.

Метод не предлагает ученику сразу готовое прочтение. Сначала ученик дополняет текст, затем разбирает лексические и смысловые слои и выделяет стержневую мысль. После он переписывает текст уже как соавтор: исходную форму берёт за опору, не копируя её.

В преподавании важнее генеративная сторона метода, и баланс тут необходим. Ученик не подменяет разбор готовым «я так чувствую». Но и свою инициативу он не подавляет.

Для гуманитарного преподавания от этого двойная польза. Школьник учится думать, работая с чужим текстом. По ходу этой работы учитель отличает чтение формы от дорисовки сюжета.

Полный исследовательский цикл для школы избыточен. Формат там сокращённый. Зато ученик развивает чтение и письмо и учится не сводить толкование к единственно возможному варианту.

Риски зависят от возраста ученика и от того, как учитель ведёт разбор. У младших школьников дополнение текста легко соскальзывает в украшательство. Соавторство тогда становится пересказом без ядра.

Если учитель пропускает этап или даёт упражнения порознь, цепочка прерывается. То же происходит, когда он подменяет разбор изложением сюжета, свободными ассоциациями или творческим произволом.

Сокращённый формат метода повышает цену такой ошибки. Возврат к первообразу и проверка на опровержимость уже сведены к минимуму. Поэтому пропуск этапа или подмена разбора оставляют работу без ядра.

Подобные риски не отменяют применимости самого подхода. Они показывают границу школьного формата, при котором каркас метода сохранён, однако разбор уже не равен полному исследовательскому алгоритму.

**Психология**

Полный цикл анализа в психологии уместнее сокращённого не потому, что объект всегда сложен. Просто рефлексии здесь отведено больше места, чем в преподавании. В то же время лечебной процедурой цикл не является.

Психолог применяет метод к образу. Устойчивую фигуру – мифологическую, сновидческую, культурную – он проводит через расширение, сжатие и собирание слоёв. Важно не то, что клиент чувствует вообще, а как на него действует образ. Психолог в данном случае и есть исследователь: он придерживается схемы разбора, клиент поэтапно выполняет задания. Затем психолог с клиентом вместе анализируют и образ, и саму реакцию, которую он вызывает. При этом психолог следит за соблюдением границы между образом и домыслом.

В начале анализа психолог фиксирует привычное прочтение и раскрывает слои: архетипический, травматический, символический и экзистенциальный. Потом сжимает материал, чтобы разбор не растворился в ассоциациях. Внутренний отклик клиента на образ входит в разбор, однако он не подменяет сам анализируемый объект (образ).

Метод снимает застывший паттерн и даёт подвижную модель образу, который перестаёт быть ярлыком травмы или готовым архетипом. В нём появляется пластичность. Теперь через

него исследователь выходит к латентным страхам, зажимам и блокам, не делая их предметом анализа.

Этическая сторона работы важна не меньше интеллектуальной. Исследователь не достраивает образ до мнимой цельности. Фантазию он за смысл образа тоже не выдаёт. Опасность не в украшательстве, а в отождествлении. На место образа может встать собственной травме, готовому культурному сюжету или привычной психологической маске. Образа может вытеснить собственная травма, готовый культурный сюжет или привычная психологическая маска. Тогда цикл теряет динамику.

Вторая ловушка – избыточное наращивание, которое происходит из-за того, что образ не сведён к стержневому смыслу и анализ перешагнул за границы материала. Тогда исследователь проекцию не разбирает, а лишь укрепляет.

Метод вполне применим к психологическому материалу, несмотря на эти риски. Достаточно двух правил: возвращаться к образу и не отождествлять себя с ним. Любая достройка образа по догадке сразу уводит разбор от объекта.

Вывод. Четыре сферы применения раскрывают одну закономерность: анализ удерживает исследователя от подмены объекта. Культуролог сохраняет исходный смысл, не принимая его разрушение за обновление. Благодаря методу сложный образ для литературоведа не превращается в ярлык. В педагогике цикл работает с формой, исключая шаблонные ответы и произвольные впечатления. Психологу разбор помогает отделить образ от проекции.

Слабые стороны метода – следствие того, что исследователь неизбежно накладывает на работу свой отпечаток. Свободное порождение смысла повышает требования к когнитивной дисциплине.

## Ограничения

Метод даёт интерпретатору алгоритм и инструмент анализа, но срабатывает лишь при определённых условиях. Нарушение этих условий останавливает разбор или подменяет объект.

Прежде всего результат зависит от интуиции, умения не сводить многозначность к одному смыслу и готовности следить за логикой своих рассуждений. При слабом развитии этих качеств разбор легко уходит в достраивание. Риск этот – оборотная сторона генеративного характера метода, но само достраивание серьёзно искажает анализ.

Операциональность не подменяет интуицию сводом правил. Она делает работу понятной и проверяемой: инсайт получает форму, которую другой учёный может оценить, а прочтение текста или образа остаётся открытым для дискуссии о его убедительности. Риск достроить смысл при этом сохраняется. Зато цикл и критерии опровержения делают анализ прозрачным. Другой исследователь видит, в какой точке толкование отклонилось от объекта.

Ещё один риск: погружаясь в слои смысла, исследователь невольно наделяет объект значениями, которых в нём не было. Чаще это случается у того, кто обладает обширными теоретическими знаниями. Привычная схема мышления срабатывает быстро, порой опережая подробный разбор.

Метод не страхует от апофении, от склонности видеть связи и смыслы там, где их нет. Поэтому исследователь сверяет прочтение с контекстом и смотрит, не противоречит ли оно историко-культурной ситуации и жанровым особенностям произведения. Привычная схема толкования или личная проекция не должны подменять объект. Иначе за смысл исследователь примет не то, что есть в тексте или образе, а то, что ему удобнее видеть.

Связь интерпретации с исследовательской позицией ведёт к ограниченной

воспроизводимости результатов. Даже после одного и того же цикла два исследователя излагают выводы по-разному. В этом метод близок к гуманитарной интерпретации: почти лабораторного совпадения итогов от него ждать не стоит. Для гуманитарных задач это допустимо. Вариативность трактовок здесь не ошибка, а свойство самого анализа.

Требование рефлексии и условия, при которых прочтение можно оспорить, сужают расхождение формулировок. Отказаться от проверки – значит оставить от метода только последовательность шагов, без того приращения смысла, ради которого введён цикл.

Есть и обратный риск. На относительно простом объекте с малым числом слоёв полный цикл может создать искусственную сложность интерпретации и имитировать многослойность. Тогда анализ отягощается, а уровень понимания не возрастает. Действительно, полный цикл нужен не всегда. Иногда достаточно расширения, сжатия и возврата. Со сложным объектом цикл лучше проводить целиком. Но в обоих случаях работа успешна, только когда человек способен одновременно вести аналитический разбор объекта и контролировать своё понимание.

Генеративность устанавливает и этический предел. Разбор позволяет переходить от понимания объекта к созданию нового смысла. Но на материале с глубоким символическим или эмоциональным содержанием этот переход может обернуться идеологической подстановкой или произвольной перелицовкой наследия. Критерий: возврат к объекту. Новый смысл, согласующийся с формой и контекстом, есть результат генерации. Но если ради смысла пришлось подменять объект, это уже достраивание.

Ответственность тут лежит на исследователе. Анализ не предотвращает подмену, он может лишь её выявить. Поэтому в названных сферах метод действует, пока исследователь возвращается к объекту, не приравнивая свою догадку к единственно верной интерпретации.

## Метод Егоровой-Майера как объект анализа

Упомянутые ограничения сами образуют объект исследования. Их можно проанализировать тем же путём, которым метод работает с другими формами.

Зависимость результата от зрелости исследователя и риск достраивания возникают там, где метод сохраняет генеративный ход и не устраняет до конца субъективность. Критик или новый читатель сначала усматривает в них только недостатки: метод слишком зависит от человека и потому недостаточно научен; объекту легко приписать лишние смыслы. Это впечатление не ложно, но узко. Ведь те же ограничения входят в устройство метода, который работает сразу с анализируемым объектом и сознанием исследователя.

Объект требует соблюдения последовательности этапов цикла. Сжатие к стержневому пониманию исходит от сознания и носит интуитивный характер. Отсюда напряжение между алгоритмом и интуицией. Но оба процесса необходимы. Поэтому исследователь отделяет раскрытие потенциала формы от фантазирования. Ведь из-за высокого риска достраивания нельзя торопиться с целостным толкованием. Способность обнаруживать связи, которую развивает метод, может стимулировать построение искусственных сцеплений, и каждую выявленную связь нужно проверять: ведёт ли она к ядру формы?

Качество этой проверки определяет зрелость исследователя, которая здесь не тождественна эрудиции. Это способность не заполнять пустоты преждевременно и отличать приращение смысла от погони за окончательной трактовкой. Обратная сторона риска достраивания – умение видеть потенциал формы. Но лишённое контроля, это умение начинает навязывать объекту чужеродный смысл. Вот почему по этическому критерию зрелость становится условием

ответственности. Без неё порождение смысла легко переходит в насилие над материалом.

Ограничения метода – внутренняя цена его генеративной силы. Их нельзя снять, не лишив метод присущей ему структуры. Приращение смыслового качества повышает требования к исследователю. Одновременно ужесточается граница между содержанием формы и тем, что исследователь в неё привносит.

## Заключение

Эмблематическо-циклическая герменевтика Егоровой–Майера – операционально-генеративный метод работы с многослойной формой, где цикл задаёт ход и пределы разбора.

Ограничения метода входят в его архитектуру. Прохождение цикла не гарантирует точного совпадения формулировок разных исследователей: субъективность не снимается до конца, и воспроизводимость остаётся ограниченной.

Каждый исследователь ответственен за соблюдение правил анализа и самоконтроль. При отсутствии строгого режима работы разбор может перестать опираться на анализируемый объект и утратить ориентир. Анализ несостоятелен, а его результаты опровержимы, если исследователь, например, пренебрёг историко-культурным и жанровым контекстом или не учёл важные смысловые слои объекта. Он может допустить личные проекции, подменить образ готовым ярлыком, увлечься пересказом или заполнить смысловую лакуну чужеродным материалом. Именно поэтому зависимость от зрелости исследователя здесь не просто изъян. Чем интенсивнее метод генерирует новый смысл, тем строже должно быть разграничение между содержанием формы и добавлением, которым её пытается обогатить интерпретатор. Цикл и условия опровержения не уничтожают риск перехода в неуместное достраивание. Они просто делают его заметным.

Перенос образа – одна из самых чувствительных зон метода. Новый контекст сам по себе отторжения у реципиента обычно не вызывает. Его провоцирует подмена ядра: имя и внешние черты образа сохранены, но потеряны свойства, поддерживающие его аутентичность. Метод показывает место слома и отделяет обновление, верное первообразу, от произвольного переосмысления.

Существуют ограничения, связанные с вопросом об автоматизации цикла. Воспроизводимую схему можно подчинить регламенту, инсайт – нет.

Цикл задаёт, что фиксировать, к чему возвращаться, чего нельзя делать с лакуной и ядром. Проверки и запреты допускают формализацию. Тогда автоматизация работает как фильтр и отсекает произвольные толкования. Но ответственность за сжатие слоёв до стержневого понимания, за выделение ядра, перенос в другой контекст и то, оправдано ли обогащение формы, несёт исследователь.

Эти выборы нельзя делегировать алгоритму. Иначе метод превратится в анкету, и работа со смыслом станет шаблонной процедурой. Полная замена исследователя машиной невозможна: метод направлен не на усвоение готового содержания, а на порождение нового смыслового качества.

## Библиография

1. Егорова И. Лики забытых богов: Эрос, Протогон, Фортуна, Тутела. Москва: Грифон, 2020.
2. Егорова И. Трактат о форме. Москва: ООО «Издательство Спорт и Культура — 2000», 2007.
3. Егорова И.А. Генезис эмблематическо-циклической герменевтики Михаэля Майера в культурной эпистеме

раннего Нового времени: историко-философская реконструкция и методологическая апробация // Культура и цивилизация. 2026. № 4.
4. Егорова И.А. Герменевтика Михаэля Майера как метод интерпретации объектов культурного наследия: к постановке проблемы // Искусство и образование. 2026. № 1 (168).
5. Егорова И.А. К теории эмблематическо-циклической герменевтики // Культура и цивилизация. 2026. № 8А (16).
6. Егорова И.А. Мифоалхимия раннего барокко как интермедиальная полисемантическая герменевтическая стратегия: рецепция античного наследия сквозь призму циклической герменевтики потенциала формы в эмблематических конструктах Михаэля Майера // Культура и цивилизация. 2026. № 4.
7. Егорова И.А. Полисемантическая интермедиальная герменевтика эмблематически-мифопоэтических конструктов раннего барокко как парадигма культурологического анализа рецепции античного наследия в герметической традиции // Культура и цивилизация. 2026. № 3.
8. Егорова И.А. Системно-семиотическая, полисемантически структурированная герменевтика эмблематических конструктов М. Майера как детерминированный методологический инструмент изучения объектов культурного наследия // Культура и цивилизация. 2026. № 3.
9. Егорова И.А. Структурно-семиотическая герменевтика М. Майера как парадигма культурологического анализа наследия // Культура и цивилизация. 2026. № 3.
10. Егорова И.А. Эмблематическая трансляция знания в культуре барокко и её рецепция в современных нарративных практиках // Культура и цивилизация. 2026. № 7А (16).
11. Михаэль Майер. Мистерии и мифы Египта и Греции: Тайное Тайных / пер. со средневековой латыни И.А. Егоровой. Москва: Грифон, 2015.
12. Михаэль Майер. Тайное Тайных: Древо Богов и Золотая Алхимия / пер. со средневековой латыни И.А. Егоровой. Москва: Грифон, 2024.
13. Maierus M. Arcana arcanissima. Londini, 1614. L. IV. P. 165–166.

# Egorova-Mayer Emblematic-Cyclical Hermeneutics: Change of Disciplinary Code, Modes of the Core, and Limits of Application

**Irina A. Egorova**

Applicant,
Department of Arts,
Russian State Social University,
129226, 4/1, Vil'gel'ma Pika str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: silikus@yandex.ru

**Abstract**

The article continues the description of Egorova-Mayer emblematic-cyclical hermeneutics and shifts the emphasis from the structure of the cycle to the limits of working with form. It is shown that the same algorithm can preserve the core of the thought-image while reassembling the outer layers according to the disciplinary code of the chosen system. The code here is broader than the language of description: it is a system of concepts, rules of comparison, and permissible moves. The modes of the core — whole, incomplete, negative, and inaccessible — are considered separately, as is work with the lacuna, when the subject of analysis becomes not the restored wholeness but the field of connections around a stable omission. Brief examples (an everyday omission, a stone at the crossroads, the image of Medusa, a literary transfer, the pedagogical compression of the cycle) illustrate the application of the method in psychology, cultural studies, literary studies, and pedagogy. At the end of the article, the limitations of the method are named and an analysis of it as an object of research is given.

**For citation**

Egorova I.A. (2026) Emblematiko-tsiklicheskaya germenevtika Egorovoy-Mayera: smena distsiplinarnogo koda, modusy yadra i granitsy primeneniya [Egorova-Mayer Emblematic-Cyclical Hermeneutics: Change of Disciplinary Code, Modes of the Core, and Limits of Application]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 124-135. DOI: 10.34670/AR.2026.22.74.015

**Keywords**

Egorova-Mayer emblematic-cyclical hermeneutics, potential of form, change of disciplinary code, modes of the core, lacuna, negative core, reflexive control, limits of application, thought-image, disciplinary code.

## References

1. Egorova, I. (2007). Traktat o forme [Treatise on form]. OOO "Izdatelstvo Sport i Kultura — 2000".
2. Egorova, I. (2020). Liki zabytykh bogov: Eros, Protogon, Fortuna, Tutela [Faces of forgotten gods: Eros, Protogonos, Fortuna, Tutela]. Grifon.
3. Egorova, I. A. (2026a). Genezis emblematiko-tsiklicheskoy germenevtiki Mikhayla Mayera v kulturnoy episteme rannego Novogo vremeni: istoriko-filosofskaya rekonstruktsiya i metodologicheskaya aprobatsiya [Genesis of Michael Maier's emblematic-cyclic hermeneutics in the cultural episteme of the early modern period: Historical-philosophical reconstruction and methodological approbation]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (4).
4. Egorova, I. A. (2026b). Germenevtika Mikhayla Mayera kak metod interpretatsii obyektov kulturnogo naslediya: k postanovke problemy [The hermeneutics of Michael Maier as a method for interpreting objects of cultural heritage: Toward a statement of the problem]. Iskusstvo i obrazovanie [Art and Education], (1(168)).
5. Egorova, I. A. (2026c). K teorii emblematiko-tsiklicheskoy germenevtiki [Toward a theory of emblematic-cyclic hermeneutics]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (8A(16)).
6. Egorova, I. A. (2026d). Mifoalkhimiya rannego barokko kak intermedialnaya polisemanticheskaya germenevticheskaya strategiya: retseptsiya antichnogo naslediya skvoz prizmu tsiklicheskoy germenevtiki potentsiala formy v emblematicheskikh konstruktakh Mikhayla Mayera [Mythoalchemy of the early Baroque as an intermedial polysemantic hermeneutic strategy: The reception of the classical heritage through the prism of the cyclic hermeneutics of the potential of form in the emblematic constructs of Michael Maier]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (4).
7. Egorova, I. A. (2026e). Polisemanticheskaya intermedialnaya germenevtika emblematiko-mifopoeticheskikh konstruktov rannego barokko kak paradigma kulturologicheskogo analiza retseptsii antichnogo naslediya v germeticheskoy traditsii [The polysemantic intermedial hermeneutics of the emblematic-mythopoetic constructs of the early Baroque as a paradigm for the culturological analysis of the reception of the classical heritage in the hermetic tradition]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (3).
8. Egorova, I. A. (2026f). Sistemno-semioticheskaya, polisemanticheski strukturirovannaya germenevtika emblematicheskikh konstruktov M. Mayera kak determinirovannyy metodologicheskiy instrument izucheniya obyektov kulturnogo naslediya [The systemic-semiotic, polysemantically structured hermeneutics of M. Maier's emblematic constructs as a determinate methodological instrument for the study of objects of cultural heritage]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (3).
9. Egorova, I. A. (2026g). Strukturno-semioticheskaya germenevtika M. Mayera kak paradigma kulturologicheskogo analiza naslediya [The structural-semiotic hermeneutics of M. Maier as a paradigm for the culturological analysis of heritage]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (3).
10. Egorova, I. A. (2026h). Emblematicheskaya translyatsiya znaniya v kulture barokko i ee retseptsiya v sovremennykh narrativnykh praktikakh [The emblematic transmission of knowledge in Baroque culture and its reception in contemporary narrative practices]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (7A(16)).
11. Maier, M. (2015). Misterii i mify Egipta i Gretsii: Taynoe Taynykh [Mysteries and myths of Egypt and Greece: The secret of secrets] (I. A. Egorova, Trans.). Grifon.
12. Maier, M. (2024). Taynoe Taynykh: Drevo Bogov i Zolotaya Alkhimiya [The secret of secrets: The tree of the gods and golden alchemy] (I. A. Egorova, Trans.). Grifon.
13. Maierus, M. (1614). Arcana arcanissima. Londini, L. IV, pp. 165–166.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 398.3** **DOI: 10.34670/AR.2026.97.49.016**

# Религиозная драма как феномен китайской культуры: история, мировоззрение и социальные функции

**Вань Сян**

Аспирант,
Институт философии,
Санкт-Петербургский государственный университет,
198504, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
Петергоф, ул. Халтурина, 15/ 2;
e-mail: st135183@student.spbu.ru

**Аннотация**

В статье рассматривается китайская религиозная драма как самобытный феномен мировой культуры, обладающий глубокими историческими корнями и сложной системой смыслов. На материале первичных исторических источников и современных исследований прослеживается генезис религиозного театра от первобытных шаманских обрядов и ритуала Нуо до расцвета локальных театральных форм в эпохи Мин и Цин. Особое внимание уделяется взаимодействию буддийской и даосской традиций с театральным искусством, а также мировоззренческим и культурным функциям религиозной драмы — сохранению исторической памяти, социальному сплочению и трансляции ценностей. Делается вывод о том, что китайский религиозный театр является не просто художественной формой, но живой культурной системой, воплощающей многовековой синтез сакрального и мирского начал.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Вань Сян. Религиозная драма как феномен китайской культуры: история, мировоззрение и социальные функции // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 136-142. DOI: 10.34670/AR.2026.97.49.016

**Ключевые слова**

Китайская религиозная драма, ритуал Нуо, буддийский театр, даосская драма, история китайского театра, мировоззрение, культурное наследие, театр и религия, сакральное и мирское, локальные театральные формы.

## Введение

Религиозная драма занимает особое место в мировой культуре: она не только отражает верования и ритуальные практики, но и объединяет в единое целое музыку, танец, изобразительное искусство и литературу. В китайской цивилизации театр с самого начала формировался в неразрывной связи с религиозными обрядами — народными верованиями, даосизмом, буддизмом и конфуцианством, — что придало ему уникальные черты, принципиально отличающие его от европейских театральных традиций.

Несмотря на богатство материала, систематическое изучение китайской религиозной драмы как целостного феномена остаётся недостаточно развитым. Большинство исследований сосредоточено на отдельных жанрах или региональных традициях, тогда как философское и культурологическое измерение религиозного театра Китая освещается фрагментарно [Чэнь Чун, 2010, с. 82]. Данная статья ставит целью восполнить этот пробел, представив историческую эволюцию и культурное значение китайской религиозной драмы в их взаимосвязи.

Источниковой базой исследования послужили классические китайские тексты — «Люйши чуньцю», «Чжоули», «Лицзи», а также памятники эпохи Сун («Дунцзин мэнхуалу» Мэн Юаньлао). Для работы использовались исследования китайских и российских учёных, таких как Чэнь Чун, Чжао Сяохуань, Чжоу Яньи, Чжоу Юйдэ, Ни Цайся, а также Г. А. Ткаченко и другие.

## Основная часть

Истоки китайского театра уходят корнями в первобытные религиозные практики. Согласно «Люйши чуньцю», люди первобытного общества использовали синкретическую форму искусства, объединявшую поэзию, песни и танцы, чтобы выразить почтение к мирозданию и заручиться благосклонностью духов [Люйши чуньцю, 2001, с. 34]. «Лицзи» фиксирует, что главным ритуальным действием в древних церемониях поклонения небу и земле была именно музыка — пение и танцы, выступавшие посредником между миром людей и миром духов.

В этих ритуальных практиках уже содержались четыре ключевых элемента будущего театра: прообразы актёра (шаман, облачённый в ритуальный наряд и перевоплощающийся в духа или животное), зрителя (соплеменники, наблюдающие за обрядом), сценического пространства (алтарь как место действия) и сюжета (миф или предание, лежащее в основе ритуала) [Чжао Сяохуань, Тянь Е, Ян Чжиминь, 2023, с. 14]. Таким образом, граница между религиозным обрядом и театральным представлением в ранней китайской культуре была принципиально размытой.

Важнейшей формой ранней религиозной драмы стал ритуал Нуо — древний обряд изгнания злых духов и болезней, зафиксированный уже в «Чжоули» применительно к эпохе Западного Чжоу. Согласно этому источнику, церемонию возглавлял Фансян-ши — жрец в медвежьей шкуре и маске с четырьмя золотыми глазами, с копьём и щитом в руках, который обходил помещения в поисках нечисти [Мэн Юаньлао, 1985, с. 140]. Ритмичные, повторяющиеся движения Фансян-ши, его перевоплощение в грозное божество уже содержали зачатки театральной игры. По мере распространения от аристократических ритуалов к народным празднествам Нуо приобретал всё больше зрелищных черт, и к эпохе Сун (X–XIII вв.) сложился нуо-си («театр Нуо») — жанр, балансирующий между сакральным ритуалом и светским представлением [Чжоу Яньи, 2020, с. 62].

Проникновение буддизма в Китай (I–II вв. н. э.) и расцвет даосизма как организованной

религии (II–III вв.) кардинально обогатили репертуар и философское содержание китайского театра.

Центральным памятником буддийской религиозной драмы стала история «Мулянь спасает мать». Её сюжетная основа восходит к «Уламбана-сутре», переведённой на китайский язык монахом Дхармаракшей в III в.: ученик Будды Мулянь (санскр. Махамаудгальяяна) спускается в ад, чтобы вызволить мать, осуждённую за грехи, совершённые при жизни [Ма Цянь, 2013, с. 309]. Этот сюжет органично соединил буддийскую концепцию кармы и сансары с традиционной китайской ценностью сыновней почтительности, что обеспечило ему огромную популярность. К эпохе Мин «Мулянь» превратился в развёрнутое многодневное действо, исполнявшееся во время праздника Юйланьпэнь (Праздника голодных духов) и совмещавшее религиозный ритуал, театральное зрелище и народное гуляние [Цзоу Минцзюнь, 2005, с. 132].

Среди даосских религиозных драм наиболее репрезентативна пьеса Ма Чжиюаня «Сон о жёлтом просе» (эпоха Юань). Через нарративную структуру «сновидения» — герой проживает во сне целую жизнь со всеми её иллюзиями мирской славы, любви и смерти, а затем пробуждается под руководством даосского наставника — пьеса воплощает ключевую даосскую идею о бренности мирского существования. Образ «варки жёлтого проса» представляет собой театральную интерпретацию парадокса «сон-бабочка» из «Чжуан-цзы», а символика кухонной утвари отсылает к практике даосской алхимии [Бянь Гоцян, 2009, с. 49]. Пьеса наглядно демонстрирует, как даосская практика «трансформации духа в пустоту» может быть переведена с языка внутренней алхимии на язык театрального действия.

Параллельно формировался жанр даосской «феншэньской» драмы, основанной на сюжетах романа «Возвышение в ранг богов». Этот жанр визуализировал даосские концепции «взаимодействия Неба и человека» и «циклических космических катастроф» средствами театра, а синтез ритуалов жертвоприношения чжайцзяо с традицией нуо породил особый ритуализированный стиль исполнения [Чжоу Юйдэ, 1990, с. 86].

XIV–XIX вв. стали временем беспрецедентного расцвета локальных театральных форм в Китае. Развитие товарной экономики и рост городского населения вывели традиционную оперу за рамки придворной культуры, породив более 300 региональных жанров [Чжан Сыци, 2016, с. 175]. Четыре из них особенно показательны с точки зрения взаимодействия религии и театра.

Куньцюй, сложившийся в XVI в. в провинции Цзянсу, стал эталоном классической китайской оперы: изысканные литературные тексты, мелодичный «водяной стиль», строгое единство пения, речитатива, пластики и боевых движений. Оказав влияние на всё последующее театральное искусство, куньцюй получил почётный титул «прародителя всех театров». Пьесы «Пионовый павильон» Тан Сяньцзу и «Дворец вечной жизни» Хун Шэна, входящие в его репертуар, насыщены даосскими мотивами любви, смерти и потустороннего мира.

Иянцян, народный театр провинции Цзянси, напротив, отличался простотой и доступностью: высокий и мощный вокал, хоровой подпев, импровизационная манера. Именно в рамках этого жанра сложилась полная театральная версия «Муляня», ставшая мостом между буддийским ритуалом и массовым развлечением [Ню Лэй, 2018, с. 105].

Сычуаньская опера, сформировавшаяся в XVIII в., прославилась уникальными техниками «смены масок» и «извержения огня», восходящими к шаманским практикам. Трансформация даосских канонических напевов в театральные вокальные стили и эстетика «сочетания реального и иллюзорного» превратили сычуаньскую оперу в живой памятник даосско-буддийского культурного синтеза.

Сянсийский театр нуо сохранил наиболее архаичный облик: актёры в резных деревянных масках исполняют ритуальные пьесы об изгнании зла, тексты которых основаны на даосских заклинаниях, а большинство исполнителей являются практикующими даосами. Это явление принадлежит к категории «ритуального театра», где граница между религиозным обрядом и художественным представлением по-прежнему условна [Ян И, 2009, с. 58].

Религиозная драма в Китае выполняла и продолжает выполнять несколько взаимосвязанных функций.

Во-первых, она является носителем космологических представлений. Маски в театре Нуо воспроизводят даосскую иерархию «36 небесных сфер»; линейная наррация «Путешествия по десяти судилищам» в пьесе Мулянь визуализирует буддийскую философию сансары; театральные условности — «три круга по сцене», символизирующие круговорот небесных светил, — закрепляют в коллективной памяти космический порядок «единства Неба и Человека» [Чэнь Шисюн, 1995, с. 57].

Во-вторых, религиозная драма транслирует этические ценности. История Муляня, спасающего мать из ада, возводит сыновнюю почтительность в ранг универсальной добродетели, способной преодолеть даже смерть. Театральное пространство превращается в нравственный трибунал, где принцип «добродетель неизбежно воссияет, порок неминуемо будет наказан» получает наглядное зримое воплощение [Ляо Минь, 2009, с. 28].

В-третьих, религиозная драма выполняет функцию социального сплочения. Подготовка и проведение ритуальных представлений — например, обрядов экзорцизма во время эпидемий или праздничных спектаклей на ярмарках — мобилизует участие различных социальных слоёв, временно стирает повседневные иерархии и воссоздаёт социальные связи через эмоциональный резонанс [Дун Чжаолинь, 2011, с. 129]. Современная антропология описывает такие действа в терминах «лиминальности» и «социальной драмы» (В. Тёрнер): они создают временное состояние, в котором обычный порядок вещей приостановлен, что делает возможным переосмысление и обновление коллективной идентичности.

Наконец, религиозные запросы служили постоянным стимулом для художественных инноваций. В эпоху Мин пьеса «Цюаньшань цзинькэ» трансформировала буддийский ритуал «янькоу» в новые сценографические механизмы. В наши дни AR-технологии используются для воссоздания загробных сцен из «Чжун Куй выдаёт сестру замуж», доказывая, что религиозные архетипы продолжают питать художественную экспрессию [Ни Цайся, 2019, с. 47].

## Заключение

Китайская религиозная драма представляет собой уникальный феномен мировой культуры, в котором на протяжении тысячелетий сохранялось и непрестанно обновлялось взаимодействие сакрального и мирского. От первобытных шаманских ритуалов и ритуала Нуо — через буддийскую и даосскую религиозную драму — к расцвету локальных театральных форм эпох Мин и Цин: этот путь демонстрирует органичный синтез религии, философии, этики и искусства, характерный для китайской цивилизации.

Ключевая особенность этого синтеза состоит в том, что китайский религиозный театр никогда не был лишь «иллюстрацией» доктрины: он создавал собственный язык — язык тела, маски, ритуального пространства и времени, — посредством которого абстрактные религиозные концепции (карма, сансара, Дао, единство Неба и Человека) становились

чувственно воспринимаемым опытом. Именно эта способность воплощать метафизику в физическое действие обеспечила китайской религиозной драме непреходящую культурную значимость.

Изучение данного феномена важно не только для истории театра, но и для понимания китайского мировоззрения в целом — его синтетичности, ориентации на ритуал как форму познания и особой роли «живой традиции» как способа сохранения и передачи культурной памяти.

## Библиография


1. Бянь Гоцян. О формировании пьесы «Западное путешествие» Ян Цзинсяня // Исследования национальной литературы. 2009. № 3. С. 49–53.
2. Дун Чжаолинь. О массовых моральных ценностях в театре // Народные обычаи. 2011. № 2. С. 129–131.
3. Люйши чуньцю (Вёсны и осени господина Люя) / пер. и коммент. Г.А. Ткаченко. Москва: Мысль, 2001. 525 с. URL: https://www.phantastike.com/china_phylosophy/lyuishi_chunqiu/.
4. Ляо Минь. Анализ религиозных элементов в китайском и западном театре // Вестник Университета электронных наук и технологий Китая (социальные науки). 2009. Т. 11, № 6. С. 28–31. DOI: 10.3969/j.issn.1008-8105.2009.06.007.
5. Ма Цянь. Исследование культурных отпечатков в пьесе «Мулянь спасает мать» // Вестник Шэньянского инженерного института. 2013. Т. 9, № 3. С. 309–312.
6. Мэн Юаньлао. Дунцзин мэнхуалу (Записки о столице). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985. С. 140. URL: https://ctext.org/dongjing-meng-hua-lu/zh.
7. Ни Цайся. Повторное исследование теории происхождения театра из религиозных ритуалов // Культурное наследие. 2019. № 3. С. 47–55. DOI: 10.3969/j.issn.1674-0890.2019.03.006.
8. Ню Лэй. Переоценка культурной ценности средневекового театра // Сычуаньский театр. 2018. № 12. С. 105–108.
9. Цзоу Минцзюнь. О драматических действиях в даосской пьесе «Сон о жёлтом просе» // Исследования культуры Фуцзяни. 2005. № 3. С. 132–136.
10. Чжан Сыци. Теологическое мышление и проза в «Фэншэнь яньи» // Исследования литературы Мин–Цин. 2016. № 1. С. 175–190.
11. Чжао Сяохуань, Тянь Е, Ян Чжиминь. Новый взгляд на религиозные ритуалы и историю китайского театра // Литературоведение. 2023. № 2. С. 14–25.
12. Чжоу Юйдэ. Религиозные гены китайской театральной культуры // Художественные исследования. 1990. № 5. С. 86–94.
13. Чжоу Яньи. О религиозных элементах в формах раннего китайского театра // Вестник Хуайхуаского университета. 2020. Т. 39, № 3. С. 62–65. DOI: 10.3969/j.issn.1671-9743.2020.03.013.
14. Чэнь Чун. Влияние ранней религии на происхождение китайского театра // Народное искусство. 2010. № 16. С. 82–83.
15. Чэнь Шисюн. Религиозное мышление и театральное мышление // Театральное искусство. 1995. № 2. С. 57–58.
16. Ян И. Размышления о концепции «религиозной драмы» // Вестник Хуэйчжоуского университета. 2009. № 2. С. 58–61. DOI: 10.3969/j.issn.1671-5934.2009.02.014.


## Religious Drama as a Phenomenon of Chinese Culture: History, Worldview, and Social Functions


**Wang Xiang**

Postgraduate Student,
Institute of Philosophy,
Saint Petersburg State University,
198504, 15/2, Khalturina str., Peterhof, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: st135183@student.spbu.ru

**Abstract**

The article examines Chinese religious drama as an original phenomenon of world culture that has deep historical roots and a complex system of meanings. Based on primary historical sources and modern research, the genesis of religious theater is traced from primitive shamanic rites and the Nuo ritual to the flourishing of local theatrical forms in the Ming and Qing eras. Particular attention is paid to the interaction of Buddhist and Daoist traditions with theatrical art, as well as to the worldview and cultural functions of religious drama — the preservation of historical memory, social cohesion, and the transmission of values. It is concluded that Chinese religious theater is not merely an artistic form but a living cultural system embodying a centuries-long synthesis of the sacred and the secular.

**For citation**

Wang Xiang (2026) Religioznaya drama kak fenomen kitayskoy kul'tury: istoriya, mirovozzrenie i sotsial'nye funktsii [Religious Drama as a Phenomenon of Chinese Culture: History, Worldview, and Social Functions]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 136-142. DOI: 10.34670/AR.2026.97.49.016

**Keywords**

Chinese religious drama, Nuo ritual, Buddhist theater, Daoist drama, history of Chinese theater, worldview, cultural heritage, theater and religion, the sacred and the secular, local theatrical forms.

## References

1. Bian Guoqiang. (2009). O formirovanii piesy "Zapadnoe puteshestvie" Yan Tszinsyan [On the formation of Yang Jingxian's play "Journey to the West"]. *Issledovaniya natsionalnoy literatury* [Studies in National Literature], (3), 49–53.
2. Chen Chun. (2010). Vliyanie ranney religii na proiskhozhdenie kitayskogo teatra [The influence of early religion on the origin of Chinese theatre]. *Narodnoe iskusstvo* [Folk Art], (16), 82–83.
3. Chen Shixiong. (1995). Religioznoe myshlenie i teatralnoe myshlenie [Religious thinking and theatrical thinking]. *Teatralnoe iskusstvo* [Theatrical Art], (2), 57–58.
4. Dong Zhaolin. (2011). O massovykh moralnykh tsennostyakh v teatre [On mass moral values in theatre]. *Narodnye obychai* [Folk Customs], (2), 129–131.
5. Liao Min. (2009). Analiz religioznykh elementov v kitayskom i zapadnom teatre [An analysis of religious elements in Chinese and Western theatre]. *Vestnik Universiteta elektronnykh nauk i tekhnologiy Kitaya (sotsialnye nauki)* [Journal of the University of Electronic Science and Technology of China (Social Sciences)], 11(6), 28–31. https://doi.org/10.3969/j.issn.1008-8105.2009.06.007
6. Lüshi chunqiu (Vyosny i oseni gospodina Lyuya) [The Annals of Lü Buwei] (G. A. Tkachenko, Trans.). (2001). Mysl. https://www.phantastike.com/china_phylosophy/lyuishi_chunqiu/
7. Ma Qian. (2013). Issledovanie kulturnykh otpechatkov v pyese "Mulyan spasaet mat" [A study of cultural imprints in the play "Mulian Rescues His Mother"]. *Vestnik Shenyanskogo inzhenernogo instituta* [Bulletin of Shenyang Institute of Engineering], 9(3), 309–312.
8. Meng Yuanlao. (1985). *Duntszin menkhualu (Zapiski o stolitse)* [Dongjing meng Hua Lu (Records of the Eastern Capital)]. Chzhunkhua shutszzyuy.
9. Ni Caixia. (2019). Povtornoe issledovanie teorii proiskhozhdeniya teatra iz religioznykh ritualov [A re-examination of the theory of the origin of theatre from religious rituals]. *Kulturnoe nasledie* [Cultural Heritage], (3), 47–55. https://doi.org/10.3969/j.issn.1674-0890.2019.03.006
10. Niu Lei. (2018). Pereotsenka kulturnoy tsennosti srednevekovogo teatra [A reassessment of the cultural value of medieval theatre]. *Sychuanskiy teatr* [Sichuan Theatre], (12), 105–108.
11. Yang Yi. (2009). Razmyshleniya o kontseptsii "religioznoy dramy" [Reflections on the concept of "religious drama"]. *Vestnik Khueychzhouskogo universiteta* [Journal of Huizhou University], (2), 58–61. https://doi.org/10.3969/j.issn.1671-5934.2009.02.014
12. Zhang Siqi. (2016). Teologicheskoe myshlenie i proza v "Fenshen yanyi" [Theological thinking and prose in "Investiture of the Gods"]. *Issledovaniya literatury Min–Tsin* [Studies in Ming–Qing Literature], (1), 175–190.

