ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Журнал издается с 2006 года **№ 3(76)/2026**
Выходит 4 раза в год

Регистрационный номер
ПИ № ФС77-40132 от 11 мая 2010 года присвоен Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Учредитель, издатель
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования (ФГБОУ ВО) «Кемеровский государственный институт культуры»

Адрес учредителя, издателя
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17.
Тел. (3842)73-30-64. Факс (3842)73-28-08
E-mail: priemnaya@kemguki.ru

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Главный редактор
А. В. Шунков, доктор филологических наук, доцент
Ответственный секретарь
Д. А. Огнев
Технический редактор
А. Ю. Константинова

Редакторы: *Н. Ю. Мальцева, О. В. Шомшина, В. А. Шамарданов*

Перевод *А. А. Щербинина,* члена Союза переводчиков России

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*
Дизайн *А. В. Сергеева*

Адрес редакции:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17.
Журнал «Вестник КемГУКИ»
Тел. (3842)73-29-04. Факс (3842)73-28-08
E-mail: vestnikkemguki@yandex.ru

Электронная версия журнала:
http://vestnik.kemgik.ru

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2026

BULLETIN OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

JOURNAL OF THEORETICAL AND APPLIED RESEARCH

Journal is published since 2006 **№ 3(76)/2026**
Published quarterly

Registration number
ПИ No. ФС77-40132 dated May 11, 2010, assigned by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technologies and Mass Media

Founder, publisher
Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education
(FSFEI HE) “Kemerovo State University of Culture”

The address of the founder