13. Zhao Xiaohuan, Tian Ye, & Yang Zhimin. (2023). Novyy vzglyad na religioznye ritualy i istoriyu kitayskogo teatra [A new look at religious rituals and the history of Chinese theatre]. *Literaturovedenie* [Literary Studies], (2), 14–25.
14. Zhou Yande. (1990). Religioznye geny kitayskoy teatralnoy kultury [Religious genes of Chinese theatrical culture]. *Khudozhestvennye issledovaniya* [Art Studies], (5), 86–94.
15. Zhou Yanyi. (2020). O religioznykh elementakh v formakh rannego kitayskogo teatra [On religious elements in the forms of early Chinese theatre]. *Vestnik Khueykhuaskogo universiteta* [Journal of Huaihua University], 39(3), 62–65. https://doi.org/10.3969/j.issn.1671-9743.2020.03.013
16. Zou Mingjun. (2005). O dramaticheskikh deystviyakh v daosskoy pyese "Son o zhyoltom prose" [On dramatic actions in the Daoist play "The Dream of the Yellow Millet"]. *Issledovaniya kultury Futszyani* [Fujian Culture Studies], (3), 132–136.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 78.071.2** **DOI: 10.34670/AR.2026.95.57.017**

# Работа дирижёра с оркестровой фактурой: от академической традиции к эстрадно-джазовой музыке

**Решетов Сергей Дмитриевич**

Профессор,
кафедра оркестрового дирижирования,
член Союза композиторов,
председатель творческой комиссии
духовой секции Московского союза композиторов,
Российская академия музыки им. Гнесиных,
121069, Российская Федерация, Москва, ул. Поварская, 30/36;
e-mail: reshetov1953@mail.ru

**Аннотация**

Статья предназначена для студентов высших музыкальных учебных заведений. Она посвящена теоретическому обоснованию специфики работы дирижёра с академическим и эстрадно-джазовым репертуаром. На основе синтеза пианистических концепций фактурного слуха, теории композиции и оркестрово-дирижёрских методик определяются принципы анализа партитуры. Большое внимание уделено технологическим, стилевым аспектам воплощения эстрадно-джазовой аранжировки в практике работы с оркестром, включая вопросы артикуляционной синхронизации, баланса расширенной гармонической вертикали и взаимодействия с ритм-секцией.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Решетов С.Д. Работа дирижёра с оркестровой фактурой: от академической традиции к эстрадно-джазовой музыке // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 143-150. DOI: 10.34670/AR.2026.95.57.017

**Ключевые слова**

Дирижирование, оркестровая фактура, музыкальная интерпретация, фактурный слух, эстрадно-джазовая аранжировка, оркестровая акустика, ритм-секция, академическая традиция, джазовая вертикаль, артикуляционная синхронизация.

## Введение

Современное оркестровое исполнительское искусство характеризуется интенсивным расширением жанрово-стилистических границ репертуара. В практике академических, филармонических, а также профессиональных учебных и военных духовых оркестров всё более заметное место занимают произведения, созданные на стыке академических традиций и эстрадно-джазовой музыки. Б.И. Анисимов в своей работе «Инструментовка для духового оркестра» пишет, что в музыке можно выявить некоторые единые и определённые теоретические основы, художественные нормы, которые появляются в расположении голосов музыкальной ткани, в изложении аккомпанемента, распределения инструментов и т.п. [Анисимов, 1969, с. 3].

В работе В.П. Гордеева «Дирижирование джазом» сказано, что основные элементы его лежат в основе классического дирижирования [Гордеев, 2006, с. 8]. Академическое дирижирование складывалась в последние двести лет, эстрадно-джазовое насчитывает чуть более ста лет. И если в начале организации эстрадно-джазового жанра это было общее руководство (оплата артистов, подбор репертуара, показ вступления, трактовка произведений) то в дальнейшем стало ясно, что сам процесс репетиций и выступлений становится более плодотворным, когда дирижёр может больше и короче объяснить музыкантам свои намерения жестами.

При работе с оркестровой фактурой, музыки любого жанра, дирижёр обязан добиться ясного её звучания, сбалансированности и выразительности. Академическая и эстрадно-джазовая партитуры опираются на одни и те же строгие законы классического голосоведения, правил музыкальной гармонии и полифонии, различия тембров музыкальных инструментов. В этих условиях главным инструментом дирижёра становится фактурный слух, позволяющий интегрировать опыт классической исполнительской школы в контекст эстрадно-джазового исполнения.

Конечно, в жанре эстрадно-джазовой музыки дирижёру необходимо знание стилей, импровизации, штрихов (особенно у духовых инструментов), знание джем-сейшен, свингования. Правда, всё это относится к работе с ритм-секцией и духовыми инструментами.

## Основная часть

Многогранность задач, стоящих перед руководителем оркестра, обусловлена необходимостью преодоления стилистического барьера, возникающего при исполнении эстрадно-джазовой музыки музыкантами, воспитанными на академической классике.

Я считаю, что самое главное в этом вопросе это желание самого музыканта исполнять другой жанр. А в самостоятельной подготовке музыкант должен начинать свою работу только с классики и потом переходить на другой стиль. Не иначе.

В академической традиции дирижёр привык опираться на строго выверенную иерархию элементов фактуры, где ведущая роль отводится мелодии, а аккомпанемент и наличие заполнения (педали, или контрапункта) выполняют второстепенную роль. В эстрадно-джазовой же аранжировке происходит постоянная перегруппировка фактурных функций: аккомпанирующий пласт может стать самостоятельным ритмо-гармоническим блоком, обладающий собственной динамической и штриховой экспрессией.

Непонимание дирижёром этой динамической и смысловой гибкости приводит к тому, что

оркестровое звучание теряет свойственную джазу прозрачность и упругость, превращаясь в громоздкий акустический монолит.

Огромное значение имеет фактор работы дирижёра с оркестром. Как сказано в работе В.П. Гордеева «Дирижирование джазом»: «Существуют два вида: 1) выступления (концерты), где он может общаться с музыкантами жестом и мимикой; 2) на репетициях, где добавляются рассказ, словесный комментарий и показ своих намерений (голосом, на фортепиано или на инструменте) [Гордеев, 2006, с. 45]. Дирижёр обязан владеть этой системой приёмов работы.

Как и в академическом репертуаре, так и в эстрадно-джазовом дирижёр использует репетицию для доведения жестов до высшей выразительности, а музыканты учатся понимать и чувствовать намерения своего руководителя так, как если бы он высказался словесно. Музыканты обязаны приходить на репетицию технически подготовленными, поэтому дирижёр на репетиции занимается не технологией, а творчеством. Е.Ф. Светланов, Г.Н. Рождественский, К. Бейси, Д. Эллингтон и другие репетировали много потому, что доводили своё творчество до совершенства. Что касается академической традиционной и джазовой музыки, то тут и там главное-талант, умение добиваться высоких результатов. А форма может быть циклическая в симфонии или миниатюра в джазе. Основное-качество исполнения, интерпретация, соответствие музыке и публике.

## Феномен фактурного слуха дирижёра

В работе дирижёра неоценимое значение имеют принципы работы с элементами музыкальной фактуры, выработанные в отечественной фортепианной школе. В трудах Г.Г. Нейгауза последовательно обосновывается идея о том, что работа над художественным образом произведения неотделимо от предельно детального слухового анализа каждого элемента музыкальной фактуры. Г.Г. Нейгауз рассматривал фортепиано как сложный инструмент-оркестр, требующий от исполнителя способности дифференцировать все элементы музыкальной фактуры, чётко разграничивая ведущий мелодический голос, бас, контрапунктирующие подголоски и гармоническое сопровождение, и находить для каждого фактурного элемента индивидуальное тембро-динамическое решение [Нейгауз, 1982, с. 16-34].

Напрямую созвучна этим идеям взгляд Н.К. Метнера, фиксирующая необходимость ежедневного систематического контроля над слуховой дисциплиной при проработке полифонической ткани и выравнивании фактурных голосов. Согласно концепции Н.К. Метнера, осознание многоголосной вертикали должно не следовать за звукоизвлечением, а опережать его, формируя у исполнителя чёткую внутреннюю перспективу будущего звучания. Он неоднократно подчёркивал: «Главное-слух, слух и слух!!!» [Метнер, 1979, с. 5-12]. Переосмысление этих положений в контексте дирижёрской профессии раскрывает оркестр как фактурную систему, где профессиональный слух дирижёра осуществляет контроль над всеми элементами многоголосной музыкальной ткани. Дирижёр выстраивает в своём сознании идеальную акустическую модель звучания партитуры ещё то начала репетиционного процесса.

Приступая к работе над эстрадно-джазовой аранжировкой, дирижёр должен осуществить комплексный фактурно-аналитический разбор партитуры. Данный метод предполагает способность мысленно разделять оркестровую ткань: обособлять группу деревянных, группу саксофонов, характерную группу, основную группу и группу ритм-секции с целью автономной оценки интонационной и ритмической состоятельности каждой группы. В репетиционной практике поэлементное проигрывание музыкальной ткани позволяет музыкантам осознать своё

функциональное положение в общей акустической вертикали и уточнить параметры динамического звукоизвлечения.

В свою очередь, композиторская теория М.Ф. Гнесина даёт дирижёру строгий научный инструментарий для анализа логики голосоведения и фактурных трансформаций. М.Ф. Гнесин подчёркивал, что любая фактурно сложная структура представляет собой результат взаимодействия самостоятельных мелодических линий, имеющих собственную интонационную и динамическую направленность [Гнесин, 1962, с. 102-109]. Опираясь на эти положения, а также на практические руководства по дирижированию И.А. Мусина [Мусин, 1967, с. 42-47], дирижёр формирует специфический жест, способный одновременно транслировать метроритмический пульс и дифференцированно показывать динамические нюансы для различных тембровых групп оркестра.

Пластическая выразительность дирижёрского ауфтакта и точность передачи артикуляционных импульсов напрямую зависят от того, насколько глубоко дирижёр осознаёт полифоническую природу оркестровой ткани и способность каждого отдельного голоса влиять на общий акустический баланс. Дирижёрская техника в данном аспекте перестаёт быть набором формальных тактовых схем и превращается в гибкий инструмент психологического и технологического воздействия на оркестровый коллектив. Раскрывая интонационную осмысленность каждого подголоска, дирижёр добивается того, что даже самый плотный оркестровый аккомпанемент начинает «дышать», не заглушая солирующие партии.

## Специфика дирижёрского прочтения эстрадно-джазовой вертикали

Переход дирижёра к работе с эстрадно-джазовыми партитурами требует фундаментального переосмысления акустического баланса и характера восприятия вертикальных созвучий. В классической оркестровке, исследованной в трудах У.Х. Пистона [Пистон, 1990, с. 362-369], основой аккордовой вертикали выступают трезвучия и септаккорды, выстраиваемые по законам обертонового ряда и естественной акустической пирамиды: тяжёлый бас внизу, более широкий средний регистр и тесное расположение голосов сверху. В эстрадно-джазовой аранжировке, детально исследованной С. Нестико [Нестико, 2016, с. 2-401] и Г.А. Гараняном [Гаранян, 2010, с. 3-236], гармоническая ткань насыщается нонами, ундециами, терцдециами, альтерированными ступенями и специфическими расположениями голосов (созвучия типа block chords, системы drop-2, drop-3).

Дирижёр, воспитанный исключительно на академическом репертуаре, при первом столкновении с джазовой партитурой может воспринимать такие созвучия как интонационно фальшивые. Задача дирижёрского слуха в данном случае заключается в правильном распознании специфического джазового «натяжения» (tension). В исследованиях Г.А. Гараняна аргументируется, что в джазовой вертикали диссонирующие тоны (например, расщеплённая нона или повышенная ундецима) являются не случайными альтерациями, а полноправными носителями тембрового колорита и гармонического напряжения [Гаранян, 2010, с. 17-20]. Интонационная стройность джазового аккорда достигается не выравниванием всех тонов под академический чистый строй, а строгой темброво-динамической филировкой каждой ступени.

Аранжировщик С. Нестико в своём руководстве указывает на то, что баланс джазового аккорда строится от ведущей первой трубы в медной группе или первого альт-саксофона в группе саксофонов [Нестико, 2016, с. 119]. Все остальные инструменты группы подстраивают свою динамику, интонацию и штриховую артикуляцию под ведущий голос, создавая

монолитный тембровый блок. Дирижёр обязан чётко понимать эту специфику и не подавлять в репетиционной практике ведущих исполнителей, а напротив, выстраивать вокруг них общую балансировку партитуры, согласовывая эти действия с закономерностями оркестровой акустики. В условиях работы с оркестром, где функциональные нагрузки на каждого исполнителя возрастают, умение выстроить баланс вокруг ведущего голоса позволяет избежать тембровой перегрузки и сохранить прозрачность аккордовой вертикали.

Специфика выстраивания гармонической вертикали в эстрадно-джазовых партитурах требует от дирижёра особенного внимания к распределению динамических градаций между группами. В отличие от академического Tutti, где группа медных духовых традиционно перекрывает по силе звука деревянные инструменты, в джазовой аранжировке группа саксофонов часто проводит гармонически насыщенные пассажи (soli) в параллельном движении с медью. Чтобы выровнять этот баланс, дирижёр применяет принцип динамической компенсации: медные инструменты исполняют свою партию на степень тише условного обозначения (например, mezzo-forte вместо forte), уступая акустическое пространство саксофонам.

При работе с аккордовыми блоками (block chords), характерными для туттийных разделов у С. Нестико, дирижёру необходимо контролировать интонационную чистоту внутренних голосов. Повышенные и пониженные альтерации квинт и нон в партиях вторых и третьих труб или тромбонов требуют от исполнителей особого интонационного «попадания». Дирижёру рекомендуется выстраивать такие созвучия снизу вверх: сначала устанавливается басовый фундамент у тубы и бас тромбона, затем выстраиваются крайние верхние тоны у первых труб, и лишь после этого в общую вертикаль вливаются альтерированные средние голоса. Данный репетиционный приём позволяет добиться звонкого, прозрачного звучания джазового аккорда без эффекта акустической грязи.

Анализ партитур показывает, что важным фактором управления джазовой вертикалью является учёт тесситурных особенностей инструментов. В джазовой аранжировке трубы часто используются в экстримально высоком регистре (выше до третьей октавы), что создаёт мощное эмоциональное воздействие. Дирижёр должен сознавать, что в этом регистре труба не способна звучать динамически тихо. Следовательно, вся остальная оркестровая ткань должна подниматься до соответствующего динамического уровня, чтобы поддержать верхний голос, но не перезагружать общую фактуру. Здесь мануальный жест дирижёра становится связующим звеном, предотвращающим срыв амбушюра у медников и сохраняющим структурную целостность произведения.

Реализация эстрадно-джазовой аранжировки в академическом оркестре неизбежно упирается в проблему артикуляционного диссонанса. Академические музыканты традиционно привыкли к точной графической трактовке нотного текста и математически равномерной делимости длительностей. Однако в джазовой традиции нотная запись является условной схемой, подлежащей специфическому ритмическому расшифрованию-свингованию (swing feel), при котором пара восьмых длительностей исполняется в триольной пульсации с акцентом на вторую, слабую долю. Это излюбленный приём свинга. Свинг создаёт триольность мелодии. Часто музыка исполняется на 6/8 или 12/8, в то время, когда в партитуре чётко прописано 2/4 или 4/4 [Гордеев, 2006, с. 195]. В репетиционной практике дирижёр должен проявить высокое мастерство, работая с оркестром по единым принципам эстрадно-джазовой артикуляции.

С опорой на выводы И.А. Мусина о дирижёрском показе штрихов [Мусин, 1967, с. 75-78], жест дирижёра при исполнении джазового свинга должен утратить чрезмерную академическую

«амортизацию» и стать более упругим, точечным и ритмическим сфокусированным. Дирижёр показывает не столько сам взмах, сколько микроскопические оттяжки, снятия и скрещивания акцентов, характерные для джазовой ритмопластики. Работа над штриховой культурой в джазовой аранжировке требует от дирижёра внедрения в репетиционный процесс конкретных артикуляционных формул. Штрихи staccato, tenuto, marcato в джазовом контексте получают иное смысловое наполнение, чем в академической музыке. Например, короткая нота под знаком staccato в джазе исполняется не просто коротко, а предельно глухо и сфокусированно (звукоподражательный слог «дап»), тогда как акцентированная длинная нота (marcato) требует яркой атаки с последующим сбросом динамики и раздуванием («та-и-а»).

Задача дирижёра заключается в том, чтобы добиться от всех оркестровых групп абсолютно идентичного прочтения этих штриховых знаков. Если группа кларнетов исполняет пунктирный рисунок академически суховато, а группа саксофонов свингует с мягкой оттяжкой, оркестровый ансамбль мгновенно распадается. Дирижёр посредством мануального показа и вокализации фразировки на репетиции выравнивает артикуляционные представления музыкантов, добиваясь ощущения лёгкого, дышащего ритмического движения.

Особая роль в обеспечении ансамблевого единства принадлежит взаимодействию дирижёра с ритм-секцией (бас-гитара, ритм-гитара, ударная установка, клавишные). В отличие от академического оркестра, где дирижёр является единственным и абсолютным источником метрической пульсации, в эстрадно-джазовой аранжировке ритм-секция выполняет функцию внутреннего автономного пульсирующего мотора. Дирижёр не должен дублировать руками пульсацию ритм-секции; его задача заключается в осуществлении системной координации, объединяющий энергетический потенциал ритм-секции с проведениями оркестровых групп оркестра.

В репетиционной практике взаимодействие дирижёра с ритм-секцией требует соблюдения правила тактичного дирижёрского вмешательства. Если ударник и бас-гитарист уже сформировали устойчивый, ровный ритмический фундамент, дирижёрские ауфтакты должны стать минималистичными, не навязывающими сильную долю, а лишь показывающими вступления групп оркестра и динамические изменения. Чрезмерно крупный, «колотящий» дирижёрский жест в быстром темпе неизбежно сковывает музыкантов ритм-секции, лишая их игру естественности. Грамотное разделение функций между дирижёрским жестом и внутренней пульсацией ритм-секции позволяет оркестру добиться естественности звучания, драйва и метроритмической устойчивости.

Детальная проработка дирижёром ритмо-фактурных пластов проявляется и при работе с полиритмическими наложениями, когда оркестр исполняет синкопированные фигуры против ровной двудольной пульсации у басов. В этих эпизодах дирижёр держит слуховой фокус на басовой линии, показом руки лишь фиксируя точки смещения синкоп. Т.е. дирижёр добивается того, чтобы оркестр воспринимал синкопу не как случайное смещение акцента, а как логическое следствие внутреннего движения фактурной ткани.

## Заключение

В заключении следует подчеркнуть, что интерпретационные и оркестрово-технологические принципы работы дирижёра с фактурой в условиях современного полистилистического репертуара представляют собой динамичную синтетическую систему. Способность дирижёра органично соединять академическую строгость исполнения с экспрессивным языком эстрадно-

джазовой аранжировки является прямым показателем его высокого профессионального мастерства. Интеграция пианистических методов воспитания фактурного слуха (Г.Г. Нейгауз, Н.К. Метнер), теоретических концепций голосоведения (М.Ф. Гнесин, И.А. Мусин) и технологических приёмов эстрадно-джазового репертуара (С. Нестико, Г. А. Гаранян) в сочетании с фундаментальными законами школы оркестровки (Б.И. Анисимов, У.Х. Пистон) позволяют выработать универсальный алгоритм дирижёрского прочтения партитуры. Данный подход гарантирует высокую художественную убедительность исполнения, сохраняет акустическое благородство оркестрового звучания и способствует расширению профессионального кругозора музыкантов оркестра.

## Библиография

1. Анисимов Б.И. Инструментовка для духового оркестра. Ленинград: Музгиз, 1969. 314 с.
2. Гаранян Г.А. Основы эстрадной и джазовой аранжировки. Москва: Региональный Общественный Фонд развития джазового искусства Георгия Гараняна, 2010. 256 с.
3. Гнесин М.Ф. Начальный курс практической композиции. 2-е изд. Москва: Музгиз, 1962. 216 с.
4. Гордеев В.П. Дирижирование джазом. Москва: Издательский дом МГУКИ, 2006. 329 с.
5. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. Москва: Музгиз, 1979. 73 с.
6. Мусин И.А. Техника дирижирования. Ленинград: Музыка, 1967. 352 с.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Москва: Музыка, 1982. 300 с.
8. Нестико С. Полный курс аранжировки / пер. с англ. Fenwood Music Co., 2016. 410 с.
9. Пистон У.Х. Оркестровка / пер. с англ. К.Н. Иванова. Москва: Советский композитор, 1990. 464 с.

# The Conductor's Work with Orchestral Texture: From Academic Tradition to Pop-Jazz Music

**Sergei D. Reshetov**

Professor,
Department of Orchestral Conducting,
Member of the Composers' Union,
Chairman of the Creative Commission
of the Wind Section of the Moscow Composers' Union,
Gnessin Russian Academy of Music,
121069, 30/36, Povarskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: reshetov1953@mail.ru

**Abstract**

The article is intended for students of higher musical educational institutions. It is devoted to the theoretical substantiation of the specifics of the conductor's work with academic and pop-jazz repertoire. Based on the synthesis of pianistic concepts of textural hearing, composition theory, and orchestral-conducting methodologies, the principles of score analysis are determined. Considerable attention is paid to the technological and stylistic aspects of realizing pop-jazz arrangement in the practice of working with an orchestra, including issues of articulatory synchronization, the balance of the extended harmonic vertical, and interaction with the rhythm section.

**For citation**

Reshetov S.D. (2026) Rabota dirizhera s orkestrovoy fakturoy: ot akademicheskoy traditsii k estradno-dzhazovoy muzyke [The Conductor's Work with Orchestral Texture: From Academic Tradition to Pop-Jazz Music]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 143-150. DOI: 10.34670/AR.2026.95.57.017

**Keywords**

Conducting, orchestral texture, musical interpretation, textural hearing, pop-jazz arrangement, orchestral acoustics, rhythm section, academic tradition, jazz vertical, articulatory synchronization.

## References

1. Anisimov, B. I. (1969). Instrumentovka dlya dukhovogo orkestra [Instrumentation for a wind orchestra]. Muzgiz.
2. Garanyan, G. A. (2010). Osnovy estradnoy i dzhazovoy aranzhirovki [Fundamentals of pop and jazz arrangement]. Regionalnyy Obshchestvennyy Fond razvitiya dzhazovogo iskusstva Georgiya Garanyana.
3. Gnesin, M. F. (1962). Nachalnyy kurs prakticheskoy kompozitsii [Initial course of practical composition] (2nd ed.). Muzgiz.
4. Gordeev, V. P. (2006). Dirizhirovanie dzhazom [Conducting jazz]. Izdatelskiy dom MGUKI.
5. Metner, N. K. (1979). Povsednevnaya rabota pianista i kompozitora [Daily work of a pianist and composer]. Muzgiz.
6. Musin, I. A. (1967). Tekhnika dirizhirovaniya [The technique of conducting]. Muzyka.
7. Neygauz, G. G. (1982). Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga [On the art of piano playing: Notes of a teacher]. Muzyka.
8. Nestico, S. (2016). Polnyy kurs aranzhirovki [The complete arranger] (Trans. from English). Fenwood Music Co.
9. Piston, U. H. (1990). Orkestrovka [Orchestration] (K. N. Ivanov, Trans.). Sovetskiy kompozitor.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 008** **DOI: 10.34670/AR.2026.82.67.018**

# Инструментализация маорийской культуры в пенитенциарном пространстве как предмет культурологического анализа

**Елагина Анна Сергеевна**

Кандидат экономических наук, доцент,
кафедра экономических дисциплин,
Еврейский университет,
127273, Российская Федерация, Москва, ул. Отрадная, 6;
e-mail: yelagina.anna@gmail.com

**Новиков Алексей Валерьевич**

Доктор педагогических наук, кандидат юридических наук, профессор;
Член Союза журналистов России (Московское региональное отделение);
главный научный сотрудник,
Научно-исследовательский институт Федеральной службы исполнения наказаний России,
125130, Российская Федерация, Москва, ул. Нарвская, 15-а;
профессор кафедры уголовного права и правоохранительной деятельности,
Астраханский государственный университет,
414056, Российская Федерация, Астрахань, ул. Татищева, 20-а;
e-mail: novikov.pravo@mail.ru

**Слабкая Диана Николаевна**

Старший научный сотрудник,
Научно-исследовательский институт Федеральной службы исполнения наказаний России,
125130, Российская Федерация, Москва, ул. Нарвская, 15-а;
e-mail: sdn10.70@mail.ru

**Аннотация**

Статья посвящена культурологическому анализу использования маорийской культуры в пенитенциарной системе Новой Зеландии. Высокая доля маори среди осуждённых традиционно изучается криминологией; в работе поставлен вопрос при каких условиях осужденный становится субъектом своей культурной практики. В результате метаанализа современного научного дискурса выделяются следующие условия: признание целостности маорийского мировоззрения, наличие неконтролируемого администрацией пространства, сохранение связей с общиной, право самостоятельно определять подлинность традиции. Показано, что включение традиционных практик в распорядок дня означает не восстановление культуры, а ее перенос в иную систему смыслов: целостное мировоззрение сводится к набору методик, критерии подлинности устанавливает учреждение. Сопоставление с Австралией, опыта Канады и США показывает, что это общая стратегия либеральных поселенческих государств, позволяет снизить строгость режима, но не позволяет учесть культурологические особенности образа жизни коренных народов.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Елагина А.С., Новиков А.В., Слабкая Д.Н. Влияние институционального контекста на эффективность пенитенциарного образования // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9A. С. 151-159. DOI: 10.34670/AR.2026.82.67.018

**Ключевые слова**

Культурная субъектность; инструментализация культуры; маорийская культура; пенитенциарное пространство; семиотика ритуала; режимы аутентичности.

## Введение

Представительство маори в новозеландских местах лишения свободы Австралии составляет около половины пенитенциарного населения при приблизительно 17% доли в населении страны [Cunneen, Tauri, 2019; New Zealand Department of Corrections, 2023]. Эта проблема традиционно рассматривалась в криминологическом и социологическом ключе, при этом не учитывается особенности самой этой этнической группы [Cunneen, Tauri, 2019]. Маори представляют собой не единую культурную общность, а совокупность племён с разными диалектами, обычаями и историческим опытом [Cunneen, Tauri, 2019; New Zealand Department of Corrections, 2023]. Современные маори в большинстве своём живут в городах, значительная часть утратила язык в результате колониальной политики школ-интернатов, и далеко не каждый осуждённый маори владеет традиционными практиками до прихода в учреждение [Cunneen, Tauri, 2019]. Поэтому программа, адресованная маорийской культуре в целом, имеет дело с людьми, чья связь с этой культурой различна: для одного встреча с обычным правом есть возвращение, для другого — знакомство с чужим наследием, для третьего — формальность [Cunneen, Tauri, 2019; Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. С 2000-х годов пенитенциарная система Новой Зеландии инкорпорирует реабилитационные практики, основанные на национальных обычаях «tikanga», «waiata» и «whakapapa» [New Zealand Department of Corrections, 2023; Ara Poutama Aotearoa, 2026].

Вопрос о том, эффективны ли культурные программы в местах лишения свободы, заранее предполагает заказчика в лице государства или администрации учреждения и объект воздействия в лице осуждённых [New Zealand Department of Corrections, 2026; Streb et al., 2026]. Культура в такой постановке понимается как инструмент, а её результат — как измеримое изменение: снижение рецидивизма, дисциплина, благополучие [Streb et al., 2026; Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Такая формулировка уже содержит институциональное допущение о том, что культура есть средство достижения целей учреждения [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Культурологический анализ должен исходить из другого вопроса: при каких условиях культура в учреждении исполнения наказаний может быть не объектом управления, а формой самостоятельности человека [Cunneen, Tauri, 2019; Lin et al., б.г.]. Это вопрос не об оценке, а о возможности [Lin et al., б.г.]. Он требует выявить онтологические, пространственные, отношенческие, эпистемические, темпоральные и институциональные предпосылки, без которых культурная практика остаётся исполнением без действия [Papadaki, House, Woodhouse, 2026; Cunneen, Tauri, 2019].

Далее необходимо ввести различение, которое будет работать на протяжении всего анализа [New Zealand Department of Corrections, 2023]. Культурная субъектность понимается как способность человека определять значение практики и полагать себя в ней [Cunneen, Tauri, 2019]. Культурная идентичность понимается как институциональный признак, то есть

приписанная категория, подлежащая развитию и оценке [New Zealand Department of Corrections, 2023; Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Программа может укреплять второе, не порождая первого [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Задача анализа состоит в том, чтобы описать условия, при которых первое становится возможным, и показать, почему в пенитенциарном пространстве эти условия систематически не выполняются [Cunneen, Tauri, 2019; Lin et al., б.г.].

Смена постановки вопроса переносит анализ в иную плоскость [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Требуется выяснить, при каких условиях в учреждении исполнения наказаний вообще возможна культурная субъектность, то есть способность человека быть автором собственного отношения к культуре, а не только адресатом культурной политики [Cunneen, Tauri, 2019]. Это вопрос не об успехе программ, а об условиях возможности [Lin et al., б.г.; Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Соответственно, анализ должен вскрыть противоречие между внешним определением воли, на котором строится наказание, и самоопределением, на котором строится субъектность [MacLennan et al., 2025; Cunneen, Tauri, 2019]. Культурная субъектность в учреждении исполнения наказаний не является дополнением к режиму [MacLennan et al., 2025]. Это явление требует объяснения через условия его возникновения, а не через его полезность [Papadaki, House, Woodhouse, 2026].

## Основная часть

Культурологический анализ отказывается от понимания культуры как наследия, которым обладают осуждённые [Cunneen, Tauri, 2019]. Продуктивнее рассматривать культуру как поле борьбы за определение значения и как ресурс, который учреждение избирательно использует [Cunneen, Tauri, 2019; Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Включение традиционных практик в тюремное пространство есть не восстановление культуры, а её перенос в иную систему смыслов [Ara Poutama Aotearoa, 2026; New Zealand Department of Corrections, 2023]. Практика извлекается из целостного мировоззрения, где родословная задаёт место человека в сети отношений, а право определяет нормативный порядок этих отношений, и трансформируется в институциональную логику целей и критериев [New Zealand Department of Corrections, 2023]. Возникает эффект, известный в постколониальной теории как ассимиляция через признание: культура признаётся, но лишь в форме, совместимой с распорядком учреждения [Cunneen, Tauri, 2019; Ara Poutama Aotearoa, 2026].

В настоящее время реализуются два типа программ [New Zealand Department of Corrections, 2023; Ara Poutama Aotearoa, 2026].

Программы первого типа, которые проводят внешние маорийские провайдеры, строятся вокруг восстановления связи человека с его происхождением и общиной [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Участники изучают свою родословную, устанавливают или восстанавливают контакты с родственниками и местными общинами, осваивают нормы обычного права и традиционные ценности: заботу, родственные обязательства, самоопределение, духовность [Ara Poutama Aotearoa, 2026; New Zealand Department of Corrections, 2023]. Действия включают изучение истории семьи, участие в собраниях, где говорят по очереди и слушают без осуждения, а также пение и выступления в составе групп [New Zealand Department of Corrections, 2023]. В женской программе Te Ira Wahine центральное место занимает kapa haka, то есть групповое пение и танцы [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Таким образом, внешне это выглядит как пение, танцы, разговоры об истории семьи и встречи с общиной, но организаторы вкладывают в это задачу восстановления культурной идентичности [Ara Poutama Aotearoa, 2026].

Второй тип программы включается в иные практики психологической или медицинской реабилитации [Streb et al., 2026; Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Основное содержание составляет когнитивно-поведенческая терапия: участников учат прослеживать цепочку мыслей и поведения, которая привела к правонарушению [Streb et al., 2026]. Культурный компонент присутствует в среде: традиционное приветствие при входе, ежедневные собрания, приветственные речи, разговоры и обучение в маорийском формате [New Zealand Department of Corrections, 2023]. Но маорийские практики на момент оценки были сосредоточены скорее на поддержке того, что происходило в терапевтической комнате, чем на определении самого лечения [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Иными словами, человек поёт и участвует в собраниях, но терапевтическое ядро — когнитивно-поведенческая работа [Streb et al., 2026]. Это и есть тот разрыв, о котором вы пишете: форма присутствует, но значение практики задаётся логикой учреждения, а не общины [Papadaki, House, Woodhouse, 2026; Ara Poutama Aotearoa, 2026].

Таким образом, сложное мировоззрение превращается в набор методик для измерения и оценки: пение, рассказы о происхождении, участие в занятиях [New Zealand Department of Corrections, 2026; Streb et al., 2026]. Песнопение, будучи формой передачи знания и эмоциональной регуляции, в пенитенциарном контексте может существовать как дисциплинарный инструмент, снижающий конфликтность и управляющий поведением [Lin et al., б.г.; New Zealand Department of Corrections, 2023]. Это означает, что значение практики не совпадает с её институциональной функцией [Papadaki, House, Woodhouse, 2026].

Очевидно, что традиционные культурные практики не являются набором методик [Cunneen, Tauri, 2019]. Они укоренены в целостном мировоззрении, где человек «вписан» в сеть родственных, территориальных и нормативных отношений [Cunneen, Tauri, 2019; Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Самостоятельность в этом мировоззрении есть не автономия индивида, а способность занимать место в отношениях [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Учреждение исполнения наказаний по определению временно исключает человека из этих отношений через изоляцию от семьи, территории и общины и помещает его в иные отношения, иерархические и надзорные [MacLennan et al., 2025; Cunneen, Tauri, 2019]. Включение культурной практики в такой контекст неизбежно разделяет её: сохраняется форма, утрачивается отношение, которое эта форма полагает [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Целостное мировоззрение переводится в набор компетенций, подлежащих развитию и оценке [New Zealand Department of Corrections, 2026].

В то же время онтологическое условие самостоятельности состоит не в наличии культурного содержания, а в сохранении целостности отношений [Cunneen, Tauri, 2019]. Практиковать культуру нужно в связи с теми, кто составляет её среду: община, семья, носители знания [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Пока это условие не выполнено, культура остаётся набором форм, изъятых из порождающего их мировоззрения [Cunneen, Tauri, 2019; Papadaki, House, Woodhouse, 2026].

Второй аспект связан с ритуалом [MacLennan et al., 2025]. Традиционные практики маори по своей природе перформативны и коллективны [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Они предполагают определённую организацию пространства, времени и отношений: место встречи, порядок речи, взаимность, добровольность [New Zealand Department of Corrections, 2023]. Возникает вопрос, может ли ритуал сохранять действенность там, где его базовые предпосылки ограничены [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Продуктивно различать исполнение ритуала и его действие [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Исполнение может соответствовать традиции: осуждённые поют, рассказывают о происхождении, участвуют в занятиях [New Zealand Department of Corrections, 2023]. Действенность, то есть способность ритуала преобразовывать

отношения и самостоятельность человека, блокируется институциональным порядком [MacLennan et al., 2025; Papadaki, House, Woodhouse, 2026].

Традиционные практики предполагают такую организацию пространства, где действуют собственные правила речи, взаимности и гостеприимства [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Учреждение организует пространство иначе: надзор, разделение, контроль перемещения [MacLennan et al., 2025]. Учреждение само является особым местом с иными правилами [Cunneen, Tauri, 2019]. Культурная программа создаёт внутри него ещё одно особое место, место культуры внутри места наказания [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Но такое место по определению не отменяет объемлющий порядок, а лишь временно его приостанавливает [New Zealand Department of Corrections, 2023]. Пространственное условие самостоятельности состоит не в создании «островка культуры», а в способности практики переопределять пространство [Cunneen, Tauri, 2019; Ara Poutama Aotearoa, 2026].

Кроме того, в условиях партнёрства с маорийскими провайдерами возникает риск культурного аутсорсинга: ответственность за реабилитацию делегируется общине, которая не получает контроля над условиями содержания и уголовной политикой [Cunneen, Tauri, 2019; New Zealand Department of Corrections, 2023]. Община оказывается соучастником системы, легитимируя её своим культурным авторитетом, но не получая возможности её преобразовать [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Кроме того, программы, апеллирующие к традиции, сглаживают внутреннюю неоднородность маорийского общества: различия между городскими и сельскими маори, между поколениями, между носителями языка и теми, кто утратил его [Cunneen, Tauri, 2019]. Культура конструируется как нормативный идеал, которому осуждённые должны соответствовать [New Zealand Department of Corrections, 2026; Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Это воспроизводит логику ресоциализации, меняя лишь её содержание: исправление состоит не в отказе от культуры, а в правильном её исполнении [Papadaki, House, Woodhouse, 2026].

Подлинность производится в переговорах между провайдерами, персоналом и учреждением и часто стабилизируется в форме, удобной для оценки [New Zealand Department of Corrections, 2026]. Возникает режим подлинности: культура конструируется как нормативный идеал, которому осуждённые должны соответствовать [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Следует различать подлинность как происхождение, то есть соответствие традиции, и подлинность как авторство, то есть способность человека придавать ей значение [Cunneen, Tauri, 2019]. Условие самостоятельности состоит в смещении от первого ко второму [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Практика должна быть пространством, где человек может присваивать и переопределять культурное значение, а не только воспроизводить предписанное [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Живая культура всегда включает интерпретацию, и учреждение, запрещающее интерпретацию, запрещает и самостоятельность [Cunneen, Tauri, 2019; Papadaki, House, Woodhouse, 2026].

Семиотически наказание тяготеет к однозначным культурным формам: гимн, плакат, обязательный фильм, книги [MacLennan et al., 2025]. Самостоятельность требует многозначных форм, где возможна интерпретация, не совпадающая с предписанной: поэзия, музыка, театр, изобразительное искусство, фольклор [Cunneen, Tauri, 2019; Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Программы организованы по логике модулей, циклов и отчётных периодов, то есть по институциональному времени [New Zealand Department of Corrections, 2026]. Разрыв между временем культуры, которое передаётся через отношения и поколения, и временем учреждения, которое измеряется сроками и показателями, составляет одно из глубинных условий невозможности самостоятельности [Lin et al., б.г.; New Zealand Department of Corrections, 2023]. Культурная идентификация не может быть достигнута к концу срока [Cunneen, Tauri, 2019]. Она

может быть только поддержана в длительных отношениях [Ara Poutama Aotearoa, 2026]. В пенитенциарной программе отношение обычно асимметрично: персонал и провайдеры определяют содержание, осуждённые исполняют [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Даже при участии маорийских провайдеров сохраняется культурный аутсорсинг: община делегирует культурный авторитет, но не получает контроля над условиями содержания и уголовной политикой [Cunneen, Tauri, 2019; Ara Poutama Aotearoa, 2026].

Субъектность формируется в отношениях и предполагает адресата, который не совпадает с администрацией учреждения [MacLennan et al., 2025]. Неформальные связи между осуждёнными создают пространство, где их слова и поступки имеют значение для других участников, а не только для оценки со стороны персонала [MacLennan et al., 2025; Lin et al., б.г.]. Это обстоятельство обычно не принимается в расчёт при разработке программ [New Zealand Department of Corrections, 2026]. Программы, нацеленные на индивидуальное развитие, разрушают неформальную общность, то есть именно то, что делает субъектность возможной [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Субъектность чаще возникает там, где у осуждённых есть собственные малые группы с внутренними критериями значимости [Mackey, 2025; MacLennan et al., 2025]. По мнению ряда исследователей, администрация противодействует таким группам, поскольку они создают нормы, не подконтрольные учреждению, но полностью устранить их не может [Mackey, 2025]. Программы в этом отношении действуют двояко: либо опираются на такие группы, либо стремятся их ослабить [Papadaki, House, Woodhouse, 2026; Mackey, 2025].

Субъектность опирается на предшествующий опыт: навыки чтения, вкус, привычку к выбору, опыт собственного досуга [Castellanos, 2026]. Поэтому одинаковые программы дают разные результаты не из-за мотивации, а из-за разного биографического ресурса [Castellanos, 2026; Lyles, 2024]. Это условие вскрывает иллюзию равенства: учреждение собирает людей с разным культурным капиталом, и программа, не учитывающая этого, воспроизводит неравенство [Lyles, 2024].

Все перечисленные условия упираются в институциональное [Cunneen, Tauri, 2019]. Субъектность возможна там, где практика обладает правом устанавливать правила в своём пространстве и времени, правом голоса в решениях, правом на ошибку и интерпретацию [New Zealand Department of Corrections, 2023; Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Это требует перераспределения власти от учреждения к общине, от программы к практике, от оценки к отношению [Cunneen, Tauri, 2019]. В терминах культурной политики это переход от символического признания к перераспределению материальных ресурсов [Cunneen, Tauri, 2019; Ara Poutama Aotearoa, 2026]. Если участие в культурной деятельности обязательно, она становится частью режима и теряет субъектный потенциал, даже если формально культурна [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Субъектность в учреждении исполнения наказаний не может быть целью программы [Lin et al., б.г.]. Это объясняет, почему эффективные программы часто неэффективны, а свободные инициативы зачастую намного более эффективны [Papadaki, House, Woodhouse, 2026]. Проблема не уникальна для Новой Зеландии [Cunneen, Tauri, 2019]. В Австралии включение культурных практик аборигенов в пенитенциарные программы сопровождается ещё более высокой непропорциональностью [Cunneen, Tauri, 2019]. В Канаде учёт культурных факторов при приговоре институционализирован, но не устранил непропорциональность [Cunneen, Tauri, 2019; Mackey, 2025]. В США массовое заключение коренных американцев демонстрирует сходную структурную логику [Mackey, 2025]. Сравнение позволяет сформулировать вывод: включение культуры в учреждения исполнения наказаний является общей стратегией либеральных поселенческих государств [Cunneen, Tauri, 2019].

Культура здесь выполняет функцию «гражданской религии»: символически интегрирует исключённых, не меняя условий исключения [Cunneen, Tauri, 2019; Papadaki, House, Woodhouse, 2026].

## Заключение

Проведённый анализ показывает, что вопрос о культурных программах в местах лишения свободы не может быть решён в терминах эффективности, поскольку сама постановка вопроса об эффективности уже содержит институциональное допущение: культура рассматривается как средство достижения целей учреждения. Культурологический анализ переносит вопрос в иную плоскость, показывая, при каких условиях культура в пенитенциарном пространстве может быть не объектом управления, а формой самостоятельности человека. Ответ на этот вопрос требует выявления онтологических, пространственных, отношенческих, эпистемических, темпоральных и институциональных предпосылок, без которых культурная практика остаётся исполнением без действия.

Между культурной субъектностью как способностью человека определять значение практики и полагать себя в ней и культурной идентичностью как институциональным признаком, подлежащим развитию и оценке, позволяет объяснить, почему программа может укреплять второе, не порождая первого. Сложное мировоззрение маори, где родословная задаёт место человека в сети отношений, а традиция «обычное право» определяет нормативный порядок этих отношений, переводится в набор компетенций и методик: пение, рассказы о происхождении, участие в занятиях. Форма сохраняется, отношение, которое эта форма полагает, утрачивается. Возникает эффект ассимиляции через признание: культура признаётся, но лишь в форме, совместимой с распорядком учреждения.

Отсюда следует принципиальный вывод: культурная субъектность в учреждении исполнения наказаний не может быть целью программы. Она возникает там, где практика обладает правом устанавливать правила в своём пространстве и времени, правом голоса в решениях, правом на ошибку и интерпретацию, то есть там, где происходит перераспределение власти от учреждения к общине, от программы к практике, от оценки к отношению. В терминах культурной политики это переход от символического признания к перераспределению материальных ресурсов. Пока этот переход не осуществлён, культура в пенитенциарных учреждениях выполняет функцию «гражданской религии»: символически интегрирует исключённых, не меняя условий исключения.

Сравнение с Австралией, Канадой и США показывает, что речь идёт не о локальной проблеме Новой Зеландии, а об общей стратегии либеральных поселенческих государств. Включение культуры в учреждения исполнения наказаний повсеместно сопровождается сохранением непропорциональности и не устраняет структурной логики исключения. Это позволяет заключить, что проблема лежит не в недостаточной эффективности программ и не в неверно выбранных методиках, а в самом институциональном устройстве, которое делает культурную субъектность систематически невозможной.

## Библиография

1. Annual Report 2023 [Электронный ресурс] // New Zealand Department of Corrections. — URL: https://www.corrections.govt.nz/__data/assets/pdf_file/0007/50578/Annual_Report_2023_v20.pdf (дата обращения: 27.10.2026).

2. Babariya K. V. An email interview with translator Maya Pandit about her experiences with her translation work, 'Prison We Broke' // Journal of Social Inclusion Studies. — P. 23944811261490758.
3. Castellanos A. D. M. "Nunca es tarde para volver a empezar": exploring experiences of education and mental health among Latino men after life in prison : dissertation. — The University of Arizona, 2026.
4. Cunneen C., Tauri J. M. Indigenous peoples, criminology, and criminal justice // Annual Review of Criminology. — 2019. — Vol. 2, no. 1. — P. 359–381.
5. Lin J. et al. Effects of safety, trauma, and sense of purpose on health and mental stress in prison.
6. Lyles F. D. Prison walls to college halls — how to WIN with the most challenging students. — 2024.
7. Mackey M. "We are men!": The Attica prison uprising and visions of humanity : dissertation. — 2025.
8. MacLennan D. S. et al. Pain during incarceration: searching for safety in hypermasculine correctional settings // Journal of Forensic Nursing. — 2025. — Vol. 21, no. 2. — P. 114–119.
9. Papadaki E., House R., Woodhouse A. "The rose that grows from concrete": a grounded theory of the delivery of psychological therapies in seven prisons in England // The Journal of Forensic Practice. — 2026. — P. 1–17.
10. Requesting information about the effectiveness of rehabilitation programmes [Электронный ресурс] // New Zealand Department of Corrections. — URL: https://www.corrections.govt.nz/__data/assets/pdf_file/0004/60682/C182809_-_Requesting_information_about_the_effectiveness_of_rehabilitation_programmes.pdf (дата обращения: 27.10.2026).
11. Streb J. et al. Effectiveness of dialectical behavior therapy in patients in forensic psychiatry and prison: primary and exploratory meta-analyses // Criminal Justice and Behavior. — 2026. — Vol. 53, no. 7. — P. 919–938.
12. Tikanga Māori motivational programme has benefits for both participants and staff [Электронный ресурс] // Careers — Ara Poutama Aotearoa. — URL: https://careers.corrections.govt.nz/news-and-events/tikanga-maori-motivational-programme-has-benefits-for-both-participants-and-staff (дата обращения: 27.10.2026).

# Instrumentalization of Māori Culture in the Penitentiary Space as a Subject of Cultural Analysis

**Anna S. Elagina**

PhD in Economics, Associate Professor,
Department of Economic Disciplines,
Jewish University,
127273, 6, Otradnaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: yelagina.anna@gmail.com

**Aleksei V. Novikov**

Doctor of Pedagogy, PhD in Law, Professor;
Member of the Russian Union of Journalists (Moscow regional branch);
Chief Researcher,
Scientific-Research Institute of the Federal Penitentiary Service of the Russian Federation,
125130, 15-a, Narvskaya str., Moscow, Russian Federation;
Professor of the Department of Criminal Law and Law Enforcement, Astrakhan State University,
414056, 20-a, Tatishcheva str., Astrakhan, Russian Federation;
e-mail: novikov.pravo@mail.ru

**Diana N. Slabkaya**

Senior Researcher,
Scientific-Research Institute of the Federal Penitentiary Service of the Russian Federation,
125130, 15-a, Narvskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sdn10.70@mail.ru

**Abstract**

The article is devoted to a cultural analysis of the use of Māori culture in the penitentiary system of New Zealand. The high proportion of Māori among convicts is traditionally studied by criminology; the paper poses the question of the conditions under which a convict becomes a subject of his own cultural practice. As a result of a meta-analysis of contemporary scholarly discourse, the following conditions are identified: recognition of the integrity of the Māori worldview, the existence of a space uncontrolled by the administration, the preservation of ties with the community, and the right to independently determine the authenticity of tradition. It is shown that the inclusion of traditional practices in the daily routine means not the restoration of culture but its transfer into a different system of meanings: an integral worldview is reduced to a set of methods, and the criteria of authenticity are established by the institution. Comparison with Australia and the experience of Canada and the USA shows that this is a common strategy of liberal settler states, which allows for a reduction in the severity of the regime but does not allow for taking into account the cultural characteristics of the way of life of indigenous peoples.

**For citation**

Elagina A.S., Novikov A.V., Slabkaya D.N. (2026) Instrumentalizatsiya maoriyskoy kul'tury v penitentsiarnom prostranstve kak predmet kul'turologicheskogo analiza [Instrumentalization of Māori Culture in the Penitentiary Space as a Subject of Cultural Analysis]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 151-159. DOI: 10.34670/AR.2026.82.67.018

**Keywords**

Cultural subjectivity; instrumentalization of culture; Māori culture; penitentiary space; semiotics of ritual; regimes of authenticity.

## References

1. Annual Report 2023. (2023). *New Zealand Department of Corrections*. Available at: https://www.corrections.govt.nz/__data/assets/pdf_file/0007/50578/Annual_Report_2023_v20.pdf (accessed: 27.10.2026).
2. Babariya K.V. (n.d.). An email interview with translator Maya Pandit about her experiences with her translation work, 'Prison We Broke'. *Journal of Social Inclusion Studies*, 23944811261490758.
3. Castellanos A.D.M. (2026) *"Nunca es tarde para volver a empezar": exploring experiences of education and mental health among Latino men after life in prison* (Dissertation). The University of Arizona.
4. Cunneen C., Tauri J.M. (2019). Indigenous peoples, criminology, and criminal justice. *Annual Review of Criminology*, 2(1), 359-381.
5. Lin J. et al. (n.d.). Effects of safety, trauma, and sense of purpose on health and mental stress in prison.
6. Lyles F.D. (2024). *Prison walls to college halls — how to WIN with the most challenging students*.
7. Mackey M. (2025). *"We are men!": The Attica prison uprising and visions of humanity* (Dissertation).
8. MacLennan D.S. et al. (2025). Pain during incarceration: searching for safety in hypermasculine correctional settings. *Journal of Forensic Nursing*, 21(2), 114-119.
9. Papadaki E., House R., Woodhouse A. (2026) "The rose that grows from concrete": a grounded theory of the delivery of psychological therapies in seven prisons in England. *The Journal of Forensic Practice*, 1-17.
10. Requesting information about the effectiveness of rehabilitation programmes. (n.d.). *New Zealand Department of Corrections*. Available at: https://www.corrections.govt.nz/__data/assets/pdf_file/0004/60682/C182809_-_Requesting_information_about_the_effectiveness_of_rehabilitation_programmes.pdf (accessed: 27.10.2026).
11. Streb J. et al. (2026) Effectiveness of dialectical behavior therapy in patients in forensic psychiatry and prison: primary and exploratory meta-analyses. *Criminal Justice and Behavior*, 53(7), 919-938.
12. Tikanga Māori motivational programme has benefits for both participants and staff. (n.d.). *Careers — Ara Poutama Aotearoa*. Available at: https://careers.corrections.govt.nz/news-and-events/tikanga-maori-motivational-programme-has-benefits-for-both-participants-and-staff (accessed: 27.10.2026).

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 792.8** **DOI: 10.34670/AR.2026.52.66.019**

# Балетное искусство как инструмент преодоления cancel culture (на примере постановок балета «Драгоценности» Дж. Баланчина)

**Сюй Шибинь**

Аспирант,
факультет искусств,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: 1206522428@qq.com

**Аннотация**

«Культура отмены» (англ. cancel culture) — важная социокультурная проблема, приводящая к нарастанию противоречий цивилизационного характера в эпоху метамодерна. Цель настоящей публикации заключается в исследовании возможностей балета в преодолении проблемы культуры отмены. В качестве образца для исследования интегрирующей роли балета выбраны постановки «Драгоценностей» Дж. Баланчина. Исследование построено на основе комплексного обзора релевантных литературных источников, материалов критической публицистики, сведений из средств массовой информации с применением методов концептуального анализа, сравнительного и историографического методов, а также диалектического подхода. Представлены определения понятия культуры отмены, выделены ее деструктивные характеристики и цивилизационные риски. Определена роль искусства в целом и балетного искусства в диалоге культур и в преодолении cancel culture. Показано место творчества Баланчина и постановок «Драгоценностей» в исторической эволюции интегративной роли балетного искусства. Обращено внимание на соответствующие эффекты от современных постановок балета «Драгоценности», поддержки культурного диалога Фондом Джорджа Баланчина. Аргументировано, что постановки балета «Драгоценности» не только радуют зрителей своей красотой и техническим мастерством, но и служат важным инструментом для продвижения ценностей толерантности, уважения к различным культурам и наследию в области искусства, способствуя гармонии и взаимопониманию между людьми разных культур и национальностей. В условиях сложной геополитической обстановки и информационных вызовов, такие синтетические произведения искусства призваны способствовать укреплению международного взаимодействия и понимания, в том числе по направлению движения к прекращению практики применения cancel culture ко всему русскому и к пониманию ее порочности в целом.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Сюй Шибинь. Балетное искусство как инструмент преодоления cancel culture (на примере постановок балета «Драгоценности» Дж. Баланчина) // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 160-168. DOI: 10.34670/AR.2026.52.66.019

**Ключевые слова**

Культура отмены, метамодерн, отмена русского, диалог культур, диалог цивилизаций, балетное искусство, Дж. Баланчин, балет «Драгоценности», конвергенция культур в балетном искусстве, культурная инклюзия, толерантность.

## Введение

Актуальность настоящей публикации обусловлена выдающейся ролью балетного искусства в диалоге и взаимопроникновении культур, в поддержании эффективного контакта между цивилизациями. На протяжении относительно короткого в масштабах истории человечества периода генезиса балет впитал в себя лучшие достижения национальных школ, которые, в свою очередь, развивались в том числе под влиянием традиций и культуры многих народов мира.

Классический русский балет, вклад в становление которого вносили в том числе иностранные хореографы, справедливо считается одним из главных, канонических эталонов в мировом балетном искусстве [Scholl, 2003]. На протяжении многих лет, в том числе в кризисных ситуациях международного общения, балет выступал инструментом сохранения культурного диалога и преодоления определенных актов недопонимания.

На сегодня историческая миссия балета не может считаться выполненной. В условиях метамодерна и фрагментации процессов глобального социального общения и культурного развития, интегрирующая роль балета становится все более значимой.

Целью настоящей публикации выступает рассмотрение возможностей балета в преодолении одной из ключевых социокультурных проблем современности – так называемой культуры отмены (англ. cancel culture), которая, первоначально распространившись на отдельных людей, сегодня начинает охватывать целые страны и народы мира, в том числе приходится говорить и о культуре отмены русского.

В качестве образца для исследования интегрирующей роли балета выбраны постановки «Драгоценностей» Дж. Баланчина. Данный выбор не случаен – сама логика произведения основана на идее взаимодействия культур и цивилизаций, русского, французского балета, американского и грузинского танца. Постановки «Драгоценностей» все еще можно встретить на российской сцене, и каждая из них вызывает неизменный зрительский интерес, сопровождаясь аншлагами.

Полноценная постановка «Драгоценностей» без четкого соответствия со стандартами стиля и техники Баланчина (Balanchine Style® and Balanchine Technique®), по сути невозможна, стандарты в данной области установлены, и права на использование данных элементов принадлежат американскому Фонду Джорджа Баланчина (The George Balanchine Foundation), который еще в 2000-е годы позволил открыть американский балет Большому театру, поспособствовав существенному увеличению вклада балетного искусства в диалог культур и народов России и США [Кузнецова, 2007]. Однако в условиях нынешней геополитической напряженности, популяризация культуры, гуманистическая миссия искусства отходят на второй план, уступая тенденциозности и деструктивности нарастающего глобального конфликта.

## Материалы и методы

Исследование построено на основе комплексного обзора релевантных литературных источников, материалов критической публицистики, сведений из средств массовой информации

(СМИ). Ключевые методы исследования – концептуальный анализ, сравнительный и историографический методы, а также диалектический подход к оценке изменений в культуре и искусстве.

## Результаты и обсуждение

Феномену культуры отмены посвящено ряд работ российских [[Былевский, Цацкина, 2022; Филиппович, Стрекалов, 2021] и зарубежных [Ng, 2022; Norris, 2023] исследователей, однако вопросы проникновения cancel culture в сферу искусства все еще требуют своего изучения.

В наиболее общем смысле под культурой отмены следует понимать социальное явление, характеризующееся практикой публичного осуждения и исключения от социального общения людей или организаций, чье поведение или высказывания считаются недопустимыми или оскорбительными в рамках определенных ценностей или стандартов. Термином cancel culture, как правило, описывают тенденцию к коллективному отрицанию и отмене личностей или групп, которые нарушают общепринятые моральные или этические нормы, зачастую с помощью распространения информации в современных средствах массовой коммуникации, таких как социальные сети и онлайн-платформы. При этом сами стандарты, которые могли бы быть нарушены действиями лиц (групп), подвергшихся так называемой «отмене», могут устанавливаться произвольно и обслуживать узкогрупповые интересы [Velasco, 2020].

Культура отмены – феномен, который некоторое время назад носил индивидуализированный характер. Под так называемую отмену попадали определенные граждане, прежде всего, знаменитости, на Западе, причем по основанию одних лишь обвинений, в том числе анонимных, в социально порицаемых поступках и поведении.

Сила культуры отмены поистине велика, и став паттерном социального поведения в западном обществе, она приводила не только к решению некоторых социальных проблем (например, вероятно, что под рисками быть подвергнутыми «отмене» некоторые лица могли воздержаться от совершения насильственных действий), но и к возникновению новых. Как отмечается в [Dershowitz, 2020], один из негативных аспектов силы культуры отмены заключается в том, что она может привести к цензуре свободы слова и выражения мнений. Люди могут страшиться высказывать свои точки зрения или мнения из-за страха быть подвергнутыми гонениям, или, по меньшей мере, боясь быть неправильно понятыми или неправильно интерпретированными, что может привести к самоцензуре и подавлению своих убеждений. В [Van den Bos, 2018] показано, что культура отмены может привести к экстремизму и радикализации, поскольку люди, ощущая себя изолированными и отвергнутыми обществом, могут прибегнуть к радикальным идеям и действиям.

Особо острая социальная проблема 2020-х годов проявляется в распространении культуры отмены на нации, народы, религии. Среди них оказались не по своей воле россияне, в том числе русская культура, все граждане Российской Федерации или, по крайней мере, те, кто не соответствует западным стандартам «правильности». Новое измерение культуры отмены, однако, реализуется при типичном механизме распространения стигматов в альтернативной социокультурной проекции. «Обвинителем» выступает не народ и суд, а узкая группа заинтересованных лиц, поддерживаемая маховиком пропаганды. «Отмена» не является де-юре приговором, и никто формально не принуждает ее поддерживать. Между тем, элементы созависимости в культуре отмены таковы, что те, кто к ней не присоединяется, сами рискуют стать социальными изгоями.

Противодействовать культуре отмены сложно, если вообще возможно. Речь идет о новой, устойчивой реальности, и пока западные народы сами не придут к консенсусу по поводу

порочности таких практик, их недопустимости и негуманности, едва ли удастся достигнуть существенного прогресса. Однако некоторые меры предпринимать важно, в том числе для защиты третьих лиц от последствий «отмены», а также для постепенного создания комплекса условий, при которых субъектам культуры отмены станут более понятными причины объективной недопустимости соответствующих практик.

В этой связи ценность искусства как инструмента интеграции наций и культур представляется особенной. Не выступая ничьим конкретно агентом, искусство призывает к социальному диалогу, позволяет обмениваться культурными практиками, учит доброму и позволяет его отграничивать от зла.

Балетное искусство веками успешно выполняет роль социокультурного интегратора, позволяя преодолевать пространственные, национальные, философские, культурные и иные общественные барьеры. Прежде всего, данному обстоятельству способствует такая функция балета (она же важнейшая его специфическая характеристика), как универсальный язык общения. Балет —универсальный язык, который понятен и доступен людям по всему миру. Благодаря эстетике и выразительности, балет способен передавать эмоции и идеи без слов, что делает его доступным для всех, независимо от языкового барьера. Кроме того, балет, как изящнейшее из искусств, способен разрушать стереотипы и предвзятость; выступления балетных трупп часто вызывают восторг у зрителей и помогают им увидеть красоту и грацию в различных формах. Следует согласиться и с утверждением [Балабанова, 2019] о том, что балетные спектакли могут вдохновлять людей и расширять их кругозор. Постановки балета часто рассказывают зрителю о различных культурах, исторических периодах и философских концепциях, что способствует образованию и самосовершенствованию, развитию внутреннего диалога и стремлению лучше познать окружающий мир, что, безусловно, является важной, порой решающей, предпосылкой для интеграции индивидов и – затем – групп в глобальный диалог культур и цивилизаций [Балабанова, 2019].

Как известно, балетные труппы и артисты часто выезжают на гастроли по всему миру, представляя свои произведения и обмениваясь культурными опытами с другими нациями, что способствует укреплению связей между странами и культурами. В частности, хорошо известно, как в эпоху «холодной войны» гастроли русского балета на Западе позволяли преодолевать культурную изоляцию, налаживать минимальный социокультурный обмен, в том числе за счет разрушения стереотипов о «противоборствующей» нации [Торосян, Держирученко, 2021].

Выдающимся опытом, в том числе в плане поддержки и развития диалога культур и цивилизаций с помощью балетного искусства, стали постановки «Русских сезонов» Сергея Дягилева. «Русские сезоны» были серией балетных представлений, организованных Дягилевым в Париже в начале XX века. Постановки объединили лучших танцоров, хореографов, композиторов и художников своего времени из различных стран, включая Россию, Францию, Испанию, Италию и другие. «Русские сезоны» представляли собой уникальное сочетание различных культур и традиций, что сделало их популярными и востребованными по всему миру. Представляется возможным утверждать, что «русские сезоны» стали платформой для диалога между художниками и артистами разных национальностей, способствуя обогащению и взаимопониманию между ними.

Именно из «Русских сезонов», позволивших Западу масштабно соприкоснуться с русским балетом и культурой в целом, в мировое искусство приходит феномен Джорджа Баланчина. Баланчин привнес в балет совершенно новый стиль и подход к хореографии, отличавшийся острым интеллектом, точностью движений и инновационными идеями [Kendall, 2013].

Особый интерес в контексте стимулирования диалога культур и цивилизаций представляет

балет Баланчина «Драгоценности» (на музыку Г. Форе, И. Ф. Стравинского и П. И. Чайковского), который пользуется неизменной популярностью у публики по обе стороны Атлантики и, в особенности, в России. Балет был создан в 1967 году для Нью-Йоркского городского балета и стал одним из наиболее известных и популярных произведений Баланчина. В частности, именно с «Драгоценностей» традиционно начинается знакомство отечественного зрителя и с творчеством Баланчина, и с современным американским балетом как таковым – хотя сугубо «американским» его, безусловно, назвать невозможно: отражая пластический и идейный синтез, по духу, форме и технике это анатомия натурального танца, основанного на актах наследования из нескольких ведущих балетных школ.

Балет «Драгоценности» Джорджа Баланчина имеет глубокий культурно-диалоговый смысл, который проявляется через сочетание различных стилей и традиций балетного искусства. «Драгоценности» представляют собой трехактовй балет, каждая часть которого посвящена одной из крупных балетных школ: «Изумруды» – Франция (стиль романтического балета), «Рубины» – США (стиль американского джазового балета, также в данной части постановки достаточно отчетливо просматриваются отсылки к наследию грузинского этнического танца, сам Баланчин имел грузинские корни и происхождение) и «Бриллианты» – Россия (стиль классического русского балета, с которого и начинал свой творческий путь Баланчин (Баланчванидзе)-танцор, воспитанник Вагановского училища, в Петербурге). Предложенный Баланчиным подход к объединению различных танцевальных традиций символизирует культурный диалог между разными странами и стилями, и активно ему способствует, через вовлечение и информирование зрителя, формированию интереса к национальным школам балета, а также к наглядной демонстрации возможности нормального – и весьма при этом эффектного – сосуществования столь разных культур, национальных школ балетного искусства, на одной сцене, не нарушая целостности постановки. И, более того, создавая уникальный шедевр, понятный без слов рассказ, не требующий раскрытия какой-либо дополнительной предыстории.

«Драгоценности», балет без либретто, основанный на демонстрации того, что Баланчин понимал как естественный, природный, анатомический танец [Наборщикова, 2010], захватывает аудиторию с самого начала представления лучше, чем любое целостное повествование, со своими закономерностями оконченного жанра, включая завязку, кульминацию и развязку.

Через сочетание элегантности французского балета, динамичности американского джазового балета и технической сложности русского классического балета, Баланчин создает уникальное произведение, которое объединяет лучшее из разных культур и стилей. «Драгоценности» стали символом единения различных традиций и являются ярким примером культурного обмена и взаимодействия в мире балета.

Постановки балета «Драгоценности» в различных театрах и на других сценах в разных странах мира сами по себе продвигают паттерны культурной инклюзии и поддерживают идеи толерантности и космополитизма, уважения к чужим традициям, наследию в области искусства. Соответствующие ценности особо чтятся и распространяются фондами наследия Баланчина, которые традиционно играют важную гуманистическую роль [Субботин, 2015].

Среди российских сценических площадок, на которых регулярно ставятся «Драгоценности», получая неизменные восторженные отзывы аудитории – Мариинский и Большой театр. Как отмечают критики, ««Драгоценности» – один из самых любимых в России балетов Баланчина. В Мариинском театре он давно уже стал визитной карточкой этого хореографа, а в мире – визитной карточкой самого Мариинского театра. Что неудивительно: ведь кульминацией балета становится близкая нашим артистам тема русской классической

школы, из недр которой вышел и американец Баланчин, величайший хореограф XX века» [Драгоценности, 2024].

Постановки «Драгоценностей» сами по себе являются демонстрацией открытости русского общества миру, готовности продолжать диалог цивилизаций даже в сложнейших условиях тотальной отмены всего русского на Западе, информационных и социальных ловушек периода острейшей эскалации геостратегического противоборства.

В российском театральном сообществе распространяется информация о том, что Фонд Баланчина не продлил лицензии на постановку «Драгоценностей» Мариинским театром, соответствующие соглашения «Большого театра» постепенно истекают по срокам. Однако некоторый компромисс, позволивший петербургской (и, по большому счету всей российской) публике насладиться несколькими вечерами представлений «Драгоценностей» был найден: в рамках обмена гастролями Большого и Мариинского театра, в начале мая 2024 года на сцене Мариинского театра совместными силами двух балетных трупп было дано сразу пять показов, которые зрители оценили не иначе как «праздник российского балета» [Состоялись второй и третий показы балета «Драгоценности»…, 2024]. Но, если смотреть глубже, это был еще и праздник культурного диалога и редкого в наше время взаимопонимания. Вовлеченность российской аудитории и творческих коллективов в западные практики наглядно иллюстрирует потенциал открытости к диалогу культур и цивилизаций в России, как с Востоком, Югом, так и с Западом.

Представляется возможным высказать пожелание (безусловно, не располагая реальным влиянием на его исполнение), чтобы «Драгоценности» продолжали ставить на мировой сцене, столь же интенсивно и с высокой ожидаемой успешностью, как и в России, и, тем более, чтобы сам балет не попал под пресловутую «отмену». Каждый акт соприкосновения западной публики с русской культурой, тем более столь изящно и эффектно вплетенной в каркас масштабной западной постановки, американского по своей сути искусства, с калейдоскопом культурного сосуществования и взаимодействия, со всей справедливостью следует рассматривать как действие, способное возобновить диалог цивилизаций, показать беспомощность попыток подвести русский народ и русское искусство под пресловутую «отмену».

С этой точки зрения важным представляется и сохранение со стороны Фонда Дж. Баланчина ранее заявленных принципов приверженности идеям свободного культурного обмена и инклюзивности, без разрушительного влияния «культуры отмены». Акты двустороннего понимания и взаимодействия в балетном искусстве, безусловно, призваны стать тем стержнем, что позволит удержать мировое сообщество от дальнейшей фрагментации, к которой усиленно перетягивает «гидра» cancel culture.

## Заключение

Таким образом, балетное искусство играет важную роль в социокультурной жизни общества, способствуя интеграции и пониманию между людьми различных культур и национальностей. Настоящее исследование позволяет прийти к выводу о том, что балет «Драгоценности» Баланчина не только представляет собой высокое художественное достижение, но и имеет глубокий культурный смысл, отражающий важность диалога и взаимодействия между разными культурами и традициями в искусстве. Постановки балета «Драгоценности» в разных странах мира действительно играют важную роль в продвижении паттернов культурной инклюзии, толерантности и космополитизма, являются своеобразным символом объединения различных культур и традиций через искусство балета. Исполнение

балета «Драгоценности» в этом смысле подчеркивает уважение к чужим традициям и к культурному наследию, способствуя, тем самым, укреплению связей между различными культурами и народами, пониманию и уважению разнообразия в мире искусства, и преодолению контрпродуктивной, цивилизационно опасной «культуры отмены», необходимость активной борьбы с которой все еще не в полной мере осознается по всему миру.

## Библиография


1. Балабанова Р.М. Театральные сезоны Большого Театра // Инновации в образовании. 2019. № 6. С. 35–39.
2. Былевский П.Г., Цацкина Е.П. Феноменологический анализ явления «культура отмены» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. № 2 (857). С. 162–169. DOI: 10.52070/2542-2197_2022_2_857_162.
3. Драгоценности / Официальный сайт Мариинского театра. [Электронный ресурс]. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/jewel.
4. Кузнецова Т. Большой открывает Америку // Журнал «Коммерсантъ Weekend». 2007. № 20. С. 42. [Электронный ресурс]. URL: https://www.kommersant.ru/doc/740389.
5. Наборщикова С. Видеть музыку, слышать танец. Стравинский и Баланчин, к проблеме музыкально-хореографического синтеза. Москва: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. 341 с.
6. Состоялись второй и третий показы балета «Драгоценности» Джорджа Баланчина на музыку Габриэля Форе, Игоря Стравинского и Петра Чайковского // Мариинский театр. Группа вКонтакте. Публикация 12.12.2024. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall-130074765_180892.
7. Субботин М.В. Институты сохранения и развития творческого наследия Дж. Баланчина // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 65–68.
8. Торосян В.Г., Держирученко Р.Н. Культура как «мягкая сила»: диапазон действий и потенциальные возможности // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1 (80). С. 7–13. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-7-13.
9. Филиппович Ю.С., Стрекалов Г.С. О некоторых особенностях феномена «культура отмены» // Коллекция гуманитарных исследований. 2021. № 1 (26). С. 36–41. DOI: 10.21626/j-chr/2021-1(26)/5.
10. Шишкин А.Г. Репертуарный театр продюсерского типа — тенденция и способы бытия диалога культур в современной музыкально-театральной культуре (на примере театра «Урал Опера Балет») // Культура и искусство. 2021. № 5. С. 37–46. DOI: 10.7256/2454-0625.2021.5.35614.
11. Dershowitz A. Cancel culture: The latest attack on free speech and due process. Simon and Schuster, 2020.
12. Kendall E. Balanchine & the Lost Muse: Revolution & the Making of a Choreographer. Oxford University Press, 2013.
13. Ng E. Cancel culture: A critical analysis. Springer Nature, 2022.
14. Norris P. Cancel culture: Myth or reality? // Political studies. 2023. Vol. 71. No. 1. P. 145–174. DOI: 10.1177/00323217211037023.
15. Scholl T. From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet. Routledge, 2003.
16. Van den Bos K. Why people radicalize: How unfairness judgments are used to fuel radical beliefs, extremist behaviors, and terrorism. Oxford University Press, 2018.
17. Velasco J.C. You are cancelled: Virtual collective consciousness and the emergence of cancel culture as ideological purging // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. 2020. Vol. 12. No. 5. P. 1–7. DOI: 10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s21n2.


## Ballet Art as a Tool for Overcoming Cancel Culture (on the Example of the Ballet "Jewels" by G. Balanchine)


**Xu Shibin**

Postgraduate Student,
Faculty of Arts,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1, Leninskie gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: 1206522428@qq.com

**Abstract**

"Cancel culture" is an important sociocultural problem that leads to the growth of civilizational contradictions in the metamodern era. The purpose of this publication is to study the possibilities of ballet in overcoming the problem of cancel culture. The productions of G. Balanchine's "Jewels" were chosen as a model for studying the integrating role of ballet. The study is based on a comprehensive review of relevant literary sources, materials of critical journalism, and information from the mass media, using methods of conceptual analysis, comparative and historiographic methods, as well as a dialectical approach. Definitions of the concept of cancel culture are presented, and its destructive characteristics and civilizational risks are highlighted. The role of art in general and ballet art in particular in the dialogue of cultures and in overcoming cancel culture is determined. The place of Balanchine's oeuvre and the productions of "Jewels" in the historical evolution of the integrative role of ballet art is shown. Attention is drawn to the corresponding effects of modern productions of the ballet "Jewels" and to the support of cultural dialogue by the George Balanchine Foundation. It is argued that the productions of the ballet "Jewels" not only delight audiences with their beauty and technical mastery but also serve as an important tool for promoting the values of tolerance, respect for various cultures and heritage in the field of art, contributing to harmony and mutual understanding between people of different cultures and nationalities. In the context of a complex geopolitical situation and information challenges, such synthetic works of art are intended to contribute to the strengthening of international interaction and understanding, including in the direction of moving toward ending the practice of applying cancel culture to everything Russian and toward understanding its perniciousness in general.

**For citation**

Xu Shibin (2026) Baletnoe iskusstvo kak instrument preodoleniya cancel culture (na primere postanovok baleta "Dragotsennosti" Dzh. Balanchina) [Ballet Art as a Tool for Overcoming Cancel Culture (on the Example of the Ballet "Jewels" by G. Balanchine)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 160-168. DOI: 10.34670/AR.2026.52.66.019

**Keywords**

Cancel culture, metamodern, cancellation of things Russian, dialogue of cultures, dialogue of civilizations, ballet art, G. Balanchine, ballet "Jewels", convergence of cultures in ballet art, cultural inclusion, tolerance.

## References

1. Balabanova, R. M. (2019). Teatralnye sezony Bolshogo Teatra [Theatrical seasons of the Bolshoi Theatre]. *Innovatsii v obrazovanii* [Innovations in Education], (6), 35–39.
2. Bylevsky, P. G., & Tsatskina, E. P. (2022). Fenomenologicheskiy analiz yavleniya "kultura otmeny" [Phenomenological analysis of the phenomenon of "cancel culture"]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [Bulletin of Moscow State Linguistic University. Humanities], (2(857)), 162–169. https://doi.org/10.52070/2542-2197_2022_2_857_162
3. Dershowitz, A. (2020). *Cancel culture: The latest attack on free speech and due process*. Simon and Schuster.
4. Dragotsennosti [Jewels]. (2024). Official website of the Mariinsky Theatre. https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/jewel
5. Filippovich, Yu. S., & Strekalov, G. S. (2021). O nekotorykh osobennostyakh fenomena "kultura otmeny" [On some features of the phenomenon of "cancel culture"]. *Kolleksiya gumanitarnykh issledovaniy* [Collection of Humanitarian Studies], (1(26)), 36–41. https://doi.org/10.21626/j-chr/2021-1(26)/5
6. Kendall, E. (2013). *Balanchine & the lost muse: Revolution & the making of a choreographer*. Oxford University Press.
7. Kuznetsova, T. (2007). Bolshoy otkryvaet Ameriku [The Bolshoi discovers America]. *Kommersant Weekend*, (20), 42.

https://www.kommersant.ru/doc/740389
8. Naborshchikova, S. (2010). *Videt muzyku, slyshat tanets. Stravinsky i Balanchine, k probleme muzykalno-khoreograficheskogo sinteza* [Seeing music, hearing dance. Stravinsky and Balanchine, on the problem of musical-choreographic synthesis]. Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo.
9. Ng, E. (2022). *Cancel culture: A critical analysis*. Springer Nature.
10. Norris, P. (2023). Cancel culture: Myth or reality? *Political Studies*, 71(1), 145–174. https://doi.org/10.1177/00323217211037023
11. Scholl, T. (2003). *From Petipa to Balanchine: Classical revival and the modernisation of ballet*. Routledge.
12. Sostoyalis vtory i trety pokazy baleta "Dragotsennosti" Dzhordzha Balanchina na muzyku Gabrielya Fore, Igorya Stravinskogo i Petra Chaykovskogo [The second and third performances of George Balanchine's ballet "Jewels" to music by Gabriel Fauré, Igor Stravinsky and Pyotr Tchaikovsky took place]. (2024, December 12). Mariinsky Theatre. VKontakte group. https://vk.com/wall-130074765_180892
13. Subbotin, M. V. (2015). Instituty sokhraneniya i razvitiya tvorcheskogo naslediya Dzh. Balanchina [Institutions for the preservation and development of J. Balanchine's creative heritage]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet], (1(36)), 65–68.
14. Torosyan, V. G., & Derzhiruchenko, R. N. (2021). Kultura kak "myagkaya sila": diapazon deystviy i potentsialnye vozmozhnosti [Culture as "soft power": Range of actions and potential opportunities]. *Kulturnaya zhizn Yuga Rossii* [Cultural Life of the South of Russia], (1(80)), 7–13. https://doi.org/10.24412/2070-075X-2021-1-7-13
15. Van den Bos, K. (2018). *Why people radicalize: How unfairness judgments are used to fuel radical beliefs, extremist behaviors, and terrorism*. Oxford University Press.
16. Velasco, J. C. (2020). You are cancelled: Virtual collective consciousness and the emergence of cancel culture as ideological purging. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 12(5), 1–7. https://doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s21n2
17. Shishkin, A. G. (2021). Repertuarny teatr prodyuserskogo tipa — tendentsiya i sposoby bytiya dialoga kultur v sovremennoy muzykalno-teatralnoy kulture (na primere teatra "Ural Opera Balet") [Repertory theatre of the producer type — a trend and ways of existence of the dialogue of cultures in contemporary musical-theatrical culture (on the example of the "Ural Opera Ballet" theatre)]. *Kultura i iskusstvo* [Culture and Art], (5), 37–46. https://doi.org/10.7256/2454-0625.2021.5.35614

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 791.43** **DOI: 10.34670/AR.2026.57.55.020**

# Особенности репрезентации профессионального образа актрисы в современном китайском кино: на материале фильма «Невидимая сестра»

**Лань Ян**

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
191119, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13;
e-mail: 411206134@qq.com

**Аннотация**

В статье исследуется профессиональный образ вымышленной актрисы Цяо Янь в фильме Чжао Дэиня «乔妍的心事» (2024; международное название The Unseen Sister; далее — «Невидимая сестра»). Цель работы — установить, как в этом образе соотносятся публичная видимость, профессиональное суждение и возможность влиять на решения кинопроизводства. Методика объединяет анализ визуальной и вербальной репрезентации, поведения и сюжетной функции персонажа, а также символико-метафорического уровня. Установлено, что Цяо Янь представлена не только объектом съёмки, но и субъектом профессиональных суждений о крупности изображения, монтаже, сценарии и условиях сотрудничества. В ряде ключевых эпизодов её профессиональная позиция передаётся другим участникам через менеджера и не превращается автоматически в производственное решение. Научная новизна состоит в разграничении трёх уровней профессиональной позиции экранной актрисы: публичной видимости, артикуляции профессионального суждения и институциональной действенности этого суждения. Результаты уточняют методику сравнительного изучения образа актрисы в российском и китайском кинематографе XXI века.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Лань Ян. Особенности репрезентации профессионального образа актрисы в современном китайском кино: на материале фильма «Невидимая сестра» // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 169-180. DOI: 10.34670/AR.2026.57.55.020

**Ключевые слова**

Китайское кино, образ актрисы, актёрская профессия, экранная репрезентация, профессиональная субъектность, профессиональная автономия, женский образ, «Невидимая сестра», кинематограф Китая, гендерная репрезентация, профессиональный контроль.

## Введение

Фильм об актрисе позволяет увидеть кинематограф со стороны тех, чьи лица становятся его публичным достоянием. Исполнительница внутри сюжета может быть знаменита, но её известность ещё ничего не говорит о том, кто выбирает крупный план, утверждает сценарий или определяет условия следующего договора. Актуальность исследования профессионального образа актрисы связана с необходимостью различать эти позиции: видимость женщины на экране и её участие в творческих решениях. В «Невидимой сестре» вопрос осложнён семейной историей Цяо Янь. Прошлое героини затрагивает и её отношения с близкими, и публичное имя, от которого зависит карьера; поэтому определения «звезда» или «сильная женщина» недостаточно для характеристики этого персонажа.

Степень разработанности проблемы следует оценивать на пересечении исследований звёздности, экранного исполнения и творческого труда. Р. Дайер показал, что «образ звезды» складывается не из одного фильма и не из биографии исполнителя, а из совокупности экранных ролей, рекламы, интервью, критики и других текстов [Dyer, 1998, p.33–84]. В российской киноведческой литературе М. И. Жабский, Ф. В. Новоселова и К. А. Тарасов рассматривают кинозвезду как феномен массовой коммуникации и парасоциального отношения [Жабский и др., 2019, с.54–64]. Применительно к китайскому материалу эта перспектива разработана в сборнике Chinese Film Stars, где история звёздности соотносится с индустрией, национальной культурой, гендером и меняющимися режимами публичности [Farquhar, Zhang, 2010]. Для нашей задачи, однако, требуется оговорка. Медийный образ реальной исполнительницы и образ вымышленной актрисы принадлежат разным объектам анализа: теория Дайера помогает поставить вопрос о производстве публичности, но не позволяет объяснять поступки Цяо Янь через биографию или рекламный образ играющей её Чжао Лиин.

В предшествующей статье автора образ Жуань Линьюй рассматривался в связи с трагической эстетикой и историко-культурным контекстом раннего китайского кино; внимание уделялось соотношению её экранных ролей, публичного образа и биографии [Лань Ян, 2025, с.278–280]. Настоящее исследование продолжает изучение репрезентации актрисы, уточняя границы объекта: в центре анализа находится вымышленная героиня, чья профессия представлена внутри повествования. Такая постановка вопроса позволяет проследить, как фильм изображает профессиональные суждения актрисы и её взаимодействие с другими участниками кинопроизводства.

Другая линия работ посвящена экранному существованию актёра и устройству кинематографического образа. Ю. М. Лотман подчёркивал, что человек на экране кодируется режиссурой, бытовым поведением и актёрской игрой, причём крупный план и монтаж способны превращать лицо или телесную деталь в самостоятельный знак [Лотман, 1973, с.112–122]. Типажно-пластическую выразительность актёра, формируемую лицом, телом, костюмом и движением, системно рассматривала В. А. Кузнецова [Кузнецова, 1978]; позднейшее исследование М. О. Кузнецовой показывает, что даже эффект «естественности» остаётся результатом авторской стратегии и экранного кодирования [Кузнецова, 2019, с.65–75]. Дж. Нэрмор предлагает читать экранное исполнение как систему протоколов, жестов, выразительных техник и аксессуаров [Naremore, 1988, p.9–98], тогда как С. Бэрон и Ш. Карнике предлагают рассматривать голос, тело, действие и аудиовизуальную организацию фильма как равноправные элементы экранного исполнения [Baron, Carnicke, 2008]. Эти подходы позволяют исследовать, как создан образ персонажа; значительно реже они отвечают на вопрос, как внутри

сюжета изображается сама актёрская профессия.

Для постановки этого вопроса необходима социология профессий и творческого труда. Х. Беккер описывает произведение искусства как результат кооперации внутри «мира искусства», в котором замысел зависит от согласованных действий множества участников [Becker, 2008]. Следовательно, профессиональное мнение актрисы не следует автоматически принимать за авторское или административное полномочие. И. П. Попова связывает профессиональный контроль в творческой карьере с реальной возможностью самостоятельно судить, действовать и отвечать за решение [Попова, 2019, с.91–102], а Дж. Эветтс различает профессионализм, опирающийся на компетентность и доверие коллег, и организационный профессионализм, задаваемый иерархией и процедурами [Evetts, 2011, p.406–422]. П. В. Романов и Е. Р. Ярская-Смирнова, в свою очередь, обращают внимание на повседневные практики, неформальные отношения и способы признания знания, посредством которых профессия воспроизводит себя [Романов, Ярская-Смирнова, 2015]. Для актёра на съёмочной площадке такая компетентность включает понимание камеры, света и крупности, способность сохранять действие при прерывистой съёмке и взаимодействовать с режиссёром и группой [Дарин, 2024].

Гендерная проблематика усложняет эту схему. Д. Дин показывает, что доступ исполнителей к работе формируется не только талантом, но и гендерно, возрастно и расово маркированными решениями посредников [Dean, 2008, p.161–181]. В исследовании китайского кино Ш. Цуй формулирует принципиальное для нашей темы расхождение между заметным визуальным присутствием женщины и отсутствием её голоса как субъекта дискурса [Cui, 2003]. Л. Ван рассматривает женское кино Китая в контексте авторства, субъектности и транснационального обращения образов [Wang, 2011], а Й. Ван предлагает изучать актрису одновременно как исполнительницу и работницу, чья карьера складывается в нескольких медиальных и трудовых режимах [Wang, 2024]. Исследование современных культурных предпринимательниц выявляет и другой полюс — совмещение актрисой творческих, авторских и организационных функций [Berg, Strafella, 2024, p.167–190]. Но экономическая самостоятельность и публичный успех, как справедливо отмечают М. В. Воробьева и Е. С. Кочухова применительно к женским образам в советском кино, сами по себе ещё не доказывают субъектность: требуется анализ отношений и способности действовать [Воробьева, Кочухова, 2023, с.61–80].

Названные работы дают основания для анализа, но поставленный здесь вопрос требует их совместного прочтения. Недостаточно описать, как снято лицо актрисы, не учитывая её суждений о съёмке; столь же неполной будет характеристика этих суждений вне отношений с режиссёром и менеджером. Объект настоящей статьи — профессиональный образ актрисы в современном китайском игровом кино; предмет — визуальные, вербальные, поведенческо-сюжетные и символико-метафорические способы репрезентации профессиональной позиции Цяо Янь в фильме «Невидимая сестра». Цель исследования — выявить, как эти способы участвуют в построении образа и как соотносятся известность героини, её профессиональные суждения и возможность влиять на решения.

Научная новизна работы состоит в разграничении публичной видимости, профессионального суждения и его институциональной действенности при анализе вымышленной актрисы. Такое разграничение переносит внимание со степени известности Цяо Янь на её участие в работе над изображением и проектом. Прослеживается, как её профессиональная позиция развивается в отношениях с менеджером и режиссёром и какие последствия этих взаимодействий показаны в фильме.

## Материал и методы исследования

Материалом служит игровой фильм Чжао Дэиня (Midi Z) «乔妍的心事» (Китай, 2024), международное название — The Unseen Sister. Русское название «Невидимая сестра» используется как рабочий перевод. Выбор картины обусловлен тем, что актёрская профессия героини раскрывается в нескольких видах взаимодействия: обсуждении отснятого материала, переговорах о контракте и разговоре о сценарии. Это позволяет сопоставить способы репрезентации её профессиональной позиции в разных ситуациях. Фильм вошёл в основной конкурс 37-го Токийского международного кинофестиваля, что дополнительно определяет международный контекст его обращения [Tokyo International Film Festival, 2024, p.5].

Картина поставлена по мотивам повести Чжан Юэжань «大乔小乔» («Да Цяо, Сяо Цяо»); факт экранизации обсуждается в интервью писательницы [Хуан Юйнин, Чжан Юэжань, 2025, www…]. Во втором разделе литературного текста Сюй Янь названа ведущей кулинарной телепрограммы [Чжан Юэжань, 2024, www…], тогда как в фильме Цяо Янь — известная актриса. Таким образом, профессиональная характеристика героини при переходе к экрану изменена. В настоящей статье анализируются способы её кинематографического воплощения; сопоставление с повестью служит уточнению исходного контекста, а не основанием для вывода о намерениях создателей.

Исследование построено как качественный анализ одного случая. Оно охватывает четыре взаимосвязанных уровня: визуальную репрезентацию; вербальную репрезентацию; поведение, профессиональные действия и сюжетную функцию; символико-метафорическую организацию образа. Визуальный анализ учитывает крупность, композицию, положение тела и предметную среду; вербальный — содержание профессиональных реплик и ответы собеседников. При разборе действий важно проследить, что происходит после высказанного требования: кому оно адресовано, как входит в обсуждение и показано ли его исполнение. Повторяющиеся мотивы лица, имени и сестринства рассматриваются в связи с этими сценами, а не как самостоятельный словарь символов.

Использована версия фильма продолжительностью 01:52:17, соответствующая указанным в фестивальном каталоге 112 минутам. Пять временных диапазонов позволяют локализовать ключевые сцены. Анализ опирается на визуально зафиксированные действия и семантику китайских субтитров этой версии; краткие реплики приводятся в переводе на русский язык. Фонетико-интонационные характеристики устной речи в задачи исследования не входят. Отсутствие показанного результата также требует осторожности: если фильм не возвращается к судьбе замечания, его нельзя считать ни принятым, ни отвергнутым.

Выводы относятся к репрезентации вымышленной актрисы, а не к условиям труда исполняющей её роль Чжао Лиин. Гендерный аспект исследования состоит в анализе того, как женское лицо и биография становятся публичным ресурсом и какие возможности действовать получает его носительница внутри сюжета. Социологические понятия используются для описания этих отношений, без прямого переноса наблюдений на реальную киноиндустрию.

## Профессиональный контекст и характеристика персонажа

К началу действия Цяо Янь уже известна. Её профессиональный мир показан через привычные рабочие встречи: просмотр материала, разговор о договоре в автомобиле,

обсуждение сценария за ресторанным столом. К нему принадлежит и гримёрная, где подготовка внешности к съёмке соседствует с деловым разговором. Такое распределение сцен существенно для характеристики героини: актёрская работа продолжается за пределами площадки и требует от неё оценивать не только собственное исполнение, но и предлагаемые условия сотрудничества.

История, таким образом, начинается после достижения успеха. Возвращение сестры ставит под вопрос устойчивость уже сложившейся публичной биографии, а поздняя реплика менеджера «ты не Цяо Янь» (01:37:14–01:38:03) делает предметом спора само имя. В контексте их профессиональных отношений это высказывание можно прочитать и как попытку лишить героиню основания для самостоятельной позиции: менеджер оспаривает не отдельное решение, а идентичность той, кто его принимает.

Важно, что семейная линия не вытесняет профессиональную. Напротив, фильм постепенно показывает их взаимную проницаемость. Сестринская история обсуждается как потенциальный материал проекта, причём выбор формы подчиняется также рыночным и коммерческим критериям. Поэтому характеристика Цяо Янь строится на конфликте между прожитым семейным опытом и его профессиональной переработкой в продаваемый экранный сюжет. Профессия здесь — не биографическая подпись под образом героини, а устройство, через которое её прошлое получает публичную форму.

## Визуальная репрезентация образа актрисы

Первая значимая профессиональная сцена разворачивается при просмотре материала (02:58–03:15). Цяо Янь сидит в переднем ряду затемнённого зала, прикрытая тканью; два мужчины располагаются позади. Она одновременно присутствует как тело в пространстве просмотра и как лицо, уже превращённое съёмкой в изображение. Такая удвоенная позиция — быть показанной и смотреть на результат показа — принципиальна. Крупный план, по Лотману, изменяет масштаб значения детали и способен вывести лицо из бытовой непрерывности [Лотман, 1973, с.112–122]. Для профессионального персонажа он означает ещё и особый вид труда: мимика, кожа, взгляд и длительность удержания лица в кадре становятся материалом, который можно отбирать, повторять и сокращать.

Просьба Цяо Янь убрать часть увиденного получает продолжение в телефонном разговоре: находящийся позади менеджер передаёт режиссёру пожелание сократить количество особо крупных планов. Пространственное первенство героини — она сидит впереди и первой высказывается — не совпадает с маршрутом рабочего обращения. Для трактовки самой просьбы существенны исследования типажно-пластической выразительности В. А. Кузнецовой [Кузнецова, 1978] и модель актёрской компетентности К. А. Дарина, включающая понимание камеры и крупности [Дарин, 2024]. Они дают основание видеть здесь профессиональную оценку изображения. Сводить её к недовольству внешностью было бы столь же поспешно, как приписывать героине право окончательного монтажа: показаны замечание и его передача, но не работа над новой версией.

В гримёрной сцене (01:32:47–01:33:14) разговор о переработанном сценарии застаёт Цяо Янь у зеркала. Рядом стоит менеджер; в кадре видны лампы и одежда. Предметное окружение, которому Нэрмор отводит место в анализе исполнения наряду с жестом и костюмом [Naremore, 1988, p.83–98], здесь связывает две стороны работы: подготовку лица к появлению на экране и обсуждение истории, в которой это лицо будет участвовать. Зеркало допускает прочтение как

образ расхождения между публичной ролью и частным прошлым, однако основанием такой интерпретации служит именно контекст разговора о сестринской истории, а не отражение само по себе.

Фильм не романтизирует закулисье как свободную территорию «настоящего я». Гримёрная по-прежнему является рабочим пространством, где тело готовят к съёмке, а сценарий и одежда задают возможную форму появления. М. О. Кузнецова показывает, что кажущаяся непреднамеренность экранного поведения также конструируется выразительными приёмами [Кузнецова, 2019, с.65–75]. В «Невидимой сестре» это положение получает сюжетный поворот: даже попытка Цяо Янь вернуть контроль над образом совершается среди механизмов, которые этот образ производят.

## Вербальная репрезентация образа актрисы

Профессиональная речь героини охватывает три разных предмета — готовое изображение, условия сотрудничества и драматургический материал. В просмотровом зале она оценивает монтаж и крупность, то есть уже снятый результат. В автомобиле разговор касается продления контракта (05:24–05:56): менеджер убеждает её не беспокоиться, но Цяо Янь прямо отвечает, что не намерена продлевать договор. В ответ менеджер переводит профессиональное несогласие в регистр десятилетней близости и почти родственных отношений. Эта смена регистра важнее самой декларации отказа. Формально обсуждается контракт; фактически героине предлагают воспринимать продолжение сотрудничества как моральное обязательство.

Неформальные отношения, роль которых в профессиональных сообществах подчёркивают Романов и Ярская-Смирнова [Романов, Ярская-Смирнова, 2015], в этой сцене становятся предметом самого конфликта. Для менеджера долгая совместная история — довод в пользу продолжения работы; Цяо Янь, напротив, говорит о решении по договору. Разговор показывает несовпадение оснований, на которых собеседники предлагают оценивать один и тот же поступок.

В разговоре с режиссёром (23:13–23:55) предмет несогласия иной. Цяо Янь спрашивает, почему выбрана именно такая история, и обращает внимание на смерть ребёнка в сценарии. После вмешательства менеджера она задаёт ему вопрос, с каких пор он интересуется художественным творчеством; в контексте обмена репликами этот вопрос приобретает полемический смысл. Героиня не ограничивается обсуждением своей роли: она оценивает драматургическое и ценностное решение проекта, одновременно оспаривая право менеджера направлять творческий разговор. Соединение проблем женской звёздности и исполнения, предложенное в исследовании К. Холлинджер [Hollinger, 2006], позволяет точнее обозначить эту позицию: от Цяо Янь ожидают участия как известной актрисы, но сама она заявляет притязание на суждение о картине в целом.

К тому же спору о критериях оценки возвращает рассмотренный выше разговор у гримёрного зеркала: при обсуждении изменённого сценария рядом с сестринским чувством возникают рынок и коммерческий стандарт. Новую редакцию нельзя уверенно считать следствием прежних замечаний Цяо Янь — такой связи фильм не устанавливает. Для анализа речи важнее другое: содержание истории обсуждается с разных профессиональных позиций. Различение профессионального и организационного профессионализма у Эветтс [Evetts, 2011, p.406–422] позволяет описать это расхождение, хотя художественную оценку и коммерческий расчёт не следует заранее считать несовместимыми. Вопрос состоит в том, кто определяет их

соотношение в данном проекте.

Вербальную репрезентацию Цяо Янь нельзя свести к самому факту наличия у неё профессионального голоса. Она говорит как объект изображения, сторона договора и участница художественного обсуждения; адресаты и формы ответа каждый раз различны. Если вслед за Бэрон и Карнике рассматривать речь, тело и аудиовизуальную организацию как взаимосвязанные элементы исполнения [Baron, Carnicke, 2008], смысл возникает из перехода между речью и пространством: просьба произносится на просмотре, отказ — в замкнутом автомобиле, спор об истории — за общим столом, а рыночный ответ — у гримёрного зеркала. Профессиональная речь меняет функцию вместе с мизансценой.

## Поведение, профессиональные действия и сюжетная функция

Собеседники реагируют на замечания Цяо Янь: просьбу передают режиссёру, отказ от продления договора обсуждают, вопрос о сценарии получает ответ. Следовательно, её участие в рабочем разговоре имеет показанное продолжение. Но эти реакции ещё не дают оснований установить судьбу каждого предложения. Здесь проходит граница между доступным наблюдению действием героини и предполагаемым результатом за пределами сцены.

Понятие профессионального контроля у Поповой предполагает возможность не только судить, но и действовать самостоятельно, отвечая за решение [Попова, 2019, с.91–102]. При этом автономию актрисы едва ли продуктивно измерять её независимостью от всех остальных участников производства: такое требование противоречило бы коллективной природе кино, описываемой Беккером [Becker, 2008]. Сопоставление этих подходов меняет вопрос к сценам. Важно не то, принимает ли Цяо Янь решения единолично, а то, как её оценка входит в совместную работу и сохраняется ли за ней возможность оспорить предложенные условия. Именно такая возможность обнаруживается в её замечаниях и отказе; степень влияния на окончательный результат остаётся отдельным вопросом.

Роль менеджера особенно отчётливо видна при сопоставлении его действий. На просмотре он обеспечивает передачу просьбы режиссёру; в автомобиле апеллирует к личной верности; при обсуждении сценария вводит коммерческие соображения. Поэтому его нельзя описать только как препятствие или только как помощника. Организуя рабочее общение, он одновременно предлагает собственные основания для решений. Зависимость Цяо Янь от такого посредничества становится конкретной чертой её профессионального образа.

Актёрская профессия выполняет и самостоятельную сюжетную функцию. Секрет прошлого становится уязвимостью именно потому, что героиня публична; приезд сестры создаёт угрозу профессиональному имени и управляемому публичному образу героини. Одновременно семейный конфликт может быть переработан в сценарий, то есть включён в тот же производственный механизм, который обеспечивает её известность. Профессия связывает две сюжетные линии — сестринскую и индустриальную — и не позволяет развести частную идентичность и публичную карьеру по разным уровням повествования.

Исследование Дин о гендерной организации доступа к исполнительской работе обращает внимание на роль посредников [Dean, 2008, p.161–181]. Применительно к фильму оно помогает поставить вопрос о том, кто представляет интересы актрисы и на каких основаниях говорит от её имени. Гендерное содержание сцены определяется не одним лишь полом менеджера: существенно, что именно женское лицо, семейная история и публичная биография героини становятся ресурсами проекта, тогда как условия их использования обсуждаются в отношениях,

которые она пытается пересмотреть.

## Символико-метафорический уровень образа

Центральная метафора фильма — сестра как видимое и невидимое продолжение героини. Название The Unseen Sister допускает по меньшей мере два направления чтения: невидима женщина, исключённая из публичного изображения, и невидимой остаётся часть прошлого, исключённая из публичной биографии звезды. Реплика «ты не Цяо Янь» переводит сестринский мотив из области психологической тайны в область профессионального имени. Имя актрисы выступает профессиональным ресурсом и одновременно уязвимым обозначением её публичной идентичности.

Теория Дайера позволяет соотнести этот мотив с публичным образом, который поддерживается множеством текстов [Dyer, 1998]. В трактовке Жабского, Новоселовой и Тарасова эффект звезды связан с односторонней знакомостью аудитории с медиатизированной персоной [Жабский и др., 2019, с.54–64]. В фильме такое различие между знакомым лицом и неизвестной жизнью получает сюжетную форму: известности Цяо Янь противопоставлено знание сестрой её прошлого. В этом контексте «невидимость» можно понимать как исключение части общей истории из публичной биографии актрисы.

Мотив лица связывает этот конфликт со сценами просмотра и гримёрной. Цяо Янь видит собственное изображение и оценивает его, однако обсуждает возможные изменения с другими участниками производства. Здесь особенно важна мысль Цуй о расхождении между визуальным присутствием женщины и её позицией субъекта речи [Cui, 2003]. Материал фильма не укладывается в простую оппозицию видимости и безгласности: героиня говорит о своей работе и возражает собеседникам. На наш взгляд, это требует дополнить анализ вопросом о практическом продолжении её речи, не принимая само наличие реплики за достаточное свидетельство автономии.

Контракт и сценарий связывают символику имени с условиями профессиональной деятельности. Первый задаёт обязательства сторон, второй определяет форму будущей экранной истории; вокруг обоих возникает разговор о том, на что героиня согласна. Их значение не исчерпывается ролью реквизита, но и не требует отвлечённого толкования: обсуждение этих документов делает конфликт доступным наблюдению в рабочих действиях персонажей.

## Национально-культурный контекст и обсуждение результатов

В сборнике под редакцией М. Фаркуар и Й. Чжана связь между исполнением, звёздностью, национальным воображением и гендером рассматривается как исторически изменчивая [Farquhar, Zhang, 2010]. Сборник под редакцией Л. Ван помещает женскую субъектность в транснациональные культурные и производственные контексты [Wang, 2011]; Й. Ван исследует актрису также как работницу, связывая исполнение с условиями труда [Wang, 2024]. Эти перспективы предостерегают от поиска в Цяо Янь неизменного национального типа. Для данной картины значимо конкретное соединение семейного прошлого и рыночной карьеры: личная история возвращается в жизнь героини одновременно как угроза публичной биографии и как возможный материал кинопроекта.

Сюжет также осложняет распространённую схему эмансипации через карьерный успех. Воробьева и Кочухова отмечают, что экономическая независимость является необходимым, но

недостаточным признаком женской самостоятельности [Воробьева, Кочухова, 2023, с.61–80]. Цяо Янь уже знаменита и обладает рыночной ценностью; вопрос фильма начинается после этого достижения. Может ли она прекратить сотрудничество, оспорить способ показа своего лица, влиять на сценарий и отделить профессиональное имя от семейной тайны? Именно эти действия, а не уровень славы, становятся проверкой субъектности.

Примеры совмещения актрисами исполнительской, авторской и предпринимательской деятельности, рассмотренные Берг и Страфеллой [Berg, Strafella, 2024, p.167–190], указывают на возможность более широкого участия в производстве. Цяо Янь не представлена как носительница всего этого набора функций. Тем не менее она оценивает крупный план, спорит о содержании истории и формулирует условия дальнейшей работы. Сопоставление позволяет уточнить её положение без оценок по принципу «свободна или несвободна»: профессиональное суждение у неё есть, а способы его реализации зависят от показанных отношений с участниками проекта.

Предлагаем поэтому различать три характеристики профессиональной позиции. Публичная видимость относится к обращению лица и имени; артикулированное профессиональное суждение — к участию актрисы в обсуждении работы; институциональная действенность — к подтверждённому влиянию на монтаж, сценарий или договор. В «Невидимой сестре» известность героини задана изначально, её суждения представлены в диалогах, а сведения о результатах неравномерны. Передача замечания режиссёру подтверждает, что оно вошло в рабочую коммуникацию, но не устанавливает, каким стал окончательный монтаж. Различение уровней позволяет описать и действие персонажа, и пределы того, что о нём сообщает фильм.

При таком прочтении коллективная природа кино сама по себе не служит доказательством бессилия актрисы. Анализ сосредоточен на том, чьё суждение учитывается, через кого оно передаётся и какие основания предлагают собеседники для принятия решения. Этим социология профессий дополняет киноведческий разбор мизансцены и речи. Завершение семейной линии, в свою очередь, не даёт достаточных оснований судить о дальнейшем профессиональном статусе Цяо Янь или считать доказанным её уход из профессии.

## Заключение

Профессиональный образ Цяо Янь строится на участии героини в производстве собственного экранного образа. Она смотрит отснятый материал, оценивает крупность, обсуждает драматургию и отказывается от продления сотрудничества. Эти действия получают смысл благодаря мизансцене и ответам собеседников: пространственное первенство на просмотре соседствует с необходимостью передать просьбу через менеджера, а договорный вопрос вызывает апелляцию к личной близости. Профессия связывает семейную и индустриальную линии фильма, поскольку скрытая история героини затрагивает её публичное имя и обсуждается как материал проекта. Мотивы сестры, лица и отражения развивают этот конфликт на символическом уровне.

Теоретическое значение случая состоит в том, что заметность актрисы и наличие у неё профессионального голоса не исчерпывают вопроса об автономии. Перспектива Дайера позволяет описать производство публичного образа, тогда как подходы Поповой и Беккера заставляют рассматривать участие героини в решениях внутри коллективной работы. Цяо Янь занимает активную позицию в обсуждениях, но показанная передача её требований не равнозначна подтверждённому влиянию на итог. Поэтому видимость, профессиональное

суждение и его действенность целесообразно изучать раздельно, а их связь устанавливать по действиям и последствиям, представленным в фильме.

Для сравнительного исследования российских и китайских фильмов XXI века это разграничение задаёт конкретные вопросы внутри четырёхуровневой модели анализа: как показана работа актрисы, о чём ей предоставлено право судить, кто отвечает на её инициативу и какое продолжение она получает в сюжете. Сопоставление по этим основаниям позволит выяснить, какие способы репрезентации повторяются, а какие связаны с культурным и производственным контекстом отдельной картины.

## Библиография


1. Воробьева М.В., Кочухова Е.С. Не новая: образы женщин в советском игровом кино 1920-х гг. // Дискурс-Пи. 2023. Т. 20, № 3. С. 61–80. DOI: 10.17506/18179568_2023_20_3_61.
2. Дарин К.А. Модель компетенций актёра на киноплощадке // Международный научно-исследовательский журнал. 2024. № 9 (147). DOI: 10.60797/IRJ.2024.147.18. EDN: IXPFFY.
3. Жабский М.И., Новоселова Ф.В., Тарасов К.А. Кинозвезда — феномен парасоциального отношения // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 3 (41). С. 54–64. DOI: 10.17816/VGIK11354-64.
4. Кузнецова В.А. Кинофизиогномика: типажно-пластический образ актёра на экране. Ленинград: Искусство, 1978. 175 с.
5. Кузнецова М.О. Приемы типажной выразительности актера в кинематографе «новой искренности» // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 3 (41). С. 65–75. DOI: 10.17816/VGIK11365-75.
6. Лань Ян. Трагическая эстетика и отражение эпохи в кинематографическом образе Жуань Линьюй // Искусство и образование. 2025. № 4 (156). С. 277–284.
7. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 138 с.
8. Попова И.П. Творческая профессиональная карьера: как возможен профессиональный контроль? // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 2. С. 91–102. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-2-91-102.
9. Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.Р. Социология профессий: аналитические перспективы и методология исследований. Москва: Вариант, 2015. 234 с.
10. Хуан Юйнин, Чжан Юэжань. 黄昱宁对话张悦然丨是乔妍，还是许妍？ [Хуан Юйнин беседует с Чжан Юэжань: Цяо Янь или Сюй Янь?] // 中国作家网 [Сайт Союза китайских писателей]. 2025. 28 октября. URL: https://www.chinawriter.com.cn/n1/2025/1027/c405057-40590379.html.
11. Чжан Юэжань. 大乔小乔 [Да Цяо, Сяо Цяо]. Раздел II // 七猫中文网 [Цимао]. Электронная публикация, 2024. 18 октября. URL: https://www.qimao.com/shuku/1878265-2/.
12. Baron C., Carnicke S.M. Reframing Screen Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008. 310 p. DOI: 10.3998/mpub.104480.
13. Becker H.S. Art Worlds. 25th anniversary ed. Berkeley: University of California Press, 2008. 440 p.
14. Berg D., Strafella G. Author, Artist, Actress: China's New Women Cultural Entrepreneurs // Journal of Current Chinese Affairs. 2024. Vol. 53, no. 2. P. 167–190. DOI: 10.1177/18681026241269419.
15. Cui S. Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003. 304 p. DOI: 10.1515/9780824865634.
16. Dean D. No Human Resource Is an Island: Gendered, Racialized Access to Work as a Performer // Gender, Work & Organization. 2008. Vol. 15, no. 2. P. 161–181. DOI: 10.1111/j.1468-0432.2007.00389.x.
17. Dyer R. Stars. New ed.; with a supplementary chapter and bibliography by P. McDonald. London: British Film Institute, 1998. 217 p.
18. Evetts J. A New Professionalism? Challenges and Opportunities // Current Sociology. 2011. Vol. 59, no. 4. P. 406–422. DOI: 10.1177/0011392111402585.
19. Farquhar M., Zhang Y. (eds.). Chinese Film Stars. London; New York: Routledge, 2010. 264 p. DOI: 10.4324/9780203854853.
20. Hollinger K. The Actress: Hollywood Acting and the Female Star. New York; London: Routledge, 2006. 270 p. DOI: 10.4324/9780203700341.
21. Naremore J. Acting in the Cinema. Berkeley: University of California Press, 1988. 307 p.
22. The Unseen Sister (乔妍的心事; Qiao Yan de xinshi; рабочее русское название «Невидимая сестра»): художественный фильм / реж. Чжао Дэинь (Midi Z). Китай, 2024. 112 мин.

23. Tokyo International Film Festival. The Unseen Sister // Tokyo International Film Festival 2024 Movie Guide. Tokyo, 2024. P. 5. URL: https://2024.tiff-jp.net/download/TIFF2024_GUIDE.pdf.
24. Wang L. (ed.). Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts. New York: Columbia University Press, 2011. 448 p.
25. Wang Y. To Be an Actress: Labor and Performance in Anna May Wong's Cross-Media World. Oakland: University of California Press, 2024. 284 p. DOI: 10.1525/luminos.189.

# Features of the Representation of the Actress's Professional Image in Contemporary Chinese Cinema: Based on the Film "The Unseen Sister"

**Lan Yang**

Postgraduate Student,
Saint Petersburg State Institute of Film and Television,
191119, 13, Pravdy str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 411206134@qq.com

**Abstract**

The article examines the professional image of the fictional actress Qiao Yan in Zhao Deyin's film "乔妍的心事" (2024; international title The Unseen Sister; hereinafter — "The Unseen Sister"). The aim of the work is to establish how public visibility, professional judgment, and the ability to influence film production decisions correlate in this image. The methodology combines the analysis of visual and verbal representation, the character's behavior and plot function, as well as the symbolic-metaphorical level. It is established that Qiao Yan is presented not only as an object of filming but also as a subject of professional judgments about shot size, editing, screenplay, and terms of cooperation. In a number of key episodes, her professional position is conveyed to other participants through a manager and does not automatically turn into a production decision. The scientific novelty consists in distinguishing three levels of the screen actress's professional position: public visibility, articulation of professional judgment, and the institutional effectiveness of this judgment. The results refine the methodology for the comparative study of the actress's image in Russian and Chinese cinema of the 21st century.

**For citation**

Lan Yang (2026) Osobennosti reprezentatsii professional'nogo obraza aktrisy v sovremennom kitayskom kino: na materiale fil'ma "Nevidimaya sestra" [Features of the Representation of the Actress's Professional Image in Contemporary Chinese Cinema: Based on the Film "The Unseen Sister"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 169-180. DOI: 10.34670/AR.2026.57.55.020

**Keywords**

Chinese cinema, actress's image, acting profession, screen representation, professional subjectivity, professional autonomy, female image, "The Unseen Sister", cinema of China, gender representation, professional control.

## References


1. Baron, C., & Carnicke, S. M. (2008). *Reframing screen performance*. University of Michigan Press. https://doi.org/10.3998/mpub.104480
2. Becker, H. S. (2008). *Art worlds* (25th anniversary ed.). University of California Press.
3. Berg, D., & Strafella, G. (2024). Author, artist, actress: China's new women cultural entrepreneurs. *Journal of Current Chinese Affairs*, 53(2), 167–190. https://doi.org/10.1177/18681026241269419
4. Cui, S. (2003). *Women through the lens: Gender and nation in a century of Chinese cinema*. University of Hawai'i Press. https://doi.org/10.1515/9780824865634
5. Darin, K. A. (2024). Model kompetentsiy aktera na kinoploshchadke [A competency model for the actor on a film set]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatelskiy zhurnal* [International Research Journal], (9(147)). https://doi.org/10.60797/IRJ.2024.147.18
6. Dean, D. (2008). No human resource is an island: Gendered, racialized access to work as a performer. *Gender, Work & Organization*, 15(2), 161–181. https://doi.org/10.1111/j.1468-0432.2007.00389.x
7. Dyer, R. (1998). *Stars* (New ed., with a supplementary chapter and bibliography by P. McDonald). British Film Institute.
8. Evetts, J. (2011). A new professionalism? Challenges and opportunities. *Current Sociology*, 59(4), 406–422. https://doi.org/10.1177/0011392111402585
9. Farquhar, M., & Zhang, Y. (Eds.). (2010). *Chinese film stars*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203854853
10. Hollinger, K. (2006). *The actress: Hollywood acting and the female star*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203700341
11. Huang Yuning, & Zhang Yueran. (2025, October 28). Huang Yuning duihua Zhang Yueran: Shi Qiao Yan, haishi Xu Yan? [Huang Yuning in conversation with Zhang Yueran: Qiao Yan or Xu Yan?]. *Zhongguo zuojia wang* [China Writers' Website]. https://www.chinawriter.com.cn/n1/2025/1027/c405057-40590379.html
12. Kuznetsova, M. O. (2019). Priemy tipazhnoy vyrazitelnosti aktera v kinematografe "novoy iskrennosti" [Techniques of actors' type expressiveness in the cinema of "new sincerity"]. *Vestnik VGIK* [Journal of Film Arts and Film Studies], 11(3), 65–75. https://doi.org/10.17816/VGIK11365-75
13. Kuznetsova, V. A. (1978). *Kinofiziognomika: tipazhno-plasticheskiy obraz aktera na ekrane* [Film physiognomics: The type-and-plastic image of the actor on screen]. Iskusstvo.
14. Lan Yang. (2025). Tragicheskaya estetika i otrazhenie epokhi v kinematograficheskom obraze Zhuan Linyuy [Tragic aesthetics and the reflection of an era in the cinematic image of Ruan Lingyu]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education], (4(156)), 277–284.
15. Lotman, Yu. M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Eesti Raamat.
16. Naremore, J. (1988). *Acting in the cinema*. University of California Press.
17. Popova, I. P. (2019). Tvorcheskaya professionalnaya karyera: kak vozmozhen professionalnyy kontrol? [Creative professional career: How is professional control possible?]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. Philosophy. Sociology. Art Studies], (2), 91–102. https://doi.org/10.28995/2073-6401-2019-2-91-102
18. Romanov, P. V., & Yarskaya-Smirnova, E. R. (2015). *Sotsiologiya professiy: analiticheskie perspektivy i metodologiya issledovaniy* [Sociology of professions: Analytical perspectives and research methodology]. Variant.
19. The Unseen Sister [Qiao Yan de xinshi] (2024). Directed by Midi Z. China [motion picture].
20. Tokyo International Film Festival. (2024). The Unseen Sister. In *Tokyo International Film Festival 2024 Movie Guide* (p. 5). https://2024.tiff-jp.net/download/TIFF2024_GUIDE.pdf
21. Vorob'eva, M. V., & Kochukhova, E. S. (2023). Ne novaya: obrazy zhenshchin v sovetskomigrovom kino 1920-kh gg. [Not new: Images of women in Soviet feature films of the 1920s]. *Diskurs-Pi*, 20(3), 61–80. https://doi.org/10.17506/18179568_2023_20_3_61
22. Wang, L. (Ed.). (2011). *Chinese women's cinema: Transnational contexts*. Columbia University Press.
23. Wang, Y. (2024). *To be an actress: Labor and performance in Anna May Wong's cross-media world*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/luminos.189
24. Zhabskiy, M. I., Novoselova, F. V., & Tarasov, K. A. (2019). Kinozvezda — fenomen parasotsialnogo otnosheniya [The film star as a phenomenon of parasocial relations]. *Vestnik VGIK* [Journal of Film Arts and Film Studies], 11(3), 54–64. https://doi.org/10.17816/VGIK11354-64
25. Zhang Yueran. (2024, October 18). Da Qiao Xiao Qiao [Elder Qiao, Younger Qiao], section II. *Qimao Zhongwen Wang* [Qimao]. https://www.qimao.com/shuku/1878265-2/

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 78.071.1** **DOI: 10.34670/AR.2026.29.99.021**

# Традиции русской культуры в творчестве Александра Украинского

**Семенкова Светлана Ивановна**

Профессор,
Воронежский государственный институт искусств,
394053, Российская Федерация, Воронеж, ул. Генерала Лизюкова, 42;
e-mail: s_sem@mail.ru

**Калачев Сергей Яковлевич**

Профессор,
Воронежский государственный институт искусств,
394053, Российская Федерация, Воронеж, ул. Генерала Лизюкова, 42;
e-mail: kalatchevs@mail.ru

**Аннотация**

Статья посвящена творчеству Александра Украинского — талантливого воронежского композитора, который воспевал русскую культуру через собственный уникальный стиль, совмещающий традиции романтической эпохи с национальным фольклором и новейшими композиторскими техниками. Через идею программности автор выявлял поэтику сочинений, раскрывающую красоту бытия, историческое и духовное отечественное наследие. Природа в музыке композитора всегда была зеркалом человеческой души. Пейзаж становился инструментом для выражения личных переживаний: от радости и любви до боли и надежды. Особое место в произведениях А. Украинского занимают церковная музыка, молитвы и колокольность как основа русской духовной традиции.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Семенкова С.И., Калачев С.Я. Традиции русской культуры в творчестве Александра Украинского // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 181-191. DOI: 10.34670/AR.2026.29.99.021

**Ключевые слова**

А. Украинский, отечественная музыка, образ России, воронежские композиторы, русская культура, программность, фольклор, колокольность, духовная традиция.

## Введение

Как быстротечно время! Уже 10 лет нет с нами талантливого композитора Александра Викторовича Украинского. К сожалению, его личность до сих пор остается малоизученной, информация о его жизненном и творческом пути собирается по крупицам.

В июле 2016 года на шестьдесят пятом году после продолжительной болезни он ушел из жизни. А. Украинский — член Воронежского отделения союза композиторов (с 1986 года), заслуженный работник культуры РФ (1999), лауреат композиторского конкурса имени К. И. Массалитинова (Воронеж, 2005), почетный деятель Союза композиторов России (2008), директор Воронежского отделения Музыкального фонда РСФСР (1990–1993), ответственный секретарь (1993–1994), заместитель председателя правления (с 1994 года) Воронежской организации Союза композиторов, организатор и участник различных музыкальных конкурсов и фестивалей.

В разные годы Александр Викторович преподавал в центральной музыкальной школе на Никитинской (ныне ВСМШ колледж), на теоретическом отделении Воронежского музыкального училища (ныне ВМК имени Ростроповичей), на кафедре истории и теории музыки Воронежского государственного института искусств (1981–1988). Среди его учеников, продолживших обучение композиции в ведущих российских вузах (Санкт-Петербургской консерватории, Академии им. Гнесиных) стоит выделить Антона Прокопенко, Ирину Минакову и Наталью Горобец, которая «и сегодня ведет факультатив по классу композиции в родном колледже» [Вахтель, 2025, с.63].

Родился Александр Викторович в 1952 году в Воронеже в семье служащих, окончил центральную музыкальную школу на Никитинской, далее поступил в Воронежское музыкальное училище (ныне ВМК имени Ростроповичей) на фортепианное отделение в класс известного педагога Олега Давидовича Мильмана. В это же время начал сочинять. Его наставником по композиции был Владимир Нестерович Гурков, преподававший в то время на теоретическом отделении музыкального училища. Он оказал большое влияние на дальнейшую творческую жизнь А. Украинского. После окончания фортепианного отделения музыкального училища в 1972 году Александр Викторович выбрал для себя композиторский путь, поступив в 1976 году на композиторский факультет в Ленинградскую консерваторию в класс В. И. Цытовича. После окончания консерватории в 1981 году Александр Украинский возвращается в Воронеж и в 1986 году вступает в Воронежское отделение Союза композиторов. С родным городом была связана вся дальнейшая творческая жизнь Александра Викторовича.

А. Украинский писал музыку в различных жанрах для разнообразных инструментальных составов. Это симфонические («Симфоническая песнь» к 400-летию Воронежа для большого оркестра, сюита «Образы моей Родины» для большого оркестра, «Восемь маленьких пьес» для камерного оркестра, сюита «Из времен года» для струнного оркестра), и фортепианные сочинения («Каприччио» для фортепиано и камерного оркестра, фантазия для двух фортепиано «О России с любовью и болью», соната «Ветры тревог», «Гротескная музыка» для двух фортепиано, цикл пьес «Акварели», или иногда их называют «Акварельные рисунки», концертные пьесы «Песнь привольная» и «Перезвоны»); большое количество вокальных произведений (циклы: «Шесть песен о любви» на стихи А. Ахматовой для голоса и фортепиано; «Задумчивые песни» на стихи И. Бунина; «На разных полюсах земли» для сопрано и фортепиано на стихи Г. Умывакиной, вокальный триптих «Прости» для баса и фортепиано на стихи Р. Лютой; камерная кантата для голоса и инструментального ансамбля «Образ», хоры

«Свете тихий» и «Молитва», отдельные романсы на стихи русских поэтов, обработки Воронежских народных песен, музыкально-поэтическая композиция «Настанет день» по произведениям Ивана Алексеевича Бунина.

Камерные сочинения также занимают в творчестве А. Украинского значительную часть. Это струнный квартет; соната для скрипки соло, «Токката в соль» для скрипки и различные камерные произведения с интересными сочетаниями инструментов (концерт для фагота, ударных и низких струнных; камерно-инструментальная пьеса для арфы, струнного оркестра, колокольчиков и челесты «Свете тихий»; «Простая печальная музыка» для бас-кларнета и арфы; «Луговые наигрыши» для флейты, гобоя и ударных; Музыка для бас-кларнета, контр-фагота, фортепиано и ударных; «Уединенное» для четырех балалаек и колокольчиков). Обращение композитора к камерно-инструментальным сочинениям неслучайно. А. Украинский говорил, что камерная музыка кажется ему «более гибкой и податливой. Здесь-то можно и рискнуть — поискать новую форму, может быть фантазийную, свободную — русскую миниатюру <...> Малая форма позволит к тому же поэкспериментировать в области инструментальных составов. Здесь — огромный запас свежести и новизны. Особые тембровые решения привлекают к себе внимание и музыкантов исполнителей. Они, как мне кажется, охотно идут на новые опыты, и аудитория их не отвергает» [Трембовельский, Шалагина, 2010, с.95].

## Основная часть

Анализируя творчество композитора, можно с уверенностью сказать, что основная тема его произведений — это образ России. Александр Викторович считал, что для композитора существует свой критерий содержательности в творчестве и говорил, что пишет о России и для России: «… для создания этого образа — сотен образов всегда в первую очередь ищет интонацию: она в музыке играет решающую роль — живая, понятная, “общительная”, как ее метко в свое время окрестил Борис Асафьев. Ею композитор мыслит, и из нее потом вырастает вся форма музыкального произведения. А. Украинский много работает с национальным материалом. И как музыкант он абсолютно убежден: в голосе художника должен быть отголосок твоего народа — без этого его искусство мертво» [Трембовельский, Шалагина, 2010, с.95].

Особый лирический, глубоко национальный стиль композитора постепенно сформировался благодаря опыту общения с композиторами как ленинградской школы (С. Слонимский, Б. Тищенко), так и композиторами Черноземья (В. Беляев, С. Волков, В. Горянин, М. Зайчиков, Е. Ткачева, М. Цайгер). Воронежский музыковед М. Сараева в статье «Воронежский союз композиторов. Мир внутри себя», анализируя художественный метод воронежских композиторов и разделяя их (по выражению А. Швейцера) на художников «рисующих картину», то есть «изображающих» (Беляев, Волков, Горянин) и «развивающих идею», то есть «выражающих» (Зайчиков, Ткачева, Украинский, Цайгер), характеризует творчество А. Украинского как художника, «поэтически развивающего идею». Его музыка предполагает определенную «погруженность в поток» содержания. «В ней вы не будете следовать по напряженному пути поиска — становления мысли, а отдадитесь во власть ощущений <...> Вне зависимости от конкретного содержания впечатления от услышанного захватывают и сменяются помимо нашей воли как бы в полусне» [Сараева, 1999, с.60].

Каковы же характерные черты его композиторского стиля? На чем основано его творчество? Что было близко ему в музыке?

Конечно же, это романтическая музыкальная культура и традиция России конца XIX — начала XX веков. И, прежде всего, творчество таких композиторов, как А. К. Лядов,

А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков, Г. В. Свиридов, С. В. Рахманинов. Отмечает эту связь и И. Разинкова: «Видимо, неслучайно среди любимых композиторов Украинского значились Сергей Рахманинов и Георгий Свиридов. Близкие по духу, эти художники открыто эмоционально раскрывались в своих произведениях и не стремились опередить свое время» [Разинкова, 2017, www…].

Своим кумиром в музыке А. Украинский считал С. В. Рахманинова. Это слышно во многих произведениях: в особой лиричности и поэзии музыкальных образов, в отдельных интонациях и гармонических сочетаниях, в любви к колокольности, которой пронизано все творчество композитора, в обращении к образам русской природы. От Лядова А. Украинский унаследовал любовь к миниатюре, от Римского-Корсакова — былинность и красочность русских образов.

С особой любовью композитор относился к русскому фольклору. Он глубоко изучал местный фольклор, творчески подходил к использованию его в своих сочинениях. У композитора практически нет ни одного произведения, где бы не было интонаций русской народной музыки. Это и прямые цитаты песен Воронежского края, и свои темы, основанные на интонациях русской народной песни. Обращение композитора к фольклору означает не только прямое цитирование старинных песен, но и подчинение ритма, структуры произведения, ладогармонических особенностей и фактуры логике фольклора. Отсюда неквадратность музыкальных структур, переменный метр, идущий от естественного дыхания народной музыки, преобладание в гармонии субдоминанты, плагальное кадансирование, стремление к лаконизму формы, вариантное развитие мелодии, увеличение доли импровизационности, связанной с «возрождением старинного принципа — творить в процессе исполнения» [Трембовельский, 1999, с.51].

Конечно, А. Украинский знал новейшую композиторскую технику и использовал ее в своих сочинениях для особых специфических звучаний и характеристики определенных образов. Диссонантным звучанием септим, нон и секундным соотношением гармоний он добивался, например, более точного, характерного и настоящего звучания колоколов с своеобразным металлическим призвуком. Также для характеристики тревожных, фантастических, гротескных, жестких образов он пользовался новейшими достижениями в области гармонического языка и современной композиторской техники. В некоторых произведениях А. Украинского, таких как соната «Ветры тревог» и «Каприччио» народная музыка с тонкими лирическими образами, воплощающими идею любви, света и добра противопоставляется образам современности — жестким и тревожным, для характеристики которых композитор использует хроматические мотивы, интонации ноны, септимы, синкопированные диссонантные скачки, кластерные звучания аккордов и глиссандо, диссонантные сочетания гармоний. Владислав Девуцкий в своей книге «Музыкальный анализ: с чего начать?», рассуждая о симпатии и антипатии на службе музыкальной драматургии, считает, что «для высокого драматургического чувства испытывать симпатию хотя и важно, но недостаточно. Подлинные высокие многозначные художественные ощущения приходят только с участием и некоторых антипатий» [Девуцкий, 2025, с.50]. «… в XX веке злое, негативное начало подчас преобладает над позитивом…Тонкое вплетение в красивую ткань музыкального сочинения некоторых “антипатийных” элементов придает музыке особую образную объемность, глубину, процессуально-драматургическое богатство» [Девуцкий, 2025, с.51].

Интересна позиция композитора в отношении к усложнению музыкального языка. Он считал, говоря о технике сочинения, что «искать новейшее из нового, двигаясь по пути только усложнения — это похоже на игру вслепую, когда не видишь, куда, а главное, зачем идешь. Язык, музыкальные приемы должны подчиняться тому, о чем хочет говорить художник.

Прошли времена, когда каждый считал своим долгом окунуться в кипящий котел бесспорно считавшейся тогда современной композиторской техники» [Трембовельский, Шалагина, 2010, с.94-95]. По отношению к творчеству А. Украинский считал себя консерватором. Тех позиций, которых он придерживался в начале своего творческого пути, он старался придерживаться до конца жизни.

Таким образом, можно сказать, что композиторский стиль А. Украинского — это своеобразный сплав традиций русского романтического музыкального искусства конца XIX — начала XX веков с новыми идеями и достижениями музыкального искусства, связанными, в том числе, с более глубоким изучением древних пластов национальной музыкальной культуры, местного фольклора, с новейшими достижениями в области композиторской техники, музыкального языка, используемого для отображения современности.

По своей натуре А. Украинский был романтиком. Для композиторов романтиков музыка — это, прежде всего, лирика, антипод прозаической реальности, голос сердца, способный с наивысшей полнотой поведать о человеке, его духовном богатстве, о его жизни и чаяниях. Сочинения А. Украинского во многом отвечают принципам романтического искусства. Это лиричность и индивидуальность высказывания, стремление к верной передаче народно-национального художественного стиля, интерес к фольклору, особое бережное отношение к природе; это и принцип программности произведений, — включение в композиционный замысел и в процесс восприятия музыки литературных и других ассоциаций.

Если посмотреть на список сочинений композитора, то можно заметить, что большинство произведений носят программный характер, и главная тема — это Россия с красотой ее природы, времен года, с ее историей, поэтическим и духовным наследием, с ее колоколами и молитвами, с ее народным творчеством. Но программность произведений композитора носит не изобразительный, а, скорее, поэтический характер.

Поэтическая программность представлена в оркестровых сочинениях: «На ночь глядя», сюите «Образы моей Родины», состоящей из четырех частей («Распев», «Плач», «Слава», «Песнь печали и радости»); в камерно-инструментальных: «Свете тихий», «Простая печальная музыка», сонате для скрипки, струнных и ударных «Мертвая природа», состоящей из двух частей («Звуки, шелесты, вздохи», «Пассакалия»); в фортепианных сочинениях: пьесах «Песнь привольная» и «Перезвоны» (или «Звоны звонницы плывут»), сонате «Ветры тревог», фантазии «О России с любовью и болью».

Образы русской природы и времен года воплощены в сюите для струнного оркестра «Из времен года», состоящей из четырех пьес («Разливы рек», «Парусиновые полдни», «Напевы берез», «Снега, снега»), и в фортепианном цикле «Акварельные рисунки» («Весенняя акварель», «Летняя акварель», «Осенняя акварель», «Зимняя акварель»).

Характеристика времен года в творчестве А. Украинского многообразна. Если в «Акварельных рисунках» весна — это робкое пробуждение жизни в природе, музыка словно живописует, как звенит капель, прорастает нежная зелень, то в сюите для струнного оркестра «Времена года» в пьесе «Разливы рек» — это образ весны с ее половодьем, стремительными бурлящими потоками реки.

Образы лета в «Летней акварели» и в пьесе «Парусиновые полдни» из сюиты «Времена года» перекликаются спокойным характером, некоторым состоянием оцепенения, завороженности, что подчеркнуто длительными гармоническими стояниями на органных пунктах, широким расположением дискантовых звуков и басов, создающим ощущение пространства, высокого неба, покоя. Музыка обеих пьес окрашена фольклорным колоритом — каждый мотив повторяется несколько раз, и каждый раз с небольшими изменениями, как

принято в народной музыке. Очень светло и спокойно от такой музыки на душе. В «Летней акварели» перед нами предстает картина летнего полдня, высокого голубого неба с громадой светлых облаков, пронизанных солнечными лучами. Широкая, свободно льющаяся народная песня и звон колоколов придают музыке особый национальный русский дух. Весь образный строй и колорит сочинения передают широту и беспредельность родной земли, ее особую торжественность и в то же время простую и ясную красоту. Гимном любви к родной земле с ее мощью и спокойным величием звучит кульминация пьесы. Создается ощущение вечности и непреходящей ценности происходящего. «Летняя акварель» является смысловым центром цикла «Акварельные рисунки» и выражает творческие устремления композитора, его причастность к истокам, родным корням. А. Украинский любил эту пьесу и неоднократно использовал ее в своем творчестве.

Характер осенних пьес в циклах «Акварельные рисунки» и «Времена года» противоположный: романтическая поэзия грусти в «Осенней акварели» и фольклорные интонации темы в духе народных наигрышей на 5/8 в пьесе «Напевы берез» из цикла «Времена года».

Зимние пьесы объединяет фольклорный колорит, но характер пьес различен. Звонкий, удалой в «Зимней акварели» — образ промчавшейся тройки с перезвоном бубенцов, разудалой песни ямщика и убегающей вдаль зимней дороги; спокойный, в духе колыбельной песни с имитацией вьюги за окном — в пьесе «Снега, снега...» из цикла «Времена года».

Образ природы в творчестве композитора всегда отражает внутреннее эмоциональное состояние человека, его психологические переживания, связанные с радостью, грустью, надеждой, любовью, болью. Так, например, в фортепианной сонате «Ветры тревог» — одном из самых трагических произведений, разрушительная стихия ветра отражает тревоги и переживания композитора за судьбу России. Написана соната в 1991 году — в переломное и противоречивое для страны время, называемое «перестройкой». «Ветер перемен» в России воспринимался многими творческими людьми болезненно. Они глубоко переживали происходящее в России, воспринимая свою эпоху как время убыли национального духа, распада великой страны, как огромную народную трагедию. В условиях неразвитой российской демократии свобода обернулась очередной «культурной революцией», уничтожением «старой» культуры и созданием культуры «новой». Степень выхолащивания духовной жизни общества в то время достигла опасного рубежа. А. Украинский как художник чутко улавливал, что зрело в атмосфере окружающей его действительности и не мог не реагировать на изменения в жизни страны. Все сомнения, переживания, боль композитор отразил в творчестве. Образ ветра в сонате тождественен разрушительному характеру «ветра перемен» в стране. Трагичность музыки подчеркнута введением цитаты из финала фортепианной сонаты Шопена *b-moll*, которую А. Г. Рубинштейн сравнивал с «ночным веянием ветра над гробами на кладбище», а Р. Шуман чувствовал в финале сонаты присутствие «ужасающего духа». Одновременно с сонатой «Ветры тревог» композитор пишет одно из самых светлых и лиричных произведений в его творчестве — фортепианную фантазию «О России с любовью и болью», в которой он выразил свои духовные устремления, надежду и любовь. Образ природы в этой фантазии утешает, исцеляет мятущегося человека, является прибежищем от бед цивилизации. По словам Л. Вахтель в этой фантазии слышны «дыхание родной природы, бескрайние воронежские степи, переливы церковных колоколов», в ней «наряду с цитатой обрядовых песен Воронежской губернии используется интонация и фактурный отголосок романса Рахманинова “Сирень”» [Вахтель, 2025, с.35].

В своем творчестве композитор обращался к древним пластам русского фольклора.

Народное творчество вдохновляло его разнообразием, чистотой и первозданностью образов. Композитор глубоко изучал народную музыку, местный фольклор. Это отразилось в использовании фольклорных интонаций и прямых цитат в своих произведениях. Композитор тонко вплетает подлинные народные мелодии в музыкальную ткань своих произведений. В «Каприччио» для фортепиано и струнных — это три народные песни Воронежского края: «На заре было не рано», «Тёмная, растёмная была ноченька», «Цветет, растет черемуха» (входящие в сборник 50 русских народных песен сел Верхнего Мамона и Россоши). В фортепианном цикле «Акварельные рисунки» — две песни Воронежского края: «Эх, да заболела у меня, братцы, головушка», «По сенечкам ходила». В вокальном цикле «Задумчивые песни», посвященном памяти И. Бунина, композитор использует свободные обработки протяжных русских народных песен Воронежского края: «Цвели, цвели да в поле цветочки», «Можно, можно в поле разгуляться». А. Украинский также пишет вокальные сочинения на народные тексты, например, цикл для голоса и фортепиано «Присказки» («Заиграли утки в дудки», «Не белая березонька», «Коза — лубяные глаза», «Меж долами, меж горами», «Дядюшка Корнило»). В духе фольклорной музыки написаны такие произведения, как: «Уединенное» для четырех балалаек и колокольчиков, «Луговые наигрыши» для флейты, гобоя и ударных, «Вечерняя сюита» для балалайки и фортепиано.

А. Украинский неоднократно обращался к художественному слову русских поэтов и писателей XIX–XX веков, воспевающих Россию. Это и строки стихов Н. Рубцова, И. Никитина, используемые в качестве эпиграфов к своим произведениям, и обращение в своем вокальном творчестве к поэзии А. Пушкина, А. Блока, И. Тургенева, А. Афанасьева, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Г. Умывакиной, Р. Лютой, А. Дементьева, к поэзии и прозе И. Бунина. Каждый из них по-своему был близок и дорог А. Украинскому, прежде всего, своим неповторимым чувством Родины. Композитор как бы собирает у разных поэтов то, что созвучно его мыслям и чувствам. Наиболее созвучно его душе было творчество земляка — Ивана Алексеевича Бунина. Свою любовь к писателю он выразил в музыкально-поэтической композиции «Настанет день», где музыка А. Украинского явилась продолжением поэтической музыки И. Бунина. Это произведение написано для голоса и чтеца в сопровождении фортепиано. Композиция состоит из 11 частей и построена на чередовании прозы из романа «Жизнь Арсеньева», рассказа «Антоновские яблоки», исполняемых чтецом в сопровождении фортепиано, и романсов на поэзию И. Бунина для голоса: «За все тебя благодарю, Господь», «Матери», «Гроза», «Сквозь ветви», «Памяти». В последнем — «Настанет день» — поэтические строки произносит чтец, а сопрано поет вокализ. В одном из романсов композитор использует музыку «Летней акварели» в качестве сопровождения. Она звучит, когда чтец произносит текст:

*В небе блестят и кудрявятся белые облака, всюду столько света и радости, как бывает лишь в июне, и все неподвижнее становится воздух к полудню. Два желтых мотылька, как два лепестка розы, беззвучно и однообразно играют над склонившимися в оцепенении колосьями, над цветами и травами, нагретыми зноем. Сладко пахнет васильками. И, щурясь от солнца, я как в забытьи слежу за облаком, похожим на пуделя, которое, медленно тая, плывет по светозарной сини неба, слушаю, как сипят в траве кузнечики, а над головою на тысячу ладов сонно звенит жалобными дискантами воздушная музыка насекомых, неумолчно воспевающих дали, млеющие в мареве зноя, радость и свет солнца, беспричинную, божественную радость жизни...*

А. Украинский трепетно относился к художественному «слову», любил поэзию — она была созвучна его лирической душе. Неслучайно, поэтому вокальная музыка наиболее полно представлена в творчестве композитора. Это и отдельные романсы, и вокальные циклы, такие

как: «Шесть песен о любви» для голоса и фортепиано на стихи А. Ахматовой (1985), «На разных полюсах земли» для сопрано и фортепиано на стихи Г. Умывакиной (2002); «Прости» — вокальный триптих для баса и фортепиано на стихи Р. Лютой (2008); «Зимняя память» — романс на стихи Р. Лютой (2008); «В грустной музыке Сентября» на стихи А. Дементьева; «Симфоническая песнь» к 400-летию Воронежа; камерная кантата «Образ» (1989) для голоса, флейты, скрипки, вибрафона и фортепиано на четверостишие Марины Цветаевой: «Словно теплая слеза, капля капнула в глаза, там, в небесной вышине, кто-то плачет обо мне» (первая часть кантаты — «Слова», вторая часть — «Образ»); три «Элегии» для женского хора без сопровождения, посвященных «светлой памяти павших в годы Великой Отечественной войны». В третьей элегии использовано стихотворение М. Танка в переводе М. Исаковского «Мать послала к сыну думы ранней ранью…».

Русская музыка, да и все русское искусство на протяжении своей истории было самым тесным образом связано с глубинным православным миросозерцанием. Именно здесь корни своеобразия и самобытности русской культуры. В своем творчестве А. Украинский обращается к духовному опыту России: церковной музыке, молитвам. Им написаны два молитвенных песнопения для смешанного хора без сопровождения: «Свете тихий», посвященное Е. Б. Трембовельскому, и «Молитва о мире». Све́те Ти́хий — неизменяемое песнопение вечерни, прославляющее Спасителя Господа Иисуса Христа, явившего человечеству Тихий Свет Божественной Славы Своего Небесного Отца. В этом песнопении А. Украинский использует полный текст молитвы:

*Свете Тихий святыя Славы Безсмертнаго Отца Небеснаго, Святаго Блаженнаго, Иисусе Христе, пришедше на запад солнца, видевше свет вечерний, поем Отца, Сына и Святаго Духа Бога. Достоин еси во вся времена пет быти гласы преподобными, Сыне Божий, живот даяй, темже мир Тя славит.*

В «Молитве о мире» использует текст молитвы святого Франциска Ассизского:

*Господи! Удостой меня быть орудием мира Твоего! Чтоб я любил, где ненавидят, прощал — где обижают, вносил истину туда, где заблуждаются, веру — где сомневаются, надежду — где отчаиваются, радость — где горюют, свет — во тьму! Господи! Удостой утешать, а не ждать утешения, понимать, а не ждать понимания, любить, а не ждать любви. Ибо кто дает, тот получает. Кто забывает себя, тот обретает. Кто прощает, тому простится. Кто умирает, тот проснется к жизни вечной! Господи, удостой! Аминь.*

Это молитва говорит обо всем самом важном, касающемся человека, мира. В «Колыбельной колыбели» для фортепиано, контрафагота, бас-кларнета и ударных, написанной к юбилею Успенской Адмиралтейской церкви — колыбели Российского военного флота, композитор использует кант «Веселися, Россие, со отроком преславным» на слова и музыку неизвестных авторов первой половины XVIII века.

Еще одна традиция, связанная с православной культурой, — традиция колокольных звонов, которая также очень многое говорит нам о русской душе и особенностях русской ментальности. Традиционная любовь русских композиторов к колокольности находит свое продолжение в творчестве А. Украинского. Тема колокольности пронизывает все фортепианное творчество композитора. Две пьесы для фортепиано «Песнь привольная» и «Перезвоны», или «Звоны звонницы плывут», как названа эта пьеса в другой рукописи, построены на колокольном звоне. «Песнь привольная» — звучит как благовест. Тема распева написана в народном духе с неквадратным строением мотива, идущим от естественного дыхания певца. Мелодии распева вторят колокола, написанные в септиму. Другая пьеса «Звоны звонницы плывут» (или «Перезвоны») — полностью построена на колокольном звучании. Композитор воплотил эту особую «звонную» атмосферу во всей красочности и многозвучности. Пьеса звучит празднично.

Здесь слышны и большой колокол, и маленькие колокола — целая симфония колоколов. Использование в характеристике колокольности одновременно звучащих септим, нон, а также сочетания тональностей в секундовом соотношении придают особую звонкость, металлический оттенок звучанию, напоминающему настоящий колокольный перезвон.

В фортепианном цикле «Акварельные рисунки» скрыто или явно колокольность проходит через все пьесы. В «Весенней акварели» — это нежный перезвон колоколов (можно интерпретировать его как звон капели). В «Летней акварели» — явная колокольность, «разлитие по воздуху волн звона» (по выражению Асафьева) [Асафьев, 1954, с.303]. В «Осенней акварели» — скрытая в нежных фактурных переливах. В «Зимней акварели» — в звоне бубенцов. Характер колокольного звона в творчестве композитора всегда подчинен основной идее произведения и является средством, усиливающим выразительность образа. В сонате «Ветры тревог» звучание колоколов подчеркивает тревожный характер музыки: это и тихий призрачный перезвон колоколов, затронутых легким ветром, и набатный колокол, оповещающий о беде, и мощное трагедийное звучание колоколов в момент разрушительного действия ветра в кульминации, и похоронное, молитвенно церковное, сопровождающее сломленный светлый образ. В «Каприччио», построенном на трех народных темах, перезвон колоколов подчеркивает исконный русский характер музыки. Колокольность буквально разлита по всему произведению. Она звучит в качестве сопровождения тем, а в кульминации сами темы приобретают колокольное звучание. Не случайно композитор вводит в состав оркестра большое количество ударных инструментов: три *tom-toms, piatto sospeso, tam-tam, campanelli, campane, vibrafono*. Колокольный звон в партии этих инструментов усиливает впечатление, добавляет красочности музыке. В фантазии «О России с любовью и болью» колокольность выражает сопричастность к корням, к истокам русской духовной культуры. В момент наивысшей красоты, когда первоначальная тема *Allegretto* обретает свою законченность, выразительность и смысловую завершенность, композитор вплетает музыкальную цитату из романса С. Рахманинова «Сирень» на стихи Е. Бекетовой «Сирень»:

*Поутру на заре*
*По росистой траве*
*Я пойду свежим утром дышать,*
*И в душистую тень,*
*Где теснится сирень,*
*Я пойду свое счастье искать.*

Спокойно и светло звучит колокольный звон, основанный на интонациях вступления и аккомпанемента романса «Сирень» в высоком регистре в до мажоре. В фантазии автор выразил всю свою любовь к России, восхищаясь красотой ее природы, народным творчеством, преклоняясь перед ее художественными музыкально-поэтическими (творчеством С. Рахманинова, поэзией Н. Рубцова, Е. Бекетовой) и духовными традициями — церковными распевами и музыкой колоколов.

## Заключение

Для композитора поиск счастья, гармонии и идеала России находится в области красоты, любви и добра: в природе, в вере, в народном творчестве — в глубинных традициях русского человека, которые необходимо сохранить и уберечь от разрушения. Строки из стихотворения Н. Рубцова «Видения на холме», ставшие эпиграфом к фортепианной фантазии композитора «О России с любовью и болью», можно отнести ко всему творчеству А. Украинского. Они звучат как духовное завещание потомкам.

*«Россия, Русь — куда я ни взгляну...*
*За все твои страдания и битвы —*
*Люблю твою, Россия, старину,*
*Твои леса, погосты и молитвы,*

*Люблю твои избушки и цветы,*
*И небеса, горящие от зноя,*
*И шепот ив у омутной воды,*
*Люблю навек, до вечного покоя...*

*Россия, Русь! Храни себя, храни!»*

В заключение хочется сказать, что все, кто общался с А. Украинским (композиторы, педагоги, ученики, исполнители) с особой теплотой вспоминают его. В статье, написанной о вечере памяти композитора, Инна Разинкова так характеризует композитора: «Обладающий особым обаянием, Александр Украинский с первых минут привлекал взоры окружающих. Нечто притягательное есть и в его произведениях. Сочинения композитора глубоки по мысли, они заставляют оторваться от суеты повседневности и предаться неторопливому размышлению, что так необходимо современному человеку» [Разинкова, 2017, www…].

## Библиография

1. Асафьев Б.В. Избранные труды. Москва: АН СССР, 1954. Т. 2. 384 с.
2. Вахтель Л.В. История Воронежской организации Союза композиторов России: персоналии, события, факты: учебное пособие. Воронеж: Кварта, 2025. 424 с.
3. Девуцкий В.Э. Музыкальный анализ: с чего начать?: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2025. 128 с.
4. Разинкова И. Сезон в Воронежском Союзе композиторов открыли концертом памяти Александра Украинского. 2017. URL: https://culturavrn.ru/music/22688?ysclid=mrg5w1kdxp197849432.
5. Сараева М. Воронежский союз композиторов. Мир внутри себя // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 54–63.
6. Трембовельский Е.Б. Современное многовековое // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 40–54.
7. Трембовельский Е.Б., Шалагина А.В. Территория творчества. Сообщество композиторов Воронежского края. Воронеж: Кварта, 2010. 240 с.

## Traditions of Russian Culture in the Works of Alexander Ukrainsky

**Svetlana I. Semenkova**

Professor,
Voronezh State Institute of Arts,
394053, 42, Generala Lizyukova str., Voronezh, Russian Federation;
e-mail: s_sem@mail.ru

**Sergei Ya. Kalachev**

Professor,
Voronezh State Institute of Arts,
394053, 42, Generala Lizyukova str., Voronezh, Russian Federation;
e-mail: kalatchevs@mail.ru

**Abstract**

The article is devoted to the works of Alexander Ukrainsky, a talented Voronezh composer who glorified Russian culture through his own unique style, combining the traditions of the Romantic era with national folklore and the latest compositional techniques. Through the idea of programmaticity, the author revealed the poetics of the compositions, disclosing the beauty of existence and the historical and spiritual national heritage. Nature in the composer's music has always been a mirror of the human soul. The landscape became an instrument for expressing personal experiences: from joy and love to pain and hope. A special place in A. Ukrainsky's works is occupied by church music, prayers, and bell ringing as the foundation of the Russian spiritual tradition.

**For citation**

Semenkova S.I., Kalachev S.Ya. (2026) Traditsii russkoy kul'tury v tvorchestve Aleksandra Ukrainskogo [Traditions of Russian Culture in the Works of Alexander Ukrainsky]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 181-191. DOI: 10.34670/AR.2026.29.99.021

**Keywords**

A. Ukrainsky, domestic music, image of Russia, Voronezh composers, Russian culture, programmaticity, folklore, bell ringing, spiritual tradition.

## References

1. Asaf'ev, B. V. (1954). *Izbrannye trudy* [Selected works] (Vol. 2). AN SSSR.
2. Devutsky, V. E. (2025). *Muzykalnyy analiz: s chego nachat?: uchebnoe posobie* [Musical analysis: Where to begin?: A textbook]. Lan': Planeta muzyki.
3. Razinkova, I. (2017). *Sezon v Voronezhskom Soyuze kompozitorov otkryli kontsertom pamyati Aleksandra Ukrainskogo* [The season at the Voronezh Union of Composers opened with a concert in memory of Alexander Ukrainsky]. https://culturavrn.ru/music/22688?ysclid=mrg5w1kdxp197849432
4. Saraeva, M. (1999). Voronezhskiy soyuz kompozitorov. Mir vnutri sebya [Voronezh Union of Composers. The world within]. *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], (1), 54–63.
5. Trembovel'skiy, E. B. (1999). Sovremennoe mnogovekovoe [Modern centuries-old]. *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], (1), 40–54.
6. Trembovel'skiy, E. B., & Shalagina, A. V. (2010). *Territoriya tvorchestva. Soobshchestvo kompozitorov Voronezhskogo kraya* [Territory of creativity. The Voronezh Region Composers' Community]. Kvarta.
7. Vakhtel', L. V. (2025). *Istoriya Voronezhskoy organizatsii Soyuza kompozitorov Rossii: personalii, sobytiya, fakty: uchebnoe posobie* [History of the Voronezh organization of the Union of Composers of Russia: Personalities, events, facts: A textbook]. Kvarta.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 7.036** **DOI: 10.34670/AR.2026.75.70.023**

# Этнокультурные мотивы в живописи Пан Сюньциня и их роль в формировании китайской версии модернизма

**Сюн Цзыхао**

Аспирант,
Московский государственный академический
художественный институт им. В.И. Сурикова
при Российской академии художеств,
109004, Российская Федерация, Москва, переулок Товарищеский, 30;
e-mail: xzhhealoy123@163.com

**Аннотация**

В статье рассматриваются этнокультурные мотивы в живописи Пан Сюньциня и их роль в формировании китайской версии модернизма. Особое внимание уделяется тому, как народный орнамент, батик, вышивка, текстильные мотивы и декоративно-прикладное искусство юго-западного Китая трансформируются в структуру современного художественного языка. Показано, что обращение художника к этнокультурным источникам не сводится к внешней стилизации или этнографическому воспроизведению, а связано с преобразованием традиционных форм в композиционные, цветовые и ритмические принципы живописи. На основе формально-стилистического и культурологического анализа выявляется специфика художественного метода Пан Сюньциня, соединяющего декоративную плоскостность, обобщённую форму и модернистское понимание изображения. Делается вывод, что китайский модернизм в данном случае формируется не через разрыв с традицией, а через её творческую переработку.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Сюн Цзыхао. Этнокультурные мотивы в живописи Пан Сюньциня и их роль в формировании китайской версии модернизма // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 192-203. DOI: 10.34670/AR.2026.75.70.023

**Ключевые слова**

Пан Сюньцинь, китайский модернизм, этнокультурные мотивы, декоративность, народное искусство, батик, вышивка, орнамент, художественный язык, культурная гибридность.

## Введение

Проблема соотношения традиции и модернизма занимает важное место в исследовании искусства Китая XX века. В течение длительного времени модернизм рассматривался преимущественно как западное художественное явление, связанное с развитием европейского авангарда, формалистической эстетики и идеей автономии художественной формы. Однако современные исследования всё чаще обращаются к множественным и локализованным моделям модернизма, возникающим в различных культурных контекстах. В этой связи особый интерес представляет китайское искусство первой половины XX века, в котором процессы художественного обновления сочетались с поиском национальной культурной идентичности.

Одной из ключевых фигур этого процесса является Пан Сюньцинь 庞薰琹 (1906—1985) — художник, дизайнер, теоретик и педагог, сыгравший значительную роль в становлении китайского модернизма. Его творчество формировалось на пересечении нескольких художественных направлений: европейского модернизма, китайской декоративной традиции и народного искусства юго-западного Китая. В отличие от многих художников своего поколения, Пан Сюньцинь рассматривал национальную традицию не как препятствие для современного искусства, а как источник его обновления.

Изучение китайского модернизма требует сочетания формального анализа искусства, культурологического подхода и обращения к китайской художественной историографии. В западной теории модернизм часто рассматривался через проблему автономии художественной формы, плоскостности живописного пространства и отказа от иллюзионистического изображения. В этом отношении важной для настоящего исследования является концепция К. Гринберга, согласно которой модернистская живопись выявляет собственную медиальную специфику, прежде всего плоскостность и материальность живописной поверхности [Арнхейм, 1974]. Для анализа творчества Пан Сюньциня эта идея имеет методологическое значение, поскольку позволяет рассматривать декоративную плоскостность, обобщение формы и орнаментальность не как второстепенные признаки, а как элементы модернистского художественного языка.

Вместе с тем применение западной формалистической модели к китайскому искусству XX века требует уточнения. Если понимать модернизм только как результат автономизации искусства в западном смысле, то этнокультурные мотивы, обращение к народному искусству и декоративным традициям могут быть ошибочно восприняты как проявления традиционализма. Между тем в китайской художественной ситуации именно традиция нередко становилась источником модернистского обновления. Поэтому китайский модернизм следует рассматривать не как прямое повторение западной модели, а как результат культурной трансформации.

Для такого понимания принципиальное значение имеют понятия культурной гибридности, культурного перевода и «третьего пространства», разработанные Х. Бхабхой [Бхабха, 2005]. Они позволяют рассматривать модернизм не как одностороннее заимствование западных форм, а как процесс их переосмысления в иной культурной среде. В данном контексте творчество Пан Сюньциня может быть интерпретировано как пример подобного культурного перевода: художник соединяет опыт европейского модернизма с китайской декоративной традицией и этнокультурной образностью юго-западного Китая.

Важным методологическим основанием является также представление о модернизме как о множественном и локализованном явлении. Исследования М. Салливана показывают, что

искусство Китая XX века нельзя рассматривать только через оппозицию «традиция — Запад»: оно развивалось через поиски синтеза, обновления и художественного самоопределения [Салливан, 2011]]. Китайская исследовательская традиция также подчёркивает особый характер модернизации китайского искусства. Так, Гао Минлу рассматривает китайскую модерность как сложный процесс, связанный не только с заимствованием западного авангарда, но и с формированием собственной художественной логики в Китае [Гао Минлу, 2011]. Эта позиция позволяет определить китайский модернизм как самостоятельную модель художественного развития, в которой традиция не исключается, а переосмысляется как активный ресурс современного искусства.

Особое значение для настоящего исследования имеют тексты самого Пан Сюньциня, посвящённые искусству, дизайну и эстетическому воспитанию. В них подчёркивается необходимость соединения художественного творчества с национальной культурной традицией и практикой декоративного искусства [Панг Сюньцинь, 1999]. Это позволяет рассматривать его обращение к этнокультурным мотивам не как случайный стилистический приём, а как сознательную художественную позицию. Для Пан Сюньциня народная орнаментика, традиционные формы декоративного искусства и визуальная культура этнических групп становились не материалом внешнего цитирования, а основой формирования нового пластического языка.

Работы Пан Сюньциня, посвящённые художественному дизайну и декоративно-прикладному искусству, также показывают, что орнамент, декоративная форма и народное художественное наследие рассматривались им как важные источники современного художественного языка [Панг Сюньцинь, 1999]. Поэтому в его творчестве граница между живописью, орнаментом, дизайном и народным искусством оказывается подвижной. Именно эта подвижность позволяет говорить о специфической китайской версии модернизма, в которой декоративность становится не противоположностью модернизму, а одним из его конструктивных принципов.

Таким образом, теоретико-методологическая основа настоящего исследования строится на соединении трёх направлений: западной теории модернистской формы, позволяющей анализировать плоскостность и формальное обобщение; культурологического подхода, раскрывающего механизмы гибридности и культурного перевода; а также китайской историографии и текстов самого Пан Сюньциня, позволяющих выявить национальную специфику его художественной программы.

## Этнокультурные источники художественного языка Пан Сюньциня

Этнокультурные источники художественного языка Пан Сюньциня следует рассматривать не как совокупность внешних фольклорных мотивов, а как важный фактор формирования его пластического мышления. В собственных текстах художника, посвящённых искусству, дизайну и эстетическому воспитанию, подчёркивается необходимость соединения современного художественного творчества с национальной культурной традицией [Панг Сюньцинь, 1999]. Поэтому обращение Пан Сюньциня к народному и этническому искусству юго-западного Китая было не случайным эпизодом, а частью более широкой художественной программы, направленной на поиск национальной основы современного искусства.

Особое значение для художника имел опыт изучения декоративных традиций Гуйчжоу и

других регионов юго-западного Китая. В 1930-е годы Пан Сюньцинь занимался собиранием и изучением китайских исторических орнаментов и узоров национальных меньшинств Гуйчжоу, что оказало заметное влияние на его дальнейшую художественную и педагогическую деятельность [Панг Сюньцинь, 1999]. Однако этот опыт нельзя сводить к этнографической фиксации. Художника интересовали не только сюжеты народной жизни, но и внутренние закономерности народной визуальной культуры: ритм, повтор, симметрия, плоскостность, декоративная условность формы и выразительность локального цвета.

Важными источниками художественного языка Пан Сюньциня стали народный текстиль, батик, вышивка и традиционные формы декоративно-прикладного искусства. Их воздействие особенно заметно в произведениях, связанных с образами этнических групп юго-западного Китая. Например, в композиции «Оранжево-красная эпоха» орнаменты одежды, головные уборы, вышитые детали костюмов и растительные мотивы образуют единую декоративно-ритмическую систему. Повтор узоров, чередование линий и локальных цветовых пятен напоминают принципы организации народного текстиля и вышивки. В других произведениях художника, посвящённых жителям Гуйчжоу, плоскостное построение фигур и контрастное соотношение фона и изображения обнаруживают близость к визуальной структуре традиционного батика. Таким образом, Пан Сюньцинь заимствует из народного искусства не отдельные декоративные знаки, а принципы ритма, симметрии, плоскостности и цветовой организации.

В работах Пан Сюньциня, посвящённых художественному проектированию и декоративно-прикладному искусству, орнамент, народный узор и традиционная декоративная культура рассматриваются как основа современного визуального языка. Поэтому этнокультурные мотивы в его творчестве не выполняют роль простого украшения. Они превращаются в способ организации композиции, средство построения ритма и основу декоративной целостности изображения. Народное искусство становится для художника не объектом стилизации, а источником формообразующих принципов.

Такой подход имел принципиальное значение в контексте китайского искусства XX века. Пан Сюньцинь не противопоставлял традицию модернизму, а стремился преобразовать традиционные и народные формы в современный художественный язык. Этнокультурные мотивы в его произведениях не остаются на уровне этнографической детали: они становятся композиционной основой, цветовой логикой и ритмической системой живописного образа. Именно поэтому его художественный метод можно рассматривать как один из примеров китайской версии модернизма, в которой национальное, декоративное и этническое не противостоят современности, а участвуют в её формировании.

Синтез традиции и модернизма в творчестве Пан Сюньциня проявляется преобразовании этнокультурного материала в структуру современной живописи. Для художника традиция была не набором готовых сюжетов, а источником пластических принципов: орнаментального ритма, декоративной плоскостности, локального цвета, обобщённой формы и композиционной целостности. Поэтому анализ его произведений должен быть сосредоточен в первую очередь на том, как эти мотивы организуют пространство, цвет и ритм картины.

Одним из главных механизмов такого синтеза является превращение орнамента в композицию. В народном и декоративно-прикладном искусстве орнамент организует поверхность, задаёт ритм и распределяет зрительные акценты. Пан Сюньцинь переносит этот принцип в живопись: орнаментальность у него не ограничивается украшением отдельных деталей, а определяет способ построения всего изображения. Повтор линий, ритм силуэтов,

соотношение цветовых пятен и декоративная насыщенность фона становятся основой композиционной организации произведения [Эндрюс, Шэнь, 2012].

В произведении «Сын земли» (рис. 1) плоскостная организация образа проявляется особенно ясно. Фигуры мужчины, женщины и ребёнка плотно заполняют поверхность картины, почти не оставляя свободного пространства.

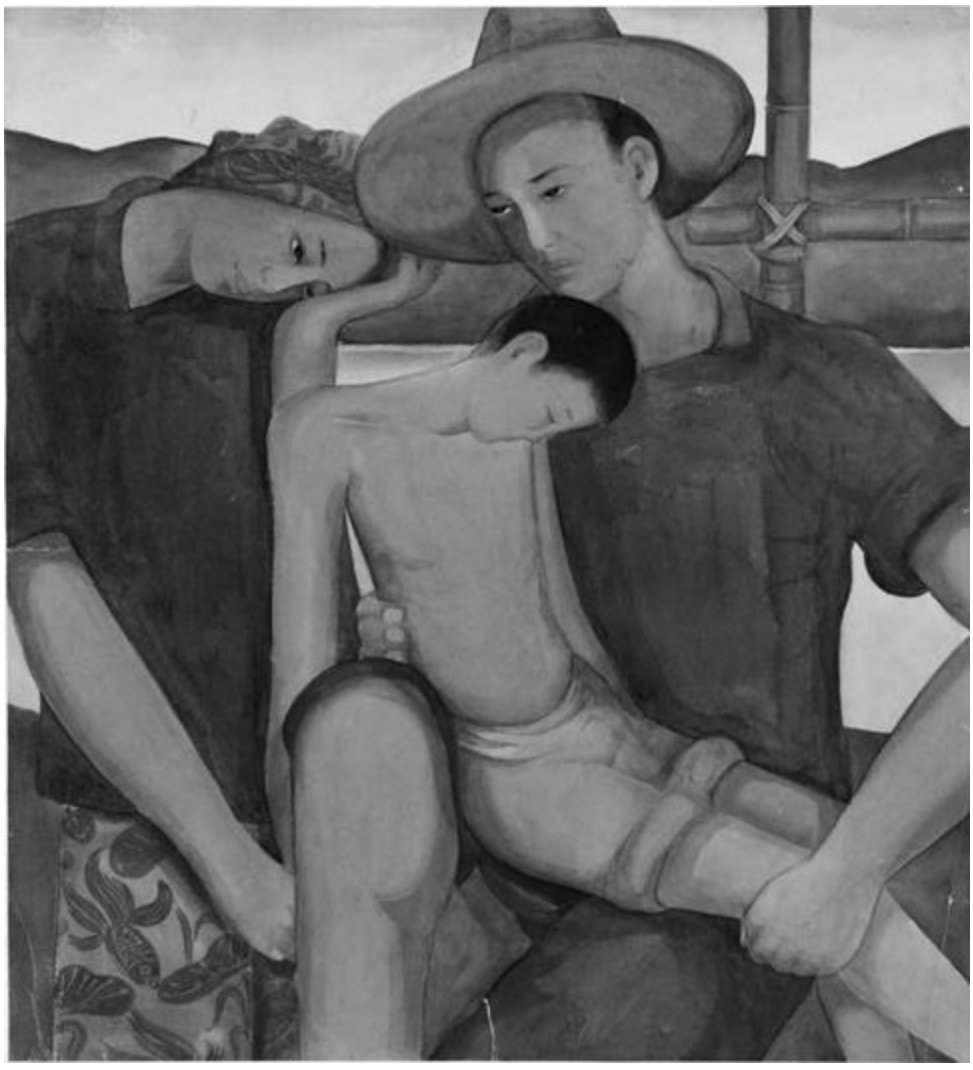


**Рисунок 1 – Пан Сюньцинь. Сын земли**

Композиция основана на взаимодействии крупных силуэтов, наклонов голов, жестов рук и отдельных цветовых пятен. Эмоциональное напряжение возникает благодаря ритму телесных форм и ощущению их внутренней связи. В этом произведении заметно модернистское переосмысление фигуративного образа: человеческие фигуры остаются узнаваемыми, однако их пластика обобщена и подчинена общей декоративной структуре изображения.

Важно подчеркнуть, что декоративность в этой работе не связана с внешним орнаментом в прямом смысле. Она проявляется прежде всего в способе организации фигур на плоскости. Тела персонажей образуют почти замкнутый композиционный узел: наклоны голов, линии рук и соотношение крупных цветовых масс создают внутренний ритм изображения. Благодаря этому сюжет материнства и земли приобретает не бытовой, а обобщённый символический характер.

Пан Сюньцинь соединяет фигуративную выразительность с модернистским упрощением формы: человек остаётся узнаваемым, но сама фигура превращается в элемент декоративно-пластической структуры.



**Рисунок 2 – Пан Сюньцинь. Петушиный гребень**

Цветовая система Пан Сюньциня также показывает, как традиционная декоративная культура может быть преобразована в модернистскую живописную форму. Его колорит часто строится на локальных цветовых пятнах, мягких контрастах и декоративном равновесии тонов. Это сближает его искусство с европейскими модернистскими поисками начала XX века, прежде всего с фовизмом и художественной практикой Анри Матисса, в которой цвет осмыслялся не только как средство передачи натуры, но и как самостоятельный инструмент выразительности и композиционной организации. Однако у Пан Сюньциня цветовая выразительность не является прямым повторением западного опыта. В натюрморте «Петушиный гребень» (рис. 2) красные цветы воспринимаются не только как предмет изображения, но и как ритмически организованные цветовые массы. Светлый фон и сдержанный тон вазы уравновешивают интенсивность красного цвета, благодаря чему изображение приобретает декоративную цельность. Цвет здесь не просто описывает предмет, а формирует эмоциональную и пластическую структуру произведения.В этом натюрморте особенно заметно, что Пан Сюньцинь воспринимает цвет как самостоятельный пластический элемент. Красные соцветия образуют не случайное скопление природных форм, а ритмическую группу, которая удерживает

композиционный центр картины. Ваза и фон, напротив, трактованы более сдержанно, что позволяет усилить декоративное звучание красного цвета.



**Рисунок 3 – Пан Сюньцинь. Оранжево-красная эпоха**

Наиболее выразительно механизм превращения орнамента в композиционную структуру проявляется в композиции «Оранжево-красная эпоха» (рис. 3). Фигуры девушек, растительный фон, детали одежды, головные уборы и узоры ткани включены в единую декоративную систему. Листья, ветви, плоды, складки одежды и орнаменты костюмов образуют ритмическую ткань изображения, в которой фон перестаёт быть пассивным пространством и становится активным участником композиции. Этнокультурные элементы здесь не ограничиваются функцией внешней стилизации. Они организуют зрительное поле, задают ритм и связывают фигуративные формы с декоративной поверхностью. Именно в этом проявляется важнейший принцип художественного метода Пан Сюньциня: народный и этнический мотив превращается в структуру модернистского изображения.

В этой работе этнокультурный мотив проявляется не только в костюмах или отдельных декоративных деталях, но и в самом принципе построения изображения. Фигуры девушек не отделены от окружающей среды: линии одежды перекликаются с линиями ветвей, округлые формы плодов соотносятся с ритмом лиц и головных уборов, а цветовые акценты связывают персонажей с растительным фоном. Поэтому пространство картины воспринимается как

насыщенная декоративная поверхность.

Такое построение особенно важно для понимания китайской версии модернизма у Пан Сюньциня. Художник не отказывается от узнаваемого образа и не превращает композицию в чистую абстракцию. Однако он подчиняет фигуративные элементы ритму, плоскости и декоративной целостности. В результате национальный мотив перестаёт быть иллюстрацией этнической темы и становится способом организации современной живописной формы.

Тем самым плоскостность в искусстве Пан Сюньциня выступает не только как модернистский приём, связанный с отказом от иллюзионистической глубины, но и как результат переработки этнокультурных источников народного орнамента, текстиля, вышивки и декоративно-прикладного искусства. Если в западной теории модернизма плоскостность осмыслялась как способ подчеркнуть самостоятельность живописной поверхности [Матисс, 1995], то у Пан Сюньциня она получает дополнительное национально-декоративное основание.

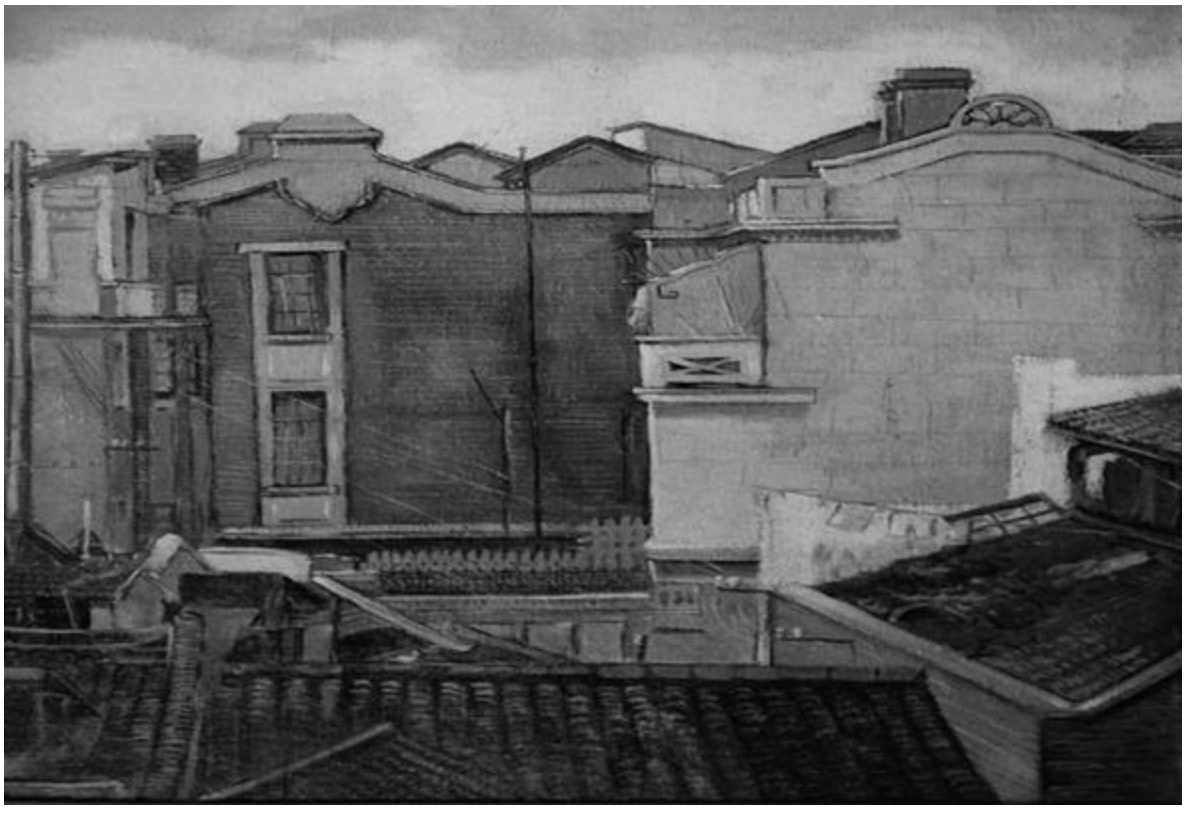


**Рисунок 4 – Пан Сюньцинь. Шанхайский переулок**

Работа «Шанхайский переулок» (рис. 4) показывает, что декоративно-модернистский метод Пан Сюньциня не ограничивается этнической тематикой. Городской пейзаж здесь построен как система плоскостей, вертикалей, горизонталей и цветовых блоков. Архитектурные формы лишены подробной натуралистической проработки и воспринимаются почти как геометрическая композиция. Стены домов, крыши, окна и линии переулка образуют декоративный ритм. Это особенно важно для понимания художественного метода Пан Сюньциня: модернистская переработка формы распространяется у него не только на народный или этнический материал, но и на городскую среду. В обоих случаях художник стремится выявить скрытую пластическую организацию видимого мира.

Особое значение имеет взаимодействие фигуративного и абстрактного начал. Пан

Сюньцинь не отказывается от узнаваемого образа, но и не следует академическому натурализму. Его фигуры сохраняют предметную определённость, однако их формы обобщены, линии подчёркнуты, объёмы уплощены, а детали подчинены общей декоративной логике. В этом смысле его живопись можно определить как полуабстрактную. Такой принцип соответствует модернистскому стремлению к преобразованию видимой реальности в автономную художественную систему, где важны не только сюжет и изображённый объект, но и внутренняя организация формы [Питготт, 2016].

Таким образом, анализ рассмотренных произведений позволяет выявить несколько взаимосвязанных механизмов синтеза традиции и модернизма в творчестве Пан Сюньциня. Орнамент у художника утрачивает функцию внешнего украшения и превращается в принцип композиционного построения; цвет выступает не только средством передачи предметного мира, но и самостоятельным инструментом пластической организации; плоскость становится основой современного живописного пространства, а фигуративный образ включается в декоративно-ритмическую структуру произведения. Эти особенности проявляются как в обращении Пан Сюньциня к этнокультурным мотивам юго-западного Китая, так и в его трактовке натюрморта и городского пейзажа, что свидетельствует о целостности его художественного метода. В этом состоит принципиальное отличие его искусства от простой стилизации народных мотивов: художник не воспроизводит традицию как готовый набор знаков, а преобразует её в систему современных композиционных, цветовых и пространственных решений. Именно поэтому творчество Пан Сюньциня можно рассматривать как один из выразительных примеров китайской версии модернизма, в которой национальное художественное наследие становится не препятствием для модернизации, а её внутренним источником и активным формообразующим ресурсом.

## Роль творчества Пан Сюньциня в формировании китайской версии модернизма

Роль Пан Сюньциня в формировании китайской версии модернизма определяется не только его живописными экспериментами, но и более широким вкладом в художественную культуру Китая XX века. Он соединял авангардные поиски, этнокультурную образность, декоративно-прикладное искусство и художественное образование. Благодаря этому его творчество можно рассматривать как один из важных примеров национальной модели модернизма, в которой современность формируется не через отказ от традиции, а через её художественное преобразование.

Важным этапом становления Пан Сюньциня стало участие в обществе «Цзюэланьшэ» («Общество бури»), основанном в Шанхае в начале 1930-х годов. Это объединение выступало против академической инерции и стремилось включить китайское искусство в пространство современных художественных поисков. Его программа была связана с интересом к постимпрессионизму, фовизму, экспрессионизму и другим направлениям европейского модернизма [Чжу С., 2009]. Для Пан Сюньциня этот опыт стал школой формального эксперимента. Однако его дальнейшее развитие показывает, что западный модернизм не был для него готовой моделью: художник постепенно переходил от интернационального авангарда к национально ориентированному модернизму, основанному на переосмыслении китайской традиции и народного искусства.

Своеобразие художественной позиции Пан Сюньциня заключается в том, что он не

ограничился усвоением западных пластических приёмов, а стремился найти внутреннюю культурную основу современной китайской формы. Если «Цзюэланьшэ» сыграло важную роль в становлении авангардного сознания в Китае [Чэнь И, 2019], то вклад Пан Сюньциня состоял в преобразовании авангардного импульса в более устойчивую художественную программу, связанную с национальной визуальной культурой, орнаментом и декоративным искусством.

Не менее значимой была его деятельность в области декоративно-прикладного искусства и художественного образования. Пан Сюньцинь был не только живописцем, но и педагогом, теоретиком и одним из участников формирования современной системы китайского дизайна. Его работа в сфере художественного проектирования показывала, что модернизация искусства должна затрагивать не только станковую живопись, но и предметную среду, быт, ремесло и визуальную культуру общества. В этом отношении его обращение к декоративно-прикладному искусству не было отходом от модернизма, а расширяло само понимание модернистской практики [Фаррер, 1992].

Конкретный вклад Пан Сюньциня в формирование китайской версии модернизма можно определить в нескольких аспектах. Во-первых, он показал возможность соединения европейского модернистского опыта с китайской национальной традицией. Во-вторых, он преобразовал народный орнамент, этнокультурные мотивы, декоративную плоскостность и ремесленную культуру в источники нового художественного языка. В-третьих, он расширил границы модернистского искусства, связав живопись с дизайном, декоративно-прикладным искусством и художественным образованием.

## Заключение

Влияние Пан Сюньциня проявилось и в последующем развитии китайского искусства. Его стремление соединить современную форму с национальной культурной основой соотносится с более поздними поисками У Гуаньчжуна, для которого синтез западной живописной формы и китайского эстетического мышления также стал одной из центральных задач [Китайская академия искусств, 2013]. Подобная линия заметна и в обращении ряда китайских художников второй половины XX века к народным образам, декоративности и проблеме национального художественного языка.

Таким образом, значение Пан Сюньциня состоит в том, что он связал авангардный опыт 1930-х годов с китайской этнокультурной и декоративной традицией. Его творчество показывает, что модернизм в Китае мог развиваться не через разрыв с прошлым, а через его творческую трансформацию. Именно поэтому Пан Сюньцинь занимает важное место в истории китайской версии модернизма: он доказал, что национальная традиция может быть не препятствием, а внутренним ресурсом художественной современности.

## Библиография

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогресс, 1974. 392 с.
2. Бхабха Х. Местонахождение культуры // Перекрестки. 2005. № 3–4. С. 161–192.
3. Вентури Л. От Мане до Лотрека. Москва: Искусство, 1958. 131 с.
4. Гао Минлу. Тотальная современность и авангард в китайском искусстве XX века. Кембридж: Массачусетский технологический институт, 2011. 424 с.
5. Гринберг К. Модернистская живопись // Лекции форума. Вашингтон: Голос Америки, 1960. 7 с.
6. Китайская академия искусств. Панг Сюньцинь. 2013. URL: https://www.caa.edu.cn/info/1007/1067.htm.

7. Матисс А. Матисс об искусстве / сост. и ред. Дж. Флэм. Испр. изд. Беркли; Лос-Анджелес: University of California Press, 1995. 368 с.
8. Панг Сюньцинь. Декоративно-прикладной дизайн Панг Сюньцинь. Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 1999.
9. Панг Сюньцинь. Избранные труды: об искусстве, дизайне и эстетическом воспитании. Нанкин: Издательство образования провинции Цзянсу, 2007. 553 с.
10. Питготт Б. Общество «Цзюэланьшэ» // Энциклопедия модернизма «Рутледж». Лондон: Рутледж, 2016. URL: https://www.rem.routledge.com/articles/juelanshe.
11. Фаррер А. У Гуаньчжун: китайский художник XX века. Лондон: Издательство Британского музея, 1992. 176 с.
12. Цао Юй. Обращаясь к прошлому, познавать будущее: о концепции декоративно-прикладного искусства Пан Сюньциня // Шанхайское декоративно-прикладное искусство. 2016. № 4. С. 2–5. URL: https://m.cnacs.net.cn/46/202212/4413.html.
13. Чжу С. Панг Сюньцинь (1906–1985): метаморфоза китайского авангарда 1925–1946 годов и проблема «подлинности»: дис. … доктора философии. Мэрилендский университет, 2009. 344 с.
14. Чэнь И. Изобретение китайского модернизма: искусство и дизайн Панг Сюньциня в 1930–1940-е годы: дис. … доктора философии. Орегонский университет, 2019. 79 с.
15. Эндрюс Дж. Ф., Шэнь К. Искусство современного Китая. Беркли: Издательство Калифорнийского университета, 2012. 364 с.

# Ethnocultural Motives in Pang Xunqin's Painting and Their Role in the Formation of the Chinese Version of Modernism

**Xiong Zihao**

Postgraduate Student,
Surikov Moscow State Academic Art Institute
under the Russian Academy of Arts,
109004, 30, Tovarishcheskiy lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: xzhhealoy123@163.com

**Abstract**

The article examines ethnocultural motives in Pang Xunqin's painting and their role in the formation of the Chinese version of modernism. Particular attention is paid to how folk ornament, batik, embroidery, textile motifs, and decorative-applied art of southwestern China are transformed into the structure of a modern artistic language. It is shown that the artist's turn to ethnocultural sources is not reduced to external stylization or ethnographic reproduction but is connected with the transformation of traditional forms into compositional, coloristic, and rhythmic principles of painting. On the basis of formal-stylistic and cultural analysis, the specificity of Pang Xunqin's artistic method is revealed, combining decorative flatness, generalized form, and a modernist understanding of the image. It is concluded that Chinese modernism in this case is formed not through a break with tradition but through its creative reworking.

**For citation**

Xiong Zihao (2026) Etnokul'turnye motivy v zhivopisi Pan Syun'tsinya i ikh rol' v formirovanii kitayskoy versii modernizma [Ethnocultural Motives in Pang Xunqin's Painting and Their Role in the Formation of the Chinese Version of Modernism]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 192-203. DOI: 10.34670/AR.2026.75.70.023

**Keywords**

Pang Xunqin, Chinese modernism, ethnocultural motives, decorativeness, folk art, batik, embroidery, ornament, artistic language, cultural hybridity.

## References

1. Andrews, J. F., & Shen, K. (2012). *The art of modern China*. University of California Press.
2. Arnheim, R. (1974). *Iskusstvo i vizualnoe vospriyatie* [Art and visual perception]. Progress.
3. Bhabha, H. K. (2005). Mestonakhozhdenie kultury [The location of culture]. *Perekrestki* [Crossroads], (3–4), 161–192.
4. Cao Yu. (2016). Obrashchayas k proshlomu, poznavat budushchee: o kontseptsii dekorativno-prikladnogo iskusstva Pan Syuntsinya [Looking to the past to understand the future: On Pang Xunqin's concept of arts and crafts]. *Shankhayskoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo* [Shanghai Arts and Crafts], (4), 2–5. https://m.cnacs.net.cn/46/202212/4413.html
5. Chen, Y. (2019). *Inventing Chinese modernism: The art and design of Pang Xunqin (Hiunkin Pang), 1930s–1940s* [Doctoral dissertation, University of Oregon].
6. Farrer, A. (1992). *Wu Guanzhong: A twentieth-century Chinese painter*. British Museum Press.
7. Gao, M. (2011). *Total modernity and the avant-garde in twentieth-century Chinese art*. The MIT Press.
8. Greenberg, C. (1960). *Modernist painting*. Voice of America.
9. Matisse, H. (1995). *Matisse on art* (J. Flam, Ed.; Rev. ed.). University of California Press.
10. Pang, X. (1999). *Dekorativno-prikladnoy dizayn Pang Syuntsin* [Decorative and applied design by Pang Xunqin]. People's Fine Arts Publishing House.
11. Pang, X. (2007). *Izbrannye trudy: ob iskusstve, dizayne i esteticheskom vospitanii* [Selected writings: On art, design and aesthetic education]. Jiangsu Education Publishing House.
12. Piggott, B. (2016). Juelanshe. In *Routledge Encyclopedia of Modernism*. Routledge. https://www.rem.routledge.com/articles/juelanshe
13. Venturi, L. (1958). *Ot Mane do Lotreka* [From Manet to Lautrec]. Iskusstvo.
14. Zhu, X. (2009). *Pang Xunqin (1906–1985): A Chinese avant-garde's metamorphosis, 1925–1946, and questions of "authenticity"* [Doctoral dissertation, University of Maryland].
15. China Academy of Art. (2013). *Pang Xunqin*. https://www.caa.edu.cn/info/1007/1067.htm

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 391** **DOI: 10.34670/AR.2026.58.80.024**

# Традиционный костюм таджиков Китая и Центральной Азии: сравнительный анализ материалов, орнаментики и практик сохранения

**Чжан Бияо**

Аспирант,
Московский педагогический государственный университет,
119991, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Пироговская, 1/ 1;
e-mail: biyaozhang21@gmail.com

**Аннотация**

В статье сопоставляются традиционные костюмные комплексы таджиков Ташкургана (Синьцзян, КНР) и таджикских сообществ Центральной Азии. Цель — выявить общие культурные основания и региональные особенности, обусловленные хозяйственной деятельностью, природной средой и практиками передачи традиции. Используются сравнительно-типологический анализ, описательное изучение элементов костюма и критическое сопоставление этнографических публикаций с документами по нематериальному культурному наследию. Особое внимание уделено материалам и конструкции одежды, головным уборам, цвету, орнаментике и украшениям. Показано, что различие между «горным» и «равнинным» костюмом не является абсолютным, поскольку высокогорные традиции существуют и в Таджикистане, а ткани, техники и декоративные мотивы циркулируют в результате региональных культурных контактов. Выявлены различия в публичной репрезентации наследия: в Китае охраняется таджикский костюм как целостный культурный комплекс, тогда как отдельные текстильные традиции Таджикистана получили международное признание. Предложены принципы документирования региональных вариантов костюма при сохранении их своеобразия и избегании культурной гомогенизации.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Чжан Бияо. Традиционный костюм таджиков Китая и Центральной Азии: сравнительный анализ материалов, орнаментики и практик сохранения // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 204-213. DOI: 10.34670/AR.2026.58.80.024

**Ключевые слова**

Таджикский костюм, Ташкурган, Памир, Центральная Азия, орнамент, нематериальное культурное наследие, головные уборы, украшения, текстильные традиции, культурная вариативность.

## Введение

Традиционная одежда одновременно удовлетворяет повседневные потребности, маркирует возрастные, гендерные и семейные различия и представляет локальные эстетические нормы. Для таджикских сообществ сопоставление особенно значимо, поскольку близость языковых и культурных традиций сочетается с неодинаковыми экологическими и историческими условиями. Таджики Ташкурганского Таджикского автономного уезда в Синьцзяне и таджики Таджикистана, Узбекистана и других районов Центральной Азии не образуют двух внутренне однородных костюмных систем. Их общие признаки и региональные различия следует рассматривать на уровне конкретных предметов и способов их употребления [Майдинова, 1992].

Исходный материал исследования — предоставленное авторское описание таджикской одежды с иллюстрациями, а также опубликованные этнографические и институциональные источники. Описания иллюстраций используются как предварительные визуальные наблюдения: место, дата съёмки и принадлежность изображённых предметов не установлены, поэтому фотографии не рассматриваются как самостоятельный репрезентативный полевой корпус. Проверяемые характеристики соотнесены с национальным реестром нематериального наследия КНР, справочником Encyclopaedia Iranica и материалами ЮНЕСКО.

Цель статьи — определить, как природно-хозяйственные условия, исторические контакты и способы сохранения влияют на вариативность таджикского костюма по обе стороны границы. Задачи включают сопоставление конструкции и материалов, анализ визуально-символических компонентов и рассмотрение институциональных форм передачи традиции. Методическую основу составляют сравнительно-типологический и историко-культурный подходы; единица сравнения — не «национальный стиль» в целом, а конкретный компонент костюмного комплекса и его документированный контекст. Новизна заключается в сопоставлении вещественного, символического и наследиеведческого уровней при отказе от жёсткой схемы «Китай — кочевники / Центральная Азия — земледельцы».

Для обеспечения сопоставимости материала использована единая схема описания: наименование и назначение предмета, сырьё, конструкция, способы декорирования, ситуация ношения и характер передачи навыков. Такое разделение необходимо потому, что внешне сходные вещи могут выполнять разные функции, а один и тот же орнамент встречается на одежде, домашнем текстиле и предметах праздничного убранства. При интерпретации отдельно учитываются данные опубликованных исследований, сведения институциональных реестров и наблюдения по иллюстрациям. Последние позволяют описывать видимые детали, но не устанавливают сами по себе датировку, локальную терминологию или устойчивое символическое значение.

## Материалы и конструкция костюма в региональном сопоставлении

В Ташкургане особенности высокогорной повседневности обусловили значимость плотных тканей, кожи, меха, головных уборов и многослойной одежды. Официальное описание проекта «Таджикский костюм» фиксирует применение хлопка, кожи, шерсти, шёлка, бархата и других материалов, а также наличие различных видов головных уборов, верхней одежды, поясов, обуви и женских украшений. Тем самым одежда не сводится к одному меховому «зимнему» типу:

выбор предметов определяется сезоном, ситуацией и доступностью материала. В исходном описании отдельно названы меховые мужские шапки, вышитые женские головные уборы и кожаная обувь; эти примеры продуктивны для типологического сопоставления, но требуют фиксации локального названия и атрибуции музейного предмета перед включением в каталог [Китайский информационный портал нематериального культурного наследия, 2011].

Для центральноазиатских таджиков также характерны прямой крой рубахи или платья, сочетание платья с шароварами, разнообразные халаты и головные уборы. Г. Майдинова отмечает распространённость прямого женского платья, расширяющегося книзу, и использование нескольких слоёв одежды в холодный период. Следовательно, многослойность не может служить исключительным отличием китайского Памира. Важнее проследить, как различаются плотность ткани, способ застёгивания, фасон воротника, длина верхней одежды и назначение головного убора внутри сопоставимых возрастных и хозяйственных групп [Широкова, 1976].

Равным образом некорректно обозначать все таджикские районы Центральной Азии как низинные оазисы. Помимо земледельческих долин существуют горные районы Бадахшана, Каратегина и Дарваза, исторически имевшие собственные комплексы одежды; это отражено в специальной этнографической литературе. Поэтому влияние высоты и климата следует проверять сравнением ташкурганского материала с горными районами Таджикистана, а не только с долинным праздничным костюмом [Ершов, Широкова, 1969].

Экологическая адаптация проявляется не только в толщине материала, но и в возможности менять сочетание предметов в течение дня и сезона. Для сравнения необходимы сведения о подкладке, покрое рукава, способе крепления пояса и совместимости верхней одежды с обувью. Так, использование шерсти само по себе не отличает один регион от другого: значение имеют плотность ткани, технология её обработки и место вещи в полном комплекте. Сопоставление с горными районами Таджикистана позволяет рассматривать высокогорный костюм как совокупность локальных решений, а не как набор исключительных признаков ташкурганской традиции.

Визуальная сопоставимость также зависит от функции предмета: парадное женское платье, повседневный шерстяной верх и сценический костюм нельзя автоматически считать вариантами одного «типичного» образца. Национальный реестр КНР прямо указывает, что современная удобная и доступная одежда конкурирует с трудоёмкими традиционными изделиями. Это позволяет рассматривать изменение материала и фасона как часть современной динамики, не смешивая реконструкцию исторической одежды с современной этнической стилизацией [Вань Сухуа и др., 2014].

## Головные уборы, обувь и украшения как маркеры локальной принадлежности

Особенно информативны головные уборы. В материалах о Ташкургане отмечается разграничение мужской и женской одежды, возрастных и семейных вариантов, а также контраст тёмных тонов мужского костюма и ярких женских комплексов. Исходный текст называет мужскую меховую шапку «тумак» и женский вышитый головной убор «култа»; эти наименования целесообразно приводить с оговоркой о вариантах транслитерации и не распространять автоматически на все таджикские группы. Для Центральной Азии источники документируют разнообразие женских головных уборов и их связь с возрастом, локальной

традицией и обрядовым назначением.



Источник: иллюстрации из исходного материала автора.

**Рисунок 1 – Варианты мужского и женского головных уборов таджиков Китая**

Кожаная обувь представляет другую область региональной адаптации. В исходном тексте описана мягкая традиционная обувь «чорук»; её конструкция связывается с подвижностью и высокогорным бытом. Однако приведённые там точная датировка «3200 лет», обязательное использование кожи яка и универсальное отсутствие различия между правой и левой колодкой не подтверждены доступными специальными источниками. В научном изложении эти сведения заменены корректной характеристикой как локально описываемого типа кожаной обуви, технические параметры которого требуют музейной и полевой проверки. Материалы о народных ремёслах Таджикистана также показывают сохранение кожевенного и обувного мастерства [ICHCAP, www].

Женские украшения целесообразно анализировать по материалу, способу крепления и контексту ношения. В исходном тексте описаны нагрудные металлические элементы, украшения кос и подвески, которым приписываются защитные, возрастные и брачные значения. Вместе с тем точные местные названия «алека» и «кулук», конкретное количество цепочек и исключительно «сигнальная» функция отражающих украшений пока не получили независимого документального подтверждения. Поэтому возможно говорить о сочетании эстетического и статусного назначения, но не утверждать универсальную символику каждого элемента для всей общности. Важен не контраст «символические украшения Китая — декоративные украшения Таджикистана», а описание конкретного социального значения предмета в соответствующем сообществе.

Особого внимания заслуживает сочетание головного убора, причёски и украшений. При музейном описании эти элементы важно не разъединять механически: расположение подвески или вышитой детали может зависеть от способа надевания шапочки и закрепления платка. Вместе с тем праздничная фотография не даёт оснований считать изображённый комплект повседневным. Для проверки возрастных и семейных различий потребовались бы серии датированных изображений и сведения самих носительниц; пока вывод о функции отдельных деталей остаётся предварительным.



Источник: иллюстрация из исходного материала автора.

**Рисунок 2 – Женский головной убор и серебряные украшенияя**

## Цвет и орнамент: общее наследие и локальная интерпретация

Официальное описание ташкурганского костюма подчёркивает насыщенные цвета и контрастные сочетания; женская одежда часто тяготеет к красным оттенкам, мужская — к тёмным. В исходном материале также выделяются белый и чёрный цвета. Эти наблюдения позволяют исследовать цветовую композицию, но не дают оснований выводить единую для всех таджиков жёсткую систему значений «красный — солнце, белый — снег, чёрный — земля». Конкретная семантика зависит от рода предмета, локального обычая, возраста и обрядовой ситуации и нуждается в этнографической верификации.

Геометрические, растительные и зооморфные мотивы встречаются в разных традициях Центральной Азии. Для таджикской вышивки чакан ЮНЕСКО документирует цветочные орнаменты и символические изображения, выражающие представления о природе и космосе; вышивка используется на женских рубахах, платках и предметах домашнего текстиля. Таким образом, цветочная орнаментика не образует исключительного признака какого-либо одного приграничного региона. В тканях атлас и адрас существенны рисунок, способ окрашивания и изготовление шёлковых либо смешанных шёлково-хлопковых нитей. Различать следует мотив, технологию его выполнения и предмет, на который он нанесён [ЮНЕСКО, 2018].

Для анализа орнамента целесообразно различать три уровня: визуальный мотив, технику его воспроизведения и значение, которое ему придают носители традиции. Например, цветочный рисунок может быть вышит на готовой ткани либо возникать непосредственно в процессе её изготовления; в первом случае предмет исследования — вышивальная практика, во втором — ткачество и окрашивание нитей. Материалы ЮНЕСКО о чакане, атласе и адрасе показывают, что передача умения включает освоение последовательности операций и способов композиции, а не только сохранение узнаваемого рисунка. Это различение предотвращает отождествление сходных декоративных форм с тождеством их происхождения [ЮНЕСКО, 2023].

Образ орла занимает заметное место в культурной репрезентации таджиков китайского Памира, в том числе в сценических и праздничных формах. Однако исходное описание приписывает отдельным орнаментам чрезвычайно детализированные значения от «восьми

рядов орлиных глаз» на женском уборе до возрастной последовательности изображений крыла на детской и мужской одежде. Без каталогизированных экземпляров и свидетельств носителей такая универсальная схема остаётся гипотезой. Методологически корректнее выделять орлиную символику как направление исследования и устанавливать её проявления по атрибутированным образцам, не отождествляя ритуальный образ, вышивальный мотив и сценическую стилизацию.



Источник: иллюстрация из исходного материала автора.

**Рисунок 3 – Праздничные костюмы: цветовые сочетания и декоративные элементы**

Вопрос о культурных контактах также требует конкретизации. На костюмные комплексы влияли торговые пути, соседство разных групп, распространение тканей и ремесленных техник. Технологии шелководства и изготовления шёлка рассматриваются ЮНЕСКО как трансрегиональная традиция, связанная с обменом знаниями вдоль Шёлкового пути. Поэтому сходный мотив или ткань не является сам по себе доказательством одностороннего «заимствования» из ханьской, уйгурской либо персидской культуры. Для такого вывода необходимы датированные предметы, ареалы распространения и история контактов [ЮНЕСКО, 2022].

История обменов требует также учитывать подвижность самих материалов. Присутствие шёлка, бархата или готовой декоративной тесьмы в комплекте не обязательно свидетельствует об изготовлении вещи в месте её ношения. Для более точной атрибуции необходимо сопоставлять происхождение ткани, место пошива и локальный способ использования предмета. Такой подход особенно важен для приграничных и торговых территорий, где одежда

складывается из компонентов разного происхождения. Сведения о трансрегиональном характере шелководства позволяют поставить этот вопрос, но не заменить им предметное исследование конкретной вещи.

## Сводные результаты сравнения

Сопоставление источников позволяет систематизировать признаки, отличая документированные сведения от вопросов, требующих дальнейшего исследования (табл. 1).

Таблица фиксирует не взаимоисключающие признаки двух культур, а параметры, по которым выявляется распределение локальных вариантов. Наиболее устойчивым результатом является сочетание общих элементов костюмного языка с разной значимостью отдельных компонентов в конкретных условиях. В частности, степень видимости головного убора на праздничной фотографии нельзя приравнивать к частоте его употребления, а наличие определённой ткани к её местному производству. Поэтому сравнительное описание сохраняет указание на источник каждого признака и не превращает отдельный пример в характеристику всего населения региона.

**Таблица 1 – Сравнение ключевых характеристик традиционной одежды**

| Параметр | Ташкурган (КНР) | Таджикистан / Центральная Азия |
|---|---|---|
| Материалы | Кожа, мех, шерсть, хлопок, шёлк, бархат | Хлопок, шерсть, шёлк и региональные ткани |
| Силуэт и слои | Вариативные верхние предметы, головные уборы; учёт высокогорной среды | Прямые платья, шаровары, халаты; многослойность в холодный период |
| Орнамент | Контрастная отделка; локальные мотивы требуют предметной атрибуции | Цветочная и символическая вышивка чакан; ткани атлас и адрас |
| Украшения | Гендерные, возрастные и семейные различия | Региональные и обрядовые различия; обобщение требует локальных данных |
| Наследие | Охраняется костюмный комплекс, запись 2011 г. | Международно признаны отдельные ремесленные практики |

## Сохранение традиции и границы модернизации

В 2011 г. «Таджикский костюм» был включён в третий список национального нематериального культурного наследия КНР как проект № 1219, код X-144; заявителем выступил Ташкурганский Таджикский автономный уезд, а организацией охраны указан уездный культурный центр. Сам факт внесения в реестр подтверждает официальное признание, но не доказывает «полное сохранение» всех технологий. Напротив, описание проекта отмечает риск утраты навыков изготовления из-за сложности ручного производства и распространения современной одежды [Государственный совет КНР, 2011].

В Таджикистане институциональная картина иная: искусство вышивки чакан было внесено в Репрезентативный список ЮНЕСКО в 2018 г.; традиционное изготовление атласа и адраса в 2023 г.; многострановая номинация шелководства и традиционного производства шёлка включена в 2022 г.. Это перечни конкретных ремёсел и знаний, а не показатель отсутствия охраны костюма как целостного явления. Практики передачи включают семью, мастерские, учреждения образования и праздники.

Сравнение двух режимов охраны показывает общую проблему: демонстрация праздничного костюма повышает узнаваемость традиции, однако может вытеснить сведения о повседневных

вариантах, технологии изготовления и индивидуальных навыках мастериц. В соответствии с Конвенцией ЮНЕСКО 2003 г. охрана должна быть ориентирована на жизнеспособность практики и её передачу. Этические принципы ЮНЕСКО подчёркивают первичную роль сообществ и необходимость согласованной работы с носителями традиции. Для исследований одежды это предполагает запись местных терминов, происхождения предмета, истории ремонта и перешивания, а также фиксацию согласия владельца на публикацию [ЮНЕСКО, 2003].

В практической работе с наследием принципиально различать сохранение материального объекта и сохранение знания о его изготовлении. Костюм может находиться в коллекции в хорошем состоянии, но техника кроя, последовательность вышивки или способы ухода за вещью при этом перестанут передаваться. Напротив, изменение формы изделия при сохранении мастерства и участия сообщества не обязательно означает разрыв традиции. В логике Конвенции 2003 г. важны и сами практики, и условия их воспроизводства. Поэтому публикация фотографий должна по возможности сопровождаться сведениями о мастере, владельце, ситуации использования и согласии на распространение изображения [ЮНЕСКО, 2015].

Перспективным направлением выступает совместная сравнительная каталогизация: единые поля описания для типа предмета, ткани, техники, орнамента, датировки и контекста ношения при сохранении локальных названий. Отдельно следует маркировать исторический образец, современную реконструкцию, сценическую форму и коммерческий сувенир. Подобная процедура позволит изучать изменения без трактовки любого новшества как утраты «подлинности» и без искусственного стирания различий между сообществами.

Предлагаемая карточка предмета может включать фотографию общего вида и деталей, транскрипцию местного названия, описание сырья и швов, сведения о производителе и владельце, а также отдельно зафиксированное объяснение орнамента. Если толкования различаются у нескольких информантов, их следует сохранять как варианты, а не сводить к единой формуле. В сравнительной базе целесообразно предусмотреть поле степени достоверности: «подтверждено документом», «сообщено носителем», «установлено визуально» или «требует проверки». Это делает результат пригодным и для исследовательской статьи, и для образовательной или музейной экспозиции.

## Заключение

Сопоставление выявляет общее культурное основание таджикских костюмных традиций и заметную локальную вариативность. Для Ташкургана важны многослойность, использование плотных материалов, выразительные головные уборы и контрастная цветовая отделка; в Центральной Азии представлены различные долинные и горные комплексы, а также развитые традиции вышивки и ткачества. Ни один из этих признаков в отдельности не может считаться исключительным этническим маркером. Их исследовательская ценность раскрывается при учёте функции вещи, территории, времени и социального контекста.

Институциональное сопоставление демонстрирует разные объекты наследиеведения: охраняемый костюмный комплекс в КНР и признанные текстильные ремёсла Таджикистана. Дальнейшее исследование требует атрибутированного корпуса предметов и интервью с носителями; именно они позволят проверить локальные названия обуви, украшений и приписываемые узорам значения. Результаты могут использоваться при подготовке музейных описаний, учебных материалов и программ межрегионального культурного обмена без схематичного противопоставления двух частей таджикского культурного пространства.

## Библиография

1. Вань Сухуа, Ли Гопин, Ван Цзюнь, Ли Цзин. Исследование традиционной культуры одежды национальных меньшинств Синьцзяна в процессе модернизации // Вестник Таримского университета. 2014. Т. 26, № 4. С. 42–46.
2. Государственный совет Китайской Народной Республики. Уведомление об опубликовании третьего списка объектов нематериального культурного наследия государственного значения: документ № 14 от 2011 г. [Электронный ресурс]. URL: https://www.ihchina.cn/zhengce_details/11663.
3. Ершов Н.Н., Широкова З.А. Альбом одежды таджиков. Душанбе, 1969.
4. Китайский информационный портал нематериального культурного наследия. Традиционный костюм таджикского народа: объект нематериального культурного наследия № 1219, X-144.
5. Майдинова Г. Одежда Таджикистана // Энциклопедия Ираника. 1992. Т. 5, вып. 8. С. 818–822.
6. Международный информационно-сетевой центр нематериального культурного наследия в Азиатско-Тихоокеанском регионе (ЮНЕСКО). Нематериальное культурное наследие Таджикистана: традиционные народные ремёсла [Электронный ресурс]. URL: https://archive.unesco-ichcap.org/eng/ek/sub2017_6/sub6.php.
7. Широкова З.А. Традиционная и современная одежда женщин горного Таджикистана. Душанбе, 1976.
8. ЮНЕСКО. Конвенция об охране нематериального культурного наследия. Париж, 2003. [Электронный ресурс]. URL: https://ich.unesco.org/en/convention.
9. ЮНЕСКО. Традиционные знания и навыки изготовления тканей атлас и адрас: Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества, 2023 г., № 01484.
10. ЮНЕСКО. Чакан — искусство вышивки в Республике Таджикистан: Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества, 2018 г., № 01397.
11. ЮНЕСКО. Шелководство и традиционное производство шёлка для ткачества: Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества, 2022 г., № 01890.
12. ЮНЕСКО. Этические принципы охраны нематериального культурного наследия. 2015. [Электронный ресурс]. URL: https://ich.unesco.org/en/ethics-and-ich-00866.

# Traditional Costume of the Tajiks of China and Central Asia: A Comparative Analysis of Materials, Ornamentation and Preservation Practices

**Zhang Biyao**

Postgraduate Student,
Moscow Pedagogical State University,
119991, 1/1, Malaya Pirogovskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: biyaozhang21@gmail.com

**Abstract**

The article compares traditional costume complexes of the Tajiks of Tashkurgan (Xinjiang, PRC) and the Tajik communities of Central Asia. The aim is to identify common cultural foundations and regional features determined by economic activity, the natural environment, and practices of transmitting tradition. Comparative-typological analysis, descriptive study of costume elements, and critical comparison of ethnographic publications with documents on intangible cultural heritage are used. Particular attention is paid to the materials and construction of clothing, headdresses, color, ornamentation, and jewelry. It is shown that the difference between "mountain" and "plains" costume is not absolute, since high-mountain traditions also exist in Tajikistan, and fabrics, techniques, and decorative motifs circulate as a result of regional cultural contacts. Differences in the public representation of heritage are identified: in China, the Tajik costume is

protected as an integral cultural complex, whereas individual textile traditions of Tajikistan have received international recognition. Principles are proposed for documenting regional variants of costume while preserving their distinctiveness and avoiding cultural homogenization.

**For citation**

Zhang Biyao (2026) Traditsionnyy kostyum tadzhikov Kitaya i Tsentral'noy Azii: sravnitel'nyy analiz materialov, ornamentiki i praktik sokhraneniya [Traditional Costume of the Tajiks of China and Central Asia: A Comparative Analysis of Materials, Ornamentation and Preservation Practices]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 204-213. DOI: 10.34670/AR.2026.58.80.024

**Keywords**

Tajik costume, Tashkurgan, Pamir, Central Asia, ornament, intangible cultural heritage, headdresses, jewelry, textile traditions, cultural variability.

## References

1. China Intangible Cultural Heritage Portal. (n.d.). *Traditional costume of the Tajik ethnic group: National intangible cultural heritage item No. 1219, X-144*.
2. Ershov, N. N., & Shirokova, Z. A. (1969). *Albom odezhdy tadzhikov* [Album of Tajik traditional clothing]. Dushanbe.
3. ICHCAP. (n.d.). *Intangible cultural heritage in Tajikistan: Traditional folk crafts*. https://archive.unesco-ichcap.org/eng/ek/sub2017_6/sub6.php
4. Maitdinova, G. (1992). Clothing of Tajikistan. *Encyclopaedia Iranica*, 5(8), 818–822.
5. Shirokova, Z. A. (1976). *Traditsionnaya i sovremennaya odezhda zhenshchin gornogo Tadzhikistana* [Traditional and modern clothing of women in mountainous Tajikistan]. Dushanbe.
6. State Council of the People's Republic of China. (2011). *Notice on the publication of the third list of national intangible cultural heritage items: Document No. 14*.
7. UNESCO. (2003). *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. https://ich.unesco.org/en/convention
8. UNESCO. (2015). *Ethical principles for safeguarding intangible cultural heritage*. https://ich.unesco.org/en/ethics-and-ich-00866
9. UNESCO. (2018). *Chakan, embroidery art in the Republic of Tajikistan: Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, No. 01397*.
10. UNESCO. (2022). *Sericulture and traditional production of silk for weaving: Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, No. 01890*.
11. UNESCO. (2023). *Traditional knowledge and skills of production of the atlas and adras fabrics: Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, No. 01484*.
12. Wan Suhua, Li Guoping, Wang Jun, & Li Jing. (2014). A study of the traditional clothing culture of ethnic minorities in Xinjiang in the process of modernization. *Journal of Tarim University*, 26(4), 42–46.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 7.036:76.03:655** **DOI: 10.34670/AR.2026.63.84.025**

# Культурные и исторические предпосылки развития советской книжной графики 1920–1930-х годов

**Уваров Виктор Дмитриевич**

Доктор искусствоведения, профессор,
кафедра искусства костюма и моды,
Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
119071, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Калужская, 1;
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

**Ониськов Глеб Владимирович**

Аспирант,
Московский педагогический государственный университет,
119435, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Пироговская, 1/ 1;
e-mail: oniskovgleb@mail.ru

**Аннотация**

Статья посвящена рассмотрению культурных и исторических условий, в которых складывалась советская книжная графика 1920–1930-х годов. Анализируются изменения художественной среды после 1917 года, развитие конструктивизма и футуризма, деятельность ЛЕФ, Уновиса и других объединений, влияние НЭПа, государственной политики ликбеза и последующей институциональной регламентации искусства. Отдельное внимание уделено тому, как менялись функции книги: от экспериментальной площадки для работы с текстом, шрифтом и изображением до инструмента массового просвещения и идеологической коммуникации. На материале работ В. Маяковского, Эль Лисицкого, В. Фаворского, Н. Купреянова и Ю. Анненского рассматриваются изменения в композиции, типографике и образной структуре книжной страницы. Показано, что художественная эволюция 1920–1930-х годов не сводится к простой смене одного стиля другим: она складывалась под воздействием одновременно художественных программ, издательской практики, требований массового читателя и административного регулирования. Сделан вывод о том, что советская книжная графика этого периода сформировалась как сложная система, в которой экспериментальная культура 1920-х годов постепенно уступила место более нормативной модели книжного оформления 1930-х годов.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Уваров В.Д., Ониськов Г.В. Культурные и исторические предпосылки развития советской книжной графики 1920–1930-х годов // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 214-222. DOI: 10.34670/AR.2026.63.84.025

**Ключевые слова**

Советская книжная графика, книжная иллюстрация, конструктивизм, футуризм, художественный авангард, графический дизайн книги, типографика, визуальная культура, книгоиздание, культурная политика.

## Введение

Октябрьская революция 1917 года изменила не только институциональное устройство художественной жизни, но и представление о функциях книги. В первые послереволюционные годы книга стала одним из наиболее доступных средств работы с массовой аудиторией. В ней пересекались задачи художественного эксперимента, просвещения и публичной коммуникации. Художники, вышедшие из среды футуризма и других направлений авангарда, воспринимали книжную форму как пространство, пригодное для одновременной работы с текстом, шрифтом, изображением и ритмом страницы. ЛЕФ и Уновис выдвигали новые принципы организации визуального материала, превращая книгу в «вещь-проповедь».

1920–1930-е годы при этом нельзя рассматривать как единый художественный период. В 1920-е годы активно развивались конструктивистские и футуристические поиски, а издательская практика допускала разнообразные формы эксперимента. В 1930-е годы художественная система стала значительно более регламентированной, а книжная графика всё чаще ориентировалась на повествовательную ясность, типизацию и нормативную композицию. Изменение художественного языка происходило вместе с перестройкой издательской системы и культурной политики [Денисов, Храмов, 2024; Кириченко, Плеханова, 2020].

Актуальность исследования связана с необходимостью рассматривать историю советской книжной графики не только через стилистические характеристики, но и через условия, в которых эти характеристики складывались. Для книги особенно важна связь художественной формы с социальным адресатом, способом производства, системой распространения и задачами издателя. Такой взгляд позволяет точнее определить, почему одни визуальные решения получили широкое распространение, а другие оказались вытеснены из массовой практики.

Объект исследования: советская книжная графика 1920–1930-х годов как художественно-коммуникационная система. Предмет исследования: историко-культурные и технологические факторы, повлиявшие на формирование визуального языка советской книжной иллюстрации 1920–1930-х годов.

Гипотеза исследования состоит в том, что развитие советской книжной графики определялось взаимодействием историко-политических условий, художественных программ, идеологических установок и возможностей полиграфического производства. Их совокупное воздействие привело к формированию визуального языка, в котором авангардные приёмы 1920-х годов постепенно сочетались с более нормативной образной системой 1930-х.

Научная проблема заключается в недостаточной определённости причинно-следственных связей между историческими изменениями и конкретными трансформациями книжной графики. Стилистические сдвиги нередко описываются как автономная история форм, тогда как в действительности на них воздействовали издательские институты, изменения читательской аудитории, образовательные задачи и культурная политика.

Цель исследования состоит в систематизации основных историко-культурных факторов, определивших стилистическую эволюцию книжной графики 1920–1930-х годов. Для

достижения цели рассматриваются революционный авангард, практика НЭПа, развитие массового книгоиздания, деятельность объединений художников, а также изменения художественной политики в 1930-е годы.

## Материалы и методы

Исследование основано на анализе художественных произведений, теоретических и исторических публикаций, посвящённых развитию книжной графики и графического дизайна. Методическая основа работы включает историко-генетический, сравнительно-исторический, институциональный, структурно-семиотический и иконологический подходы.

Историко-генетический метод использован для реконструкции последовательности изменений художественного языка от послереволюционного периода к 1930-м годам. Сопоставление отдельных произведений и художественных практик позволяет увидеть связь между изменением культурной ситуации и трансформацией формы. В качестве показательных примеров рассматриваются шрифтовая экспрессия В. Маяковского, эксперименты Эль Лисицкого и последующее усиление нормативности книжной композиции [Пунанова, 2016; Тюрина, 2025].

Сравнительно-исторический анализ направлен на сопоставление различных художественных объединений и этапов развития книги. Рассматриваются программные установки ЛЕФ и Уновиса, конструктивистские и футуристические практики, а также изменения книжной графики в 1930-е годы. Такой подход помогает отделить общие тенденции от индивидуальной художественной стратегии.

Институциональный анализ позволяет рассмотреть государственные издательства, редакционные процедуры и цензурные механизмы как часть системы производства книги. В этом случае оформление издания предстает результатом взаимодействия художника, редактора, издателя и утверждающих инстанций, а не только индивидуального решения автора. Именно эта сторона книжной культуры особенно заметна при переходе к 1930-м годам [Денисов, Храмов, 2024; Лепешкина, 2018].

Структурно-семиотический анализ применён к композиции страницы, типографике, фотомонтажу, цвету и системе визуальных акцентов. Он позволяет рассматривать книжную графику как знаковую систему, в которой отдельный элемент получает значение во взаимосвязи с текстом и соседними изображениями. Проблема книги как целостной структуры соответствует традиции изучения книги как сложного художественного объекта [Червинский, 1981].

Иконологический метод использован для интерпретации устойчивых образов и мотивов. Геометрические конструкции, фигуры рабочих, индустриальные атрибуты и диагональные композиции рассматриваются не только как формальные признаки, но и как носители культурных представлений об индустриализации, коллективизме и «новом человеке». Тема формирования такого образа подробно рассматривается в исследованиях советской культуры [Кириченко, Плеханова, 2020; Слепухин, 2017].

## Результаты и обсуждение

После революции изменилась социальная роль художника и система художественного заказа. Ослабление прежних механизмов частного финансирования сопровождалось ростом государственного заказа и ориентацией на массового читателя. Книга стала частью более

широкой системы культурного просвещения, а графическое оформление всё теснее связывалось с задачей быстрого и ясного восприятия информации. В этот период особенно активно развивался визуальный язык агитационных плакатов, листовок и иллюстрированных изданий. Лаконичная форма, контраст, динамичная композиция и узнаваемый знак переходили из агитационной графики в книжную практику [юрина, 2025; Устюгова, 2024].

Конструктивизм предложил для книги иной принцип организации пространства. Декоративная избыточность уступала место геометризации, модульной структуре и функциональному использованию типографики. Шрифт включался в композицию наравне с изображением, а страница начинала восприниматься как сконструированная система. Подобная организация соответствовала представлению о графическом проектировании как о деятельности, где форма подчинена функции, а каждый элемент занимает определённое место в общей структуре [Малин, 2022; Пунанова, 2016; Шутова, 2015].

Для художественного авангарда 1920-х годов характерен синтез нескольких практик. Фотомонтаж, коллаж, асимметричная вёрстка, контрастные кегли и разрыв привычных текстовых блоков создавали новый ритм чтения. Книга переставала быть последовательностью нейтральных страниц и превращалась в пространственную композицию. В исследованиях русского авангарда такая установка рассматривается как часть более широкого поиска «творящей формы», когда художественное решение должно быть связано с устройством среды и характером материала [Устюгова, 2024].

НЭП создал для издательской сферы особую ситуацию. Расширение коммерческих практик усилило конкуренцию за читателя и сделало оформление одним из инструментов привлечения внимания. Одновременно сохранялась потребность в массовом выпуске литературы, а государственная программа ликбеза формировала устойчивый спрос на учебные и просветительские издания. В книжной графике сосуществовали экспериментальная эстетика и требования функциональности. Эта двойственность особенно хорошо заметна в технической и политической литературе, где геометрические формы, фотомонтаж и условные схемы сочетались с высокой степенью информационной насыщенности.

Футуризм и конструктивизм при этом решали разные, хотя и пересекающиеся задачи. Футуристическая композиция стремилась передать движение, энергию и изменение привычного порядка. Это проявлялось в диагональных построениях, асимметрии, резких шрифтовых контрастах. Конструктивистский подход связывал динамику с организацией пространства и функциональной структурой. В результате возникла книга, в которой эмоциональная выразительность и рациональная организация страницы могли существовать одновременно.

Особенно показателен в этом отношении опыт В. Маяковского. «Новый человек послереволюционной эпохи проектировался в соответствии с принципами технической футурологии» [Слепухин, 2017].

В оформлении изданий Маяковского шрифт становился самостоятельным выразительным инструментом. Крупный набор, контраст размеров литер, асимметрия и акцентированные текстовые блоки изменяли привычную последовательность чтения. В публикациях, посвящённых его графическим практикам, типографика рассматривается в связи с ритмом, паузой и визуальной организацией стихотворного текста [Тюрина, 2025; Хачатурян, 2022].

«Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно, так как наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто большую,

чем между строками, то ритм оборвется [Хачатурян, 2022].»

Эта практика меняла саму роль пустого пространства. Интервалы между строками, разрывы текстовых блоков и свободные поля становились не пассивным фоном, а частью композиционного ритма. В книжной графике постепенно укреплялось понимание страницы как пространства, где текст и изображение должны работать совместно. Эта идея соотносится с более широкими исследованиями системы книги, в которых форма полосы рассматривается как организующая структура восприятия [Червинский, 1981].

Параллельно развивалась Московская школа книжной графики, связанная с В. Фаворским. Его представление о целостности книжного организма предполагало взаимосвязь текста, шрифта, иллюстрации и пространства страницы. В работах Николая Купреянова близкие принципы проявлялись в ясной организации композиции и выразительной линии. Для этого направления важным становилось не отдельное изображение, а его место в системе книги. Такой принцип в дальнейшем оказал влияние на развитие отечественного графического дизайна и на представление о книге как о едином визуальном объекте [Чертыковцева, 2019; Эпоха красивой книги, 2026].

Переход к 1930-м годам сопровождался изменением институциональной среды. Усиление централизованного управления культурой привело к расширению редакционного и административного контроля над издательской продукцией. Художественный эксперимент всё чаще оценивался с точки зрения его соответствия установленным тематическим и стилистическим требованиям. Как отмечают исследователи: «Потом последовали весьма жесткие известные постановления партии и правительства, возвращающие новаторов в русло той национальной традиции, которая сформировалась в России в XIX в [Денисов, Храмов, 2024].»

В результате книжная графика постепенно смещалась от формального экспериментирования к более понятной повествовательной модели. Иллюстрация должна была поддерживать сюжет, выявлять характеры и облегчать интерпретацию текста. На первый план выходили типизированные фигуры, героизированные персонажи, узнаваемые производственные и исторические мотивы. Изменение художественной нормы сопровождалось сокращением жанрового и композиционного разнообразия [Кириченко, Плеханова, 2020; Лепешкина, 2018].

Институциональная регламентация затрагивала не только содержание, но и сам процесс работы над книгой. Эскизы и макеты проходили редакционное согласование, а художник заранее учитывал возможные замечания. В результате книжное оформление становилось коллективным производственным процессом с несколькими уровнями контроля. Эта система стимулировала использование более устойчивых и легко считываемых композиционных решений и одновременно сокращала пространство для формального риска.

Изменения хорошо видны при сопоставлении работ Маяковского и Юрия Анненского. В графике Маяковского 1920-х годов преобладают шрифтовая экспрессия, крупные наборы и асимметричная организация страницы. В иллюстрациях Анненского к «Евгению Онегину» (1936), напротив, заметно стремление к уравновешенной композиции и большей повествовательной последовательности [Пунанова, 2016]. Это различие показывает не только индивидуальную художественную позицию, но и сдвиг в представлении о допустимой функции книжной графики.

Сходный перелом можно проследить на примере Эль Лисицкого. Его «Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках» (1923) строится на активном движении

геометрических форм и последовательной смене визуальных акцентов. Для книжной графики середины 1930-х годов характернее более статичная композиционная организация. Само сопоставление не означает прямого линейного перехода от одного метода к другому, но показывает изменение художественной среды, в которой проектировалась книга.

Изменение функций графики было связано и с расширением образовательной задачи. Государственная поддержка ликбеза увеличивала потребность в учебных и просветительских изданиях, где изображение должно было быстро объяснять объект, процесс или историческое событие. Отсюда интерес к схематизации, типовым композиционным моделям и последовательному расположению информационных элементов. Такая практика укрепляла представление о графике как о средстве визуального обучения, а не только иллюстрирования литературного текста.

При этом нельзя свести развитие советской книжной графики только к воздействию государственной политики. На художественный язык одновременно влияли технологические условия печати, новые формы массового производства, изменение структуры читательской аудитории и внутренние поиски самих художников. Исследования художественного эксперимента показывают, что формальные решения часто возникают на пересечении нескольких задач и не объясняются одной причиной [Уваров, 2020; Уваров, Козырь, 2019]. Для книги это особенно заметно, поскольку художественный образ здесь существует внутри материальной и структурной системы издания.

В этом отношении полезно учитывать и более широкий опыт отечественного графического дизайна. История дизайна книги показывает постепенное движение от декоративного оформления к системной организации текста и изображения [Чертыковцева, 2019]. Исследование изданий как целостных визуальных объектов позволяет рассматривать композицию, типографику и иллюстрацию как взаимозависимые элементы, а не как набор самостоятельных приёмов [Малин, 2022; Червинский, 1981].

К середине 1930-х годов сформировалась модель книжного оформления, в которой экспериментальные методы 1920-х годов сохранились лишь частично и были включены в более нормативную систему. Чёткая композиция, повествовательная ясность, узнаваемый образ и иерархия информации становились основными условиями массового издания. Вместе с тем опыт авангарда не исчез полностью. Он продолжал работать на уровне композиционного ритма, типографической выразительности и конструктивной организации полосы.

## Заключение

Развитие советской книжной графики 1920–1930-х годов проходило в условиях быстрой перестройки культурной и издательской среды. Революция и Гражданская война создали спрос на новые способы визуальной коммуникации, а художественный авангард предложил язык, основанный на геометризации, фотомонтаже, активной типографике и динамической организации страницы. В период НЭПа эти приёмы получили возможность широкого распространения в массовом книгоиздании, где эксперимент соседствовал с просветительскими и утилитарными задачами.

В 1930-е годы ситуация изменилась. Усиление институционального контроля и стандартизация издательской практики ограничили самостоятельность формального поиска. Иллюстрация всё чаще строилась вокруг ясного повествовательного образа, типизированного персонажа и легко считываемой композиции. Книжная графика включалась в общую систему

культурной политики, ориентированную на воспитательную и коммуникативную функцию [Денисов, Храмов, 2024; Кириченко, Плеханова, 2020; Лепешкина, 2018].

При этом художественная эволюция не была прямой сменой авангарда социалистическим реализмом. Между ними существовал сложный переходный период, в котором конструктивистские и футуристические методы продолжали влиять на организацию книги, хотя менялась сфера их применения. Сохранялись идея целостного книжного организма, внимание к ритму страницы, взаимодействию текста и изображения и функциональной роли типографики [Шутова, 2015; Червинский, 1981].

Историко-культурные предпосылки советской книжной графики поэтому следует рассматривать как систему взаимосвязанных факторов. Художественная программа, издательская практика, образовательные задачи, технологическая база и культурная политика не действовали изолированно. Их взаимодействие определило тот визуальный язык, который сегодня воспринимается как характерная часть советского книжного искусства 1920–1930-х годов. Опыт этого периода важен не только как история стиля, но и как пример того, каким образом изменение среды производства и коммуникации перестраивает саму структуру художественного образа.

## Библиография


1. Денисов Н.Г., Храмов В.Б. Советское искусство как феномен социалистической культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 55. С. 48–55.
2. Кириченко С.В., Плеханова А.М. Советские идеология и культура в 1920–1930-х гг.: воспитание «нового человека» // Вестник Томского государственного университета. История. 2020. № 65. С. 20–24.
3. Лепешкина Л.Ю. Советская культурная политика и традиционные обряды народов Поволжья: опыт взаимодействия // Новейшая история России. 2018. № 3. С. 726–729.
4. Малин А.Г. История дизайна: методические указания по выполнению практических заданий. Витебск: УО «ВГТУ», 2022. 52 с.
5. Пунанова Ю.С. Эстетические принципы советского конструктивизма // Культура и цивилизация. 2016. № 5. С. 141–150.
6. Слепухин В.В. «Новый» человек в советской культурной политике 1920–1930-х годов // Культура и цивилизация. 2017. № 5. С. 604–609.
7. Тюрина Е.А. Визуально-вербальные стратегии агитации В.В. Маяковского в «Окнах РОСТА» (хроника сентября 1920 г.: Врангель, голод, холод и разруха) // Вестник Костромского государственного университета. 2025. № 4. С. 133–139.
8. Уваров В.Д. Экспериментальные поиски в современном искусстве таписсерии // Бизнес и дизайн ревю. 2020. № 1 (17). С. 13.
9. Уваров В.Д., Козырь Е.П. Художественный образ в таписсериях Ле Корбюзье // Искусство. Искусствоведение. Фундаментальные и прикладные науки сегодня. США, Северная Каролина: Лулу Пресс, 2019. С. 1–4.
10. Уваров В.Д., Середина А.А. Таписсерия в интерьерах зданий, построенных в стиле «функционализм» // Бизнес и дизайн ревю. 2017. Т. 1, № 1 (5). С. 13–14.
11. Устюгова Е.Н. Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов // Художественная культура. 2024. № 1. С. 12–33.
12. Хачатурян Л.В. Место в зверинце: автографы Маяковского в записной книжке 1921–1922 г. // Russian Literature. 2022. С. 1–5.
13. Червинский М. Система книги / М. Червинский. Семиотика книги: [пер. с польского] / Теодор Зберский; [вступ. статья Е.Л. Немировского]. Москва: Книга, 1981. 128 с.
14. Чертыковцева Е.А. У истоков отечественного графического дизайна // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2019. № 4 (85). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-otechestvennogo-grafícheskogo-dizayna.
15. Шутова А.С. Обращение к ценностям конструктивизма в дизайн-проектировании современных печатных изданий // Культура и цивилизация. 2015. № 6. С. 163–175.
16. Эпоха красивой книги // История книги. URL: http://maxbooks.ru/gerchuk/gerch70.htm.

# Cultural and Historical Prerequisites for the Development of Soviet Book Graphics of the 1920s–1930s

**Viktor D. Uvarov**

Doctor of Art History,
Professor,
Department of Costume and Fashion Art,
Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art),
119071, 1, Malaya Kaluzhskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

**Gleb V. Onis'kov**

Postgraduate Student,
Moscow Pedagogical State University,
119435, 1/1, Malaya Pirogovskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: oniskovgleb@mail.ru

**Abstract**

The article is devoted to the examination of the cultural and historical conditions in which Soviet book graphics of the 1920s–1930s took shape. The changes in the artistic environment after 1917, the development of constructivism and futurism, the activities of LEF, Unovis, and other associations, the influence of the New Economic Policy, the state policy of likbez, and the subsequent institutional regulation of art are analyzed. Special attention is paid to how the functions of the book changed: from an experimental platform for working with text, type, and image to an instrument of mass enlightenment and ideological communication. On the material of works by V. Mayakovsky, El Lissitzky, V. Favorsky, N. Kupreyanov, and Yu. Annensky, changes in composition, typography, and the figurative structure of the book page are examined. It is shown that the artistic evolution of the 1920s–1930s is not reduced to a simple change of one style for another: it took shape under the influence of simultaneously artistic programs, publishing practice, the demands of the mass reader, and administrative regulation. It is concluded that Soviet book graphics of this period formed as a complex system in which the experimental culture of the 1920s gradually gave way to a more normative model of book design of the 1930s.

**For citation**

Uvarov V.D., Onis'kov G.V. (2026) Kul'turnye i istoricheskie predposylki razvitiya sovetskoy knizhnoy grafiki 1920–1930-kh godov [Cultural and Historical Prerequisites for the Development of Soviet Book Graphics of the 1920s–1930s]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 214-222. DOI: 10.34670/AR.2026.63.84.025

**Keywords**

Soviet book graphics, book illustration, constructivism, futurism, artistic avant-garde, graphic book design, typography, visual culture, book publishing, cultural policy.

## References


1. Chertykovtseva, E. A. (2019). U istokov otechestvennogo graficheskogo dizayna [At the origins of Russian graphic design]. Uchenye zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i Sotsialnye Nauki [Scientific Notes of OSU. Series: Humanities and Social Sciences], (4(85)). https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-otechestvennogo-graficheskogo-dizayna
2. Chervinsky, M. (1981). Sistema knigi [The system of the book]. In Semiotika knigi [Semiotics of the book] (T. Zbersky, Trans.; E. L. Nemirovsky, Intro.). Kniga.
3. Denisov, N. G., & Khramov, V. B. (2024). Sovetskoe iskusstvo kak fenomen sotsialisticheskoy kultury [Soviet art as a phenomenon of socialist culture]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk State University. Cultural Studies and Art History], (55), 48–55.
4. Epokha krasivoy knigi [The era of the beautiful book]. (n.d.). Istoriya knigi [History of the book]. http://maxbooks.ru/gerchuk/gerch70.htm
5. Khachaturian, L. V. (2022). Mesto v zverintse: avtografy Mayakovskogo v zapisnoy knizhke 1921–1922 g. [A place in the menagerie: Mayakovsky's autographs in a 1921–1922 notebook]. Russian Literature, 1–5.
6. Kirichenko, S. V., & Plekhanova, A. M. (2020). Sovetskie ideologiya i kultura v 1920–1930-kh gg.: vospitanie "novogo cheloveka" [Soviet ideology and culture in the 1920s–1930s: The formation of the "new man"]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya [Bulletin of Tomsk State University. History], (65), 20–24.
7. Lepeshkina, L. Yu. (2018). Sovetskaya kulturnaya politika i traditsionnye obryady narodov Povolzhya: opyt vzaimodeystviya [Soviet cultural policy and traditional rites of the peoples of the Volga region: An experience of interaction]. Noveyshaya istoriya Rossii [Modern History of Russia], (3), 726–729.
8. Malin, A. G. (2022). Istoriya dizayna: metodicheskie ukazaniya po vypolneniyu prakticheskikh zadaniy [History of design: Methodological guidelines for practical assignments]. UO "VGTU".
9. Punanova, Yu. S. (2016). Esteticheskie printsipy sovetskogo konstruktivizma [Aesthetic principles of Soviet Constructivism]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (5), 141–150.
10. Shutova, A. S. (2015). Obrashchenie k tsennostyam konstruktivizma v dizayn-proektirovanii sovremennykh pechatnykh izdaniy [Turning to the values of Constructivism in the design of contemporary printed publications]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (6), 163–175.
11. Slepukhin, V. V. (2017). "Novyy" chelovek v sovetskoy kulturnoy politike 1920–1930-kh godov ["New" man in Soviet cultural policy of the 1920s–1930s]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (5), 604–609.
12. Tyurina, E. A. (2025). Vizualno-verbalnye strategii agitatsii V. V. Mayakovskogo v "Oknakh ROSTA" (khronika sentyabrya 1920 g.: Vrangel, golod, kholod i razrukha) [Visual-verbal strategies of V. V. Mayakovsky's agitation in the "Windows of ROSTA" (September 1920 chronicle: Wrangel, hunger, cold and devastation)]. Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Kostroma State University], (4), 133–139.
13. Ustyugova, E. N. (2024). Ideya "tvoryashchey formy" v estetike russkogo avangarda 1920-kh godov [The idea of "form-giving" in the aesthetics of the Russian avant-garde of the 1920s]. Khudozhestvennaya kultura [Artistic Culture], (1), 12–33.
14. Uvarov, V. D. (2020). Eksperimentalnye poiski v sovremennom iskusstve tapisserii [Experimental searches in contemporary tapestry art]. Biznes i dizayn revyu [Business and Design Review], (1(17)), 13.
15. Uvarov, V. D., & Kozyr, E. P. (2019). Khudozhestvennyy obraz v tapisseriyakh Le Korbyuz'e [The artistic image in the tapestries of Le Corbusier]. In Iskusstvo. Iskusstvovedenie. Fundamentalnye i prikladnye nauki segodnya [Art. Art History. Fundamental and Applied Sciences Today] (pp. 1–4). Lulu Press.
16. Uvarov, V. D., & Seredina, A. A. (2017). Tapisseria v interierakh zdaniy, postroennykh v stile "funktsionalizm" [Tapestry in the interiors of buildings constructed in the functionalist style]. Biznes i dizayn revyu [Business and Design Review], 1(1(5)), 13–14.

Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

**УДК 76.03:004.92** **DOI: 10.34670/AR.2026.78.40.026**

# Возможности цифровой адаптации традиционных приёмов советской книжной графики для современной визуальной среды

**Уваров Виктор Дмитриевич**

Доктор искусствоведения,
профессор,
кафедра искусства костюма и моды,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство),
119071, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Калужская, 1;
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

**Ониськов Глеб Владимирович**

Аспирант,
Московский педагогический государственный университет,
119435, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Пироговская, 1/ 1;
e-mail: oniskovgleb@mail.ru

**Аннотация**

Статья посвящена рассмотрению возможностей цифровой адаптации традиционных приёмов советской книжной графики 1920–1930-х годов к современной визуальной среде. Исследование сосредоточено на приёмах, связанных с организацией композиции, взаимодействием текста и изображения, типографикой, силуэтной формой, цветом и фактурой. В качестве теоретической основы рассматриваются принципы Московской школы книжной графики и концепция книги как целостного пространственного организма, разработанная В.А. Фаворским. Сопоставление исторических приёмов с возможностями цифровых медиа позволяет отделить механическое копирование стилевых признаков от переноса композиционной и семантической логики. Рассматриваются векторная графика, адаптивная вёрстка, интерактивная типографика, SVG и средства цифровой обработки текстур. Отдельно анализируется изменение материального носителя: экран не передаёт фактуру бумаги, характер печатного оттиска и пространственную последовательность книжного разворота, поэтому цифровая адаптация требует изменения способов подачи изображения. На основе рассмотренного материала сформулированы практические принципы работы с силуэтными композициями, цветом, типографикой, текстурами и последовательным визуальным повествованием. Показано, что исторические приёмы могут сохранять художественную и коммуникативную функцию в цифровой среде при условии их осмысленной трансформации с учётом особенностей экранного восприятия и интерактивного взаимодействия.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Уваров В.Д., Ониськов Г.В. Возможности цифровой адаптации традиционных приёмов советской книжной графики для современной визуальной среды // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 9А. С. 223-233. DOI: 10.34670/AR.2026.78.40.026

**Ключевые слова**

Советская книжная графика, книжная иллюстрация, цифровая адаптация, графический дизайн, визуальная культура, типографика, конструктивизм, цифровые медиа, визуальная коммуникация, дизайн интерфейсов.

## Введение

Советская книжная графика 1920–1930-х годов складывалась в ситуации активного обновления художественного языка книги. В работах представителей Московской школы, прежде всего В. Фаворского и его последователей, иллюстрация перестаёт быть изолированным изображением и включается в общую архитектонику издания. Линия, силуэт, типографика, белое поле и формат страницы начинают работать как взаимосвязанные элементы. Книга воспринимается не как последовательность отдельных страниц, а как цельный художественный объект. Эта установка сохраняет интерес и для современной цифровой визуальной среды, где изображение также существует внутри сложной системы текста, навигации и взаимодействия пользователя с интерфейсом [Ляхов, 1978].

Цифровой перенос исторических приёмов не сводится к стилизации. У экранного носителя и печатной книги разные физические свойства и разные сценарии восприятия. В цифровой среде исчезает непосредственное ощущение бумаги и печатной фактуры, меняется масштаб изображения, а последовательность чтения становится зависимой от размера экрана и действий пользователя. Поэтому при адаптации необходимо сохранять не внешний набор признаков, а принципы организации формы. Подобный подход соответствует современному пониманию культурного наследия в дизайне, где интерпретация предполагает работу с первоисточником и его контекстом, а не простое копирование [Демшина, 2024, с. 32].

Исследование актуально и с точки зрения современной визуальной коммуникации. Унифицированные шаблоны цифрового дизайна часто приводят к сходству интерфейсов и рекламных материалов. Обращение к исторической графике позволяет расширить набор композиционных решений и одновременно сохранить связь с отечественной художественной традицией. Современные исследования цифровой трансформации дизайна показывают, что при переносе художественных принципов в новые среды меняются не только инструменты, но и способы организации визуального материала [Климова, Плотникова, 2024].

Объект исследования: традиционные приёмы советской книжной графики 1920–1930-х годов.

Предмет исследования: возможности трансформации композиционных, типографических, колористических и фактурных приёмов советской книжной графики в цифровые визуальные форматы.

Гипотеза: художественные принципы советской книжной графики 1920–1930-х годов, сформированные в работах представителей Московской школы, сохраняют структурную универсальность и могут быть адаптированы к современной цифровой визуальной среде при

сохранении их композиционной логики, типографической организации и семантики цвета.

Цель исследования: разработать принципы цифровой адаптации ключевых приёмов советской книжной графики, связанных с композицией, типографикой, цветом, силуэтом и фактурой, с учётом особенностей экранного восприятия и интерактивного взаимодействия.

Исследовательские задачи: определить формальные признаки приёмов, пригодные для переноса в цифровую среду; сопоставить исторические способы организации страницы с принципами современной адаптивной вёрстки; рассмотреть возможности векторизации силуэтных композиций и цифровой передачи фактуры; выявить способы сохранения нарративной функции книжной графики при использовании анимации и интерактивных элементов; сформулировать практические рекомендации для дизайнеров.

Практическая значимость: возможность применять предложенные принципы при разработке веб-иллюстрации, интерфейсов, анимационных материалов, образовательных цифровых продуктов и культурных проектов. Отдельные положения могут использоваться в учебных курсах по книжному и графическому дизайну, а также в проектной деятельности, связанной с переосмыслением художественного наследия.

## Материалы и методы

Материалом исследования служат примеры советской книжной графики 1920–1930-х годов, теоретические положения Московской школы и В.А. Фаворского, а также современные цифровые способы работы с изображением, типографикой и композицией. Дополнительно рассматриваются более поздние образцы советской иллюстрации как материал для проверки преемственности отдельных приёмов и их переносимости в цифровые форматы [У Цзыцзин, Блинова, 2020].

Основным методом выступает искусствоведческий анализ. Он позволяет описывать не отдельные стилевые признаки, а связи между формой изображения, структурой страницы и функцией иллюстрации. Особое место занимает анализ взаимодействия текста, изображения и пустого пространства, поскольку именно эта система была одной из основ книжного проектирования Московской школы.

Историко-культурный метод используется для соотнесения художественных решений 1920–1930-х годов с развитием книжного дела и графического дизайна. Сопоставление с исследованиями истории графического дизайна позволяет отделить исторически обусловленные элементы от принципов, которые способны работать независимо от первоначального носителя [Муртазина, Хамматова, 2013; Чертыковцева, 2019].

Сравнительный метод применён к сопоставлению печатных и цифровых способов организации изображения. В качестве аналогов рассматриваются векторная графика, responsive design, адаптивная типографика, SVG, CSS-анимация и цифровая обработка текстур. Такой подход позволяет определить, какие свойства исторического приёма переносятся напрямую, а какие требуют изменения.

Метод проектного моделирования используется для описания практических вариантов адаптации: векторной интерпретации силуэта, динамического поведения шрифта, цифровой имитации фактуры и последовательного раскрытия изображения. При этом принципиально важным остаётся различие между стилизацией и осмысленной интерпретацией первоисточника [Демшина, 2024].

## Результаты и обсуждение

Одной из ключевых особенностей советской книжной графики является плоскостная организация изображения. Крупные и мелкие формы соотносятся через контраст, а повтор геометрических элементов и направляющих линий задаёт ритм. Пустое поле страницы при этом не воспринимается как незаполненное пространство: оно участвует в построении композиции и регулирует движение взгляда. Такой принцип легко узнаётся в современных интерфейсах, где свободное пространство также используется для разделения блоков и выстраивания визуальной иерархии.

Ритмическая организация особенно заметна в книжных разворотах и серийной иллюстрации. В детской книге последовательность изображений может задавать темп чтения, распределять акценты и связывать отдельные эпизоды в единое повествование. В цифровой среде эту функцию способны продолжить последовательные экраны, прокрутка, анимированные переходы и интерактивные состояния. При этом сама последовательность должна оставаться частью композиции, а не превращаться в набор декоративных эффектов.

Типографика в советской книжной традиции выступала частью общего визуального строя. Шрифт соотносился с иллюстрацией, орнаментом и пропорциями полосы. В цифровой среде эта связь может поддерживаться через адаптивную вёрстку и динамическое изменение параметров текста. Современные исследования визуального контента на сайтах СМИ показывают, что сочетание текста с графическими и анимационными элементами усиливает медиаэстетический компонент коммуникации [Еременко, Симакова, 2024, с. 25].

«К шрифтам предъявляется целый ряд требований: четкость, ясность, удобочитаемость; простота; отсутствие бесцельных штрихов; пропорциональность штрихов и элементов в буквах; стилевое единство шрифта и других изображений (орнамента, иллюстраций); композиционная слаженность всего построения; связь рисунка букв с орудием письма; ритмичное, свободное от всякой искусственности развитие шрифтовой формы; индивидуальность почерка исполнителя; связь рисунка букв с содержанием текста и назначением шрифта [Рыжанкова, 2022].»

Перечень требований показывает, что шрифт в книге связан не только с удобочитаемостью, но и с ритмом, пропорцией и содержанием. При цифровой адаптации это означает необходимость контролировать не отдельный рисунок буквы, а его поведение внутри интерфейса. Размер, межбуквенные интервалы, начертание и расположение текстового блока должны изменяться без разрушения общего композиционного строя.

Цветовая организация также требует переноса не готовой палитры, а её функции. Для советской графики характерно использование ограниченного числа цветов и контрастных сочетаний. При переводе в цифровой формат число доступных оттенков возрастает, однако расширять палитру без необходимости не следует: в адаптированном решении важно сохранить иерархию акцентов и характерное соотношение цветовых пятен. Исследования современного графического дизайна показывают, что работа с историческим наследием требует учитывать формальные и коммуникативные задачи нового носителя [Полонникова, 2024].

Концепция книги как архитектурного организма, сформулированная В.А. Фаворским, рассматривает издательский объект как пространственно-пропорциональную целостность [Корытов, 2014]. В этой модели страница, шрифт, изображение и пустое поле образуют связанную систему. Такой принцип особенно продуктивен для цифровой адаптации, поскольку современные интерфейсы также строятся на иерархии блоков, расстояний и уровней

информации. Переносить следует не конкретную сетку книжной полосы, а сам принцип взаимной зависимости её элементов.

В.А. Фаворский и его последователи рассматривали типографику как конструирующую часть общего оформления. История отечественного графического дизайна показывает, что подобное понимание книги стало важной основой дальнейшего развития визуальной культуры [Чертыковцева, 2019]. М. Червинский, рассматривая систему книги, также связывает её восприятие с взаимодействием структурных элементов, что позволяет использовать книжную модель как исходную точку при проектировании цифровых композиций [Червинский, 1981].

При переносе силуэтной композиции в цифровую среду наиболее естественным инструментом становится векторная графика. В отличие от растрового изображения, векторный объект не привязан к фиксированному разрешению, поэтому его можно использовать в разных масштабах без потери чёткости контура. Для исторической графики это особенно важно: силуэт остаётся узнаваемым и на небольшом экране, и в полноформатном цифровом изображении.

Однако автоматическая трассировка не решает задачу адаптации сама по себе. При упрощении исходника исчезают мелкие неровности линии, особенности авторского штриха и детали, которые могут иметь композиционное значение. Поэтому векторизацию целесообразно рассматривать как этап реконструкции структуры, после которого требуется ручная корректировка. Такой подход согласуется с принципом работы с культурным наследием через изучение первоисточника, а не через воспроизведение уже существующей интерпретации [Демшина, 2024].

«Еще один сложный момент – это обращение к существующей интерпретации как к первоисточнику, когда в рамках проекта дизайнер не уделяет времени сбору историко-культурного материала и опирается на уже созданные интерпретации, так появляются неоригинальные объекты [Демшина, 2024, с.32].»

Оптимизация векторного объекта должна учитывать его предполагаемый масштаб и способ использования. Редукция узлов, упрощение кривых Безье и объединение смежных контуров уменьшают сложность файла, но не должны разрушать характерный силуэт. Для интерфейсных элементов полезна проверка на нескольких размерах: знак, иллюстрация, заголовочная композиция и крупноформатный экран предъявляют разные требования к детализации.

Интерактивная типографика даёт возможность развить один из принципов конструктивистской книжной практики. Параметры текста могут изменяться при наведении, нажатии или переходе между состояниями интерфейса. Hover и active позволяют работать с размером, кернингом, насыщенностью и цветом шрифта. В таком случае движение не является самостоятельной анимацией, а становится частью композиционного ритма.

Адаптивная вёрстка позволяет сохранить структурные отношения книги при переходе к экранам разного формата. Модульные сетки перестраиваются, размеры текста изменяются, а изображения меняют масштаб или положение. Смысл такого переноса состоит не в том, чтобы буквально воспроизвести книжную полосу, а в том, чтобы сохранить иерархию, ритм и соотношение элементов. Современные исследования цифровых технологий в дизайн-образовании также подчёркивают необходимость сочетать художественные навыки с пониманием инструментов цифрового проектирования [Салтыкова, Васильева, 2022; Яковлева, Чеберева, 2024].

«Вторая часть проекта, репрезентирующая любовную тему в плафонах дворцов и в письмах русских поэтов, писателей, связанных с Санкт-Петербургом, основана на сочетании обращения к образно-эмоциональным, нарративно-ценностным аспектам памятника с узнаваемыми цитатами. Авторское цветовое и композиционное решение на основе общего стиля проекта

использовано при интерпретации рукописей и графических зарисовок, созданных А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым, А. А. Блоком, Д. С. Мережковским, М. И. Цветаевой, О. Э. Мандельштамом [Демшина, 2024]».

Пример работы с рукописями и историческими изображениями показывает, что цифровая адаптация должна сохранять не только форму, но и признаки происхождения материала: характер линии, структуру бумаги, следы печати, особенности первоначальной композиции. При сканировании исходника эти свойства можно сохранить через работу с разрешением, контрастом и текстурой, а затем использовать как основу для цифровой интерпретации.

Для передачи печатной фактуры в цифровой среде применяются растровые текстуры, прозрачные слои и алгоритмы дизеринга. Такие средства позволяют имитировать неоднородность оттиска, сетку полутонового растра и эффект нескольких проходов печати. При этом чрезмерная цифровая обработка способна стереть характер исходника, поэтому фактура должна поддерживать композицию, а не становиться самостоятельным декоративным эффектом.

При работе с цветом важно учитывать различие между печатной и экранной моделями формирования изображения. При цифровой адаптации исторические оттенки целесообразно переводить в современное цветовое пространство с помощью согласованных палитр и профилей, а не стремиться к буквальному совпадению значений. Создание отдельных цифровых палитр позволяет сохранить контраст и иерархию оригинальной графики [Климова, Плотникова, 2024; Полонникова, 2024].

Производительность цифровой графики также становится частью художественного проектирования. Большие растровые файлы и сложные эффекты могут увеличивать время загрузки и ухудшать взаимодействие с интерфейсом. Поэтому при подготовке исторической графики для веб-среды целесообразно использовать оптимизированные форматы, включая WebP и SVG, а также прогрессивную загрузку. Это особенно важно для проектов, рассчитанных на мобильные устройства.

Интерактивность меняет характер чтения изображения. В печатной книге последовательность просмотра задаётся форматом страницы и разворота, тогда как цифровая среда допускает изменение порядка и скорости восприятия. Пользователь может нажимать на элементы, перемещаться между экранами, запускать анимацию и возвращаться к уже просмотренному фрагменту. Исследования медиаэстетики показывают, что анимационные элементы и видео становятся частью общей структуры современной медиакоммуникации, а не только дополнительным оформлением [Еременко, Симакова, 2024].

Для книжной графики это открывает возможность продолжить принцип последовательного повествования. Серия иллюстраций, характерная для советской детской книги, может быть переведена в анимированную последовательность, где каждый следующий кадр раскрывает новый фрагмент действия. При этом движение должно оставаться подчинённым содержанию. Лаконичность, характерная для исторического материала, в цифровой среде может проявляться не в статичности, а в экономном использовании анимации.

Обращение к более поздней советской иллюстрации позволяет проверить устойчивость этих принципов. Работы мастеров, сформировавших язык детской книги во второй половине XX века, также строились на последовательном раскрытии действия, узнаваемом силуэте и ясной визуальной структуре [У Цзыцзин, Блинова, 2020]. Эти свойства близки задачам интерактивной графики, где необходимо быстро считывать образ и одновременно удерживать сюжетную связь между отдельными экранами.

SVG является удобным форматом для такого переноса, поскольку объединяет масштабируемость, возможность работы с отдельными объектами и поддержку интерактивных состояний. Элементы книжного дизайна, например модульная сетка, крупный заголовок или текстурированный фон, могут получать динамические свойства без разрушения исходной композиционной логики.

«Творческое переосмысление культурного наследия сегодня стало способом коммуникации между прошлым и настоящим, формой исследования собственной культурной идентичности, площадкой для поиска новой оптики для исследователей, художников и зрителей [Демшина, 2024]».

Эта позиция позволяет уточнить границы цифровой адаптации. Речь идёт не о создании стилистической копии советской книжной графики, а о переносе её композиционных и нарративных принципов в другую материальную среду. В результате цифровое произведение получает возможность сохранять исторические признаки и одновременно приобретать новые свойства: масштабируемость, изменяемость, интерактивность и движение.

Анализ современных цифровых проектов, ориентированных на культурную тематику, показывает, что исторические графические решения могут работать в рекламных и просветительских форматах при сохранении ясной композиции и визуальной иерархии. При этом обращение к культурному наследию требует корректной работы с первоисточником. Для дизайнера принципиально различать реконструкцию, цитирование, стилизацию и авторское переосмысление [Демшина, 2024].

«Парадокс, но обращение к культурному наследию для дизайнеров часто становится методом выхода за привычные рамки, основой для инноваций. Инновация через традицию – важный инструмент развития культуры и искусства в сочетании с другими подходами (новые технологии, идеи, образно-стилистические новации и т. д.) [Чжан, 2023; Демшина, 2024]».

В цифровой среде этот принцип проявляется в соединении исторических приёмов с современными технологиями: векторная обработка позволяет сохранить силуэт, адаптивная вёрстка переносит структурную логику книжной страницы, анимация развивает последовательное повествование, а цифровые текстуры моделируют материальные свойства печатного оригинала. Такой синтез оправдан только тогда, когда технологический приём усиливает художественную функцию, а не заменяет её.

Ряд практических решений можно объединить в единую модель цифровой адаптации. Исходный материал сначала анализируется с точки зрения композиции, ритма, типографики, цвета и фактуры. Затем определяется, какие элементы необходимо сохранить буквально, какие допустимо упростить, а какие должны получить новое поведение в цифровой среде. После векторизации и адаптивной вёрстки проводится проверка на разных размерах экрана, затем корректируются контуры, размеры текста, контраст и скорость анимации. Такая последовательность связывает художественный анализ с проектной практикой.

Эстетическая сторона адаптации требует баланса между исторической узнаваемостью и современными коммуникативными задачами. Механическое воспроизведение старого визуального решения способно превратить наследие в декоративный шаблон. Напротив, сохранение композиционной логики, характерной для советской книжной графики, позволяет использовать исторический материал как источник новых решений. В работах, посвящённых современной практике дизайна и переосмыслению традиции, подобный подход рассматривается как условие продуктивного диалога между историческим материалом и актуальной визуальной культурой [Демшина, 2024; Уваров, 2020].

## Заключение

Рассмотренный материал показывает, что традиционные приёмы советской книжной графики 1920–1930-х годов могут быть перенесены в цифровую визуальную среду при сохранении их структурной и семантической основы. Наиболее устойчивыми оказываются принципы плоскостной композиции, ритмической организации, взаимодействия текста и изображения, силуэтной выразительности и ограниченной цветовой иерархии.

Цифровой носитель не воспроизводит физические свойства книги, поэтому прямое копирование графического оригинала не решает задачу адаптации. Более продуктивен перенос функций: бумажная фактура становится цифровой текстурой, силуэт превращается в масштабируемый векторный объект, книжная последовательность получает форму анимированного или интерактивного повествования, а типографическая композиция адаптируется к изменяющейся сетке интерфейса.

Практическая модель адаптации предполагает последовательный анализ первоисточника, выделение композиционно значимых элементов, векторизацию и оптимизацию контуров, настройку адаптивной типографики, разработку цифровой палитры и тестирование на различных устройствах. На заключительном этапе проверяется не только техническая устойчивость решения, но и сохранение его художественной функции.

Отдельного внимания требует работа с культурным наследием. Цифровая интерпретация не должна строиться на вторичных стилизациях без обращения к исходному материалу. Изучение первоисточника, фиксация изменений и понимание исторического контекста позволяют избежать формального копирования и сохранить содержательную связь между исторической графикой и современным проектом [Демшина, 2024].

Перспективность рассмотренных приёмов связана с их применением в веб-иллюстрации, интерактивных образовательных ресурсах, культурных платформах, анимации и интерфейсном дизайне. В этих областях советская книжная графика может рассматриваться не только как исторический материал, но и как источник композиционных принципов, способных развиваться средствами цифровых медиа.

## Библиография

1. Блинов В.Ю. Русская детская книжка-картинка 1900–1941. Москва: Искусство XXI век, 2005. 224 с.
2. Демшина А.Ю. Культурное наследие в дизайне // Вестник СПбГИК. 2024. № 4. С. 31–36.
3. Еременко С.С., Симакова С.И. Медиаэстетические особенности анимации и видеоконтента на сайтах СМИ // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2024. № 4. С. 24–30.
4. Климова Л.А., Плотникова М.Г. Дизайн в контексте цифровой трансформации // Костюмология. 2024. № 2. С. 1–13.
5. Корытов О.В. Иллюстрированная книга. Конструкция и композиция. Москва: Галарт, 2014. 217 с.
6. Ляхов В.Н. Искусство книги: избранные историко-теоретические и критические работы / сост. Г.Ю. Стернин; вступ. ст. А.А. Сидорова. Москва: Советский художник, 1978. 248 с.
7. Муртазина С.А., Хамматова В.В. История графического дизайна и рекламы. Казань: Изд-во КНИТУ, 2013. 124 с.
8. Пермященко О.И. Идеологическая роль советской книжной графики // Lib.ru: Журнал «Самиздат». 21.03.2014. URL: http://samlib.ru/p/permjashenko/ideologicheskajarolxsowetskojknizhnojgrafiki.shtml.
9. Полонникова А.А. Тренды графического дизайна 2025 года. Взгляд преподавателя // Символ науки. 2024. № 12-1-3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/trendy-grafichesk ogo-dizayna-2025-goda-vzglyad-prepodavatelya.
10. Рыжанкова А.С. Анатомия буквы: анализ названий элементов // Труды БГТУ. 2022. № 1. С. 131–139.
11. Салтыкова Г.М., Васильева Д.А. Цифровые технологии в дизайн-образовании и проектной деятельности // Преподаватель XXI век. 2022. № 3. С. 224–230.
12. У Цзыцзин, Блинова Е.К. Знаменитые советские иллюстраторы 1949–1999 гг. и их работы в научно-фантастических книгах // Культура и цивилизация. 2020. № 5. С. 79–92.

13. Уваров В.Д. Экспериментальные поиски в современном искусстве таписсерии // Бизнес и дизайн ревю. 2020. № 1 (17). С. 13.
14. Червинский М. Система книги / М. Червинский. Семиотика книги: [пер. с польского] / Теодор Зберский; [вступ. статья Е.Л. Немировского]. Москва: Книга, 1981. 128 с.
15. Чертыковцева Е.А. У истоков отечественного графического дизайна // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2019. № 4 (85). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-otechestvennogo-grafícheskogo-dizayna.
16. Чжан С. Эффективность анимационного контента в сфере маркетинга в социальных медиа: психофизиологические аспекты и механизмы визуального восприятия // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2023. № 3. С. 1–5.
17. Эпоха красивой книги // История книги. URL: http://maxbooks.ru/gerchuk/gerch70.htm.
18. Яковлева С.И., Чеберева О.Н. Использование курса «Digital art» в современной профессиональной подготовке дизайнеров // Известия Балтийской государственной академии рыбопромыслового флота. 2024. № 1. С. 163–166.

# Possibilities of Digital Adaptation of Traditional Techniques of Soviet Book Graphics for the Modern Visual Environment

**Viktor D. Uvarov**

Doctor of Art History, Professor,
Department of Costume and Fashion Art,
Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art),
119071, 1, Malaya Kaluzhskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

**Gleb V. Onis'kov**

Postgraduate Student,
Moscow Pedagogical State University,
119435, 1/1, Malaya Pirogovskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: oniskovgleb@mail.ru

**Abstract**

The article is devoted to the consideration of the possibilities of digital adaptation of traditional techniques of Soviet book graphics of the 1920s–1930s to the modern visual environment. The study focuses on techniques related to the organization of composition, the interaction of text and image, typography, silhouette form, color, and texture. As a theoretical basis, the principles of the Moscow School of Book Graphics and the concept of the book as an integral spatial organism, developed by V.A. Favorsky, are considered. A comparison of historical techniques with the possibilities of digital media allows for separating mechanical copying of stylistic features from the transfer of compositional and semantic logic. Vector graphics, adaptive layout, interactive typography, SVG, and digital texture processing tools are considered. The change in the material carrier is analyzed separately: the screen does not convey the texture of paper, the character of the printed impression, and the spatial sequence of the book spread, therefore digital adaptation requires a change in the

ways of presenting the image. On the basis of the material considered, practical principles for working with silhouette compositions, color, typography, textures, and sequential visual narration are formulated. It is shown that historical techniques can retain their artistic and communicative function in the digital environment, provided they are meaningfully transformed with due regard for the specifics of screen perception and interactive interaction.

**For citation**

Uvarov V.D., Onis'kov G.V. (2026) Vozmozhnosti tsifrovoy adaptatsii traditsionnykh priemov sovetskoy knizhnoy grafiki dlya sovremennoy vizual'noy sredy [Possibilities of Digital Adaptation of Traditional Techniques of Soviet Book Graphics for the Modern Visual Environment]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (9A), pp. 223-233. DOI: 10.34670/AR.2026.78.40.026

**Keywords**

Soviet book graphics, book illustration, digital adaptation, graphic design, visual culture, typography, constructivism, digital media, visual communication, interface design.

## References

1. Blinov, V. Yu. (2005). Russkaya detskaya knizhka-kartinka 1900–1941 [Russian children's picture book, 1900–1941]. Iskusstvo XXI vek.
2. Chervinsky, M. (1981). Sistema knigi [The systemof the book]. In Semiotika knigi [Semiotics of the book] (T. Zbersky, Trans.; E. L. Nemirovsky, Intro.). Kniga.
3. Chertykovtseva, E. A. (2019). U istokov otechestvennogo graficheskogo dizayna [At the origins of Russian graphic design]. Uchenye zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i Sotsialnye Nauki [Scientific Notes of OSU. Series: Humanities and Social Sciences], (4(85)). https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-otechestvennogo-graficheskogo-dizayna
4. Demshina, A. Yu. (2024). Kulturnoe nasledie v dizayne [Cultural heritage in design]. Vestnik SPbGIK [Bulletin of Saint Petersburg State Institute of Culture], (4), 31–36.
5. Epokha krasivoy knigi [The era of the beautiful book]. (n.d.). Istoriya knigi [History of the book]. http://maxbooks.ru/gerchuk/gerch70.htm
6. Eremenko, S. S., & Simakova, S. I. (2024). Mediaesteticheskie osobennosti animatsii i videokontenta na saytakh SMI [Media-aesthetic features of animation and video content on media websites]. Znak: Problemnoe Pole Mediaobrazovaniya [Sign: Problematic Field of Media Education], (4), 24–30.
7. Klimova, L. A., & Plotnikova, M. G. (2024). Dizayn v kontekste tsifrovoy transformatsii [Design in the context of digital transformation]. Kostyumologiya [Costumology], (2), 1–13.
8. Korytov, O. V. (2014). Illyustrirovannaya kniga. Konstruktsiya i kompozitsiya [Illustrated book: Structure and composition]. Galart.
9. Lyakhov, V. N. (1978). Iskusstvo knigi: izbrannye istoriko-teoreticheskie i kriticheskie raboty [The art of the book: Selected historical, theoretical, and critical works] (G. Yu. Sternin, Comp.; A. A. Sidorov, Intro.). Sovetsky khudozhnik.
10. Murtazina, S. A., & Khammatova, V. V. (2013). Istoriya graficheskogo dizayna i reklamy [History of graphic design and advertising]. KNITU Publishing House.
11. Permyashchenko, O. I. (2014, March 21). Ideologicheskaya rol sovetskoy knizhnoy grafiki [The ideological role of Soviet book graphics]. *Lib.ru*: Zhurnal "Samizdat" [Lib.ru: Samizdat Journal]. http://samlib.ru/p/permjashenko/ideologicheskajarolxsowetskojknizhnojgrafiki.shtml
12. Polonnikova, A. A. (2024). Trendy graficheskogo dizayna 2025 goda. Vzglyad prepodavatelya [Graphic design trends of 2025: A teacher's perspective]. Simvol nauki [Symbol of Science], (12-1-3). https://cyberleninka.ru/article/n/trendy-graficheskogo-dizayna-2025-goda-vzglyad-prepodavatelya
13. Ryzhankova, A. S. (2022). Anatomiya bukvy: analiz nazvaniy elementov [Anatomy of the letter: Analysis of element names]. Trudy BGTU [Proceedings of BGTU], (1), 131–139.
14. Saltykova, G. M., & Vasilyeva, D. A. (2022). Tsifrovye tekhnologii v dizayn-obrazovanii i proektnoy deyatelnosti [Digital technologies in design education and project activities]. Prepodavatel XXI vek [Teacher of the 21st Century], (3), 224–230.
15. U Tszytszin, & Blinova, E. K. (2020). Znamenitye sovetskie illyustratory 1949–1999 gg. i ikh raboty v nauchno-fantasticheskikh knigakh [Famous Soviet illustrators, 1949–1999, and their works in science fiction books]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], (5), 79–92.

16. Uvarov, V. D. (2020). Eksperimentalnye poiski v sovremennom iskusstve tapisserii [Experimental searches in contemporary tapestry art]. Biznes i dizayn revyu [Business and Design Review], (1(17)), 13.
17. Yakovleva, S. I., & Chebereva, O. N. (2024). Ispolzovanie kursa "Digital art" v sovremennoy professionalnoy podgotovke dizaynerov [Using the Digital Art course in contemporary professional training of designers]. Izvestiya Baltiyskoy gosudarstvennoy akademii rybopromyslovogo flota [Proceedings of the Baltic State Academy of the Fishing Fleet], (1), 163–166.
18. Zhang, S. (2023). Effektivnost animatsionnogo kontenta v sfere marketinga v sotsialnykh media: psikhofiziologicheskie aspekty i mekhanizmy vizualnogo vospriyatiya [The effectiveness of animation content in social media marketing: Psychophysiological aspects and mechanisms of visual perception]. Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kulturologiya [World of Science. Sociology, Philology, Cultural Studies], (3), 1–5.

# Правила для авторов

Уважаемые авторы! Представляем вашему вниманию обновленные требования, которым должны строго соответствовать направляемые нам рукописи.

**Структура статьи, присылаемой в редакцию для публикации:**

1) заголовок (название) статьи;

2) автор(ы): фамилия, имя, отчество (полностью);

3) данные автора(ов): телефон, адрес, научная степень, звание, должность и место работы, рабочий адрес, e-mail;

4) аннотация (авторское резюме);

5) ключевые слова;

6) текст статьи должен быть разбит на части: введение, тематические подзаголовки, заключение или выводы;

7) список использованной литературы в алфавитном порядке;

8) пункты 1-5 и 7 должны быть продублированы на английском языке (требования к аннотации см. далее).

Все материалы должны быть присланы в документе формата .doc, шрифт TimesNewRoman, кегль 14, первая строка с отступом, межстрочный интервал полуторный, сноски с примечаниями постраничные, нумерация сносок сплошная. Ссылки в тексте на библиографический список оформляются в квадратных скобках; указываются фамилия автора из списка, год издания работы и страница: [Иванов, 2003, 12].

**Требования к аннотации на английском языке**

**Англоязычная аннотация должна быть:**

– информативной (не содержать общих слов);

– оригинальной (**не быть калькой русскоязычной аннотации**);

– содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);

– структурированной (следовать логике описания результатов в статье, по схеме: предмет, тема, цель работы; метод или методология проведения работы; область применения результатов; выводы);

– «англоязычной» (написанной качественным английским языком);

– **объем от 150 до 250 слов.**

**При невозможности предоставить англоязычную аннотацию** необходимо предоставить аналогичный текст на русском языке, с требуемым объемом и структурой.

**Фамилии авторов** статей на английском языке представляются в одной из принятых международных систем транслитерации, в нашем издательстве – Британского института стандартов (**www.translit.ru**, меню **Варианты**, пункт **BSI**).

### Оформление библиографических ссылок в тексте

Ссылки в тексте оформляются в стиле [Фамилия (фамилии), год, страница]. Например, такая ссылка:

Иванова П.П., Петров А.А. К вопросам о детских тарелочках // Жизнь. 2012. № 2. С. 343.

будет выглядеть в тексте как

[Иванова, Петров, 2012, 343].

При ссылке на интернет-ресурс ссылка выглядит как [Иванов, 2009, www] или (при невозможности установить год) [Иванов, www].

*Постраничные сноски* используются в случае смысловых комментариев, ссылок на архивы и неопубликованные документы. Допустимо указывать в постраничных сносках группы источников (например, ряд работ или диссертаций по какой-либо теме), которые не включаются в библиографию.

В библиографию включаются ссылки на использованные в работе:

– книги;

– статьи в периодике, коллективных монографиях, сборниках по итогам конференций;

– диссертации и авторефераты;

– нормативные акты;

– электронные ресурсы.

В библиографию не включаются (даются в постраничных сносках) ссылки на:

– архивы;

– неопубликованные документы.

### Правила оформления библиографии на русском языке

Библиография оформляется в соответствии с требованиями ГОСТ Р 7.0.5-2008 «Библиографическая ссылка».

**Правила оформления библиографии на английском языке**

Английский вариант библиографии, с заголовком References, пишется согласно Гарвардской системе оформления библиографических ссылок, по следующей схеме:

Авторы (транслитерация), год публикации, транслитерация названия статьи, перевод названия статьи на английский язык (в квадратных скобках), транслитерация названия источника (книга, журнал), перевод названия источника (в квадратных скобках), место издания, издательство, страницы.

**Пример:**

Кочукова Е.В., Павлова О.В., Рафтопуло Ю.Б. Система экспертных оценок в информационном обеспечении учёных // Информационное обеспечение науки. Новые технологии: Сб. науч. тр. М.: Научный Мир, 2009. С. 190-199.

Kochukova E.V., Pavlova O.V., Raftopulo Yu.B. (2009) Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh [The system of peer review in scientific information provision]. In: Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii [Information Support of Science. New Technologies]. Moscow: Nauchnyi Mir, pp. 190-199.

Более подробные правила и примеры Гарвардской системы оформления представлены по ссылке http://www.emeraldinsight.com/authors/guides/write/harvard.htm?part=2 или http://www.library.dmu.ac.uk/Images/Selfstudy/Harvard.pdf

Если у вас нет возможности оформить английские список литературы и аннотацию по нашим правилам, это сделают специалисты издательства. Обращайтесь, вам обязательно помогут!

# Об издательстве

Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС» выпускает 14 научных журналов:

| № | Название журнала | Направление |
|---|---|---|
| 1 | Вопросы российского и международного права | юридические науки |
| 2 | Культура и цивилизация | культурология |
| 3 | Технические науки: теория, методика, приложения | технические науки |
| 4 | «Белые пятна» российской и мировой истории | история |
| 5 | Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке | философия |
| 6 | Вопросы биологии и сельского хозяйства: теории и ситуации, проблемы и решения | биологические и сельскохозяйственные науки |
| 7 | Фундаментальные и клинические медицинские исследования | медицина |
| 8 | Экономика: вчера, сегодня, завтра | экономика |
| 9 | Педагогический журнал | педагогика |
| 10 | Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования | психология |
| 11 | Искусствоведение | искусствоведение |
| 12 | Социологические науки | социология |
| 13 | Теории и проблемы политических исследований | политология |
| 14 | Язык. Словесность. Культура | филология |

Журналы выходят на русском и английском языках, основное содержание номеров составляют статьи ведущих российских и зарубежных ученых и начинающих исследователей, а также сообщения о выходе книг по теме изданий.

Журналы издательства «АНАЛИТИКА РОДИС» рассчитаны на ученых, специалистов, аспирантов и студентов, а также всех, кто интересуется проблемами современной науки.

## Услуги издательства

Помимо выпуска научных журналов издательство «АНАЛИТИКА РОДИС» выпускает научные издания, монографии, авторефераты, а также художественную литературу.

Рукописи изданий, поступающих к нам, подвергаются корректуре, редактированию и, при необходимости, научному редактированию. Техническое оформление в издательстве «АНАЛИТИКА РОДИС» включает вёрстку, раз-

работку оригинал-макетов, дизайн обложек и иллюстраций. На каждом этапе работы авторы имеют возможность оценить результаты и внести свои корректировки, пожелания и дополнения.

Наши специалисты осуществляют помощь в оформлении научных работ – от статей до диссертаций, по требованиям ГОСТа, ВАК или конкретных научных организаций, а также техническое, литературное и научное редактирование, корректуру.

Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС» имеет широкие научные связи с отечественными и зарубежными учёными и организациями.

# Rules for authors

Dear authors! We present you the updated requirements that the manuscript must strictly comply with.

**Structure of an article for publication sent to the publisher:**

1. title (name);
2. author (s): the surname, first name, patronymic (in full);
3. author (s) details: phone, address, academic degree, title, occupation and place of work (+address), e-mail;
4. annotation (author's abstract);
5. key words;
6. the text of the article must be split into several parts: introduction, subject subtitles, conclusion or summary;
7. list of references;
8. Items 1-5 an 7 must be accomplished in English (see below the requirements for annotations).

All materials must be sent in .doc format, Times New Roman, size 14, indented first-line, one-and-a-half line spacing, per-page footnotes and solid footnotes numeration. References to the bibliography in the text are to be made in square brackets: [Ivanov, 2003, 12].

**The requirements for abstract in English and bibliographical references**

An abstract in English must be:

– informative (be free of common words);

– original (**without being a calque (loan-translation) of Russian-language annotation**);

– substantive (to reflect the main content of an article and research results);

– structured (to follow result description logic in the article according to the scheme: subject, topic, work objective, method or work performance methodology, application range of the results; summary);

– "English-speaking" (written in high-grade English);

– **volume from 150 to 250 words**.

Let's see the following structural variant of a bibliographical ref in English for articles from journals, collections and conferences:

The authors (transliteration), year, title of the article in transliteration, translation of the title into English in square brackets, the name of the source (transliteration and translation), place, publishing house and pages.

**Example:**

Kochukova E.V., Pavlova O.V., Raftopulo Yu.B. (2009) Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh [The system of peer review in scientific information provision]. In: Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii [Information Support of Science. New Technologies]. Moscow: Nauch-nyi Mir, pp. 190-199.

At that while **preparing the list** of literary sources of the **English-language** part of the article our **publishing house insists on using Harvard system of bibliographical references delivery**. You can find the possible typography variants on http://www.emeraldinsight.com/authors/guides/write/harvard.htm?part=2 or http://www.library.dmu.ac.uk/Images/Selfstudy/Harvard.pdf

If for some reasons you cannot formalize English list of references and abstract in accord with our rules, our specialists will do it for you. Please, contact us, we are always ready to help!

# About the publishing house

Publishing house "ANALITIKA RODIS" issues 14 scientific journals:

| № | Name of the journal | Scientific area |
|---|---|---|
| 1 | Matters of Russian and international law | Jurisprudence |
| 2 | Culture and civilization | Cultorology |
| 3 | Technical sciences: theory, methodology, applications | Technical |
| 4 | "White spots" of the Russian and world history | History |
| 5 | Context and reflection: philosophy of the world and human being | Philosophy |
| 6 | Questions of biology and agriculture: theories and situations, problems and solutions | Biological and agricultural |
| 7 | Basic and clinical medical research | Medical |
| 8 | Economics: Yesterday, Today and Tomorrow | Economics |
| 9 | Pedagogical Journal | Education science |
| 10 | Psychology. Historical-critical reviews and current researches | Psychology |
| 11 | Art Studies | Art Studies |
| 12 | Sociological Sciences | Sociological Sciences |
| 13 | Theories and Problems of Political Studies | Political science |
| 14 | Language. Philology. Culture | Philology |

Journals are published in Russian and English. The articles of leading experts, as well as researchers working on dissertations, are published in each journal respective to its coverage, along with the reports of the books output of leading contemporary researchers!

The journals of the "ANALITIKA RODIS" publishing house are designed for specialists, students and postgraduate students, as well as anyone interested in problems of modern science.

## Our services

In addition to the scientific journals publishing the "ANALITIKA RODIS" publishing house provides a wide range of services.

The "ANALITIKA RODIS" publishing house provides services for publishing scientific articles, monographs, author's theses and books. Manuscripts coming to us subject to proof-reading and editing by publisher's specialists, provided that authors

are able to evaluate the results and make corrections, add comments and suggest additions at any stage before publishing.

Technical design of the "ANALITIKA RODIS" publishing house includes makeup, design layout, design of covers and illustrations.

Our specialists provide assistance in the design of scientific works – from articles to dissertations according to GOST standards, Higher Attestation Commission or precise scientific organizations, as well literary and scientific editing and proofreading.

The "ANALITIKA RODIS" publishing house has extensive scientific relations with national and foreign scientists and organizations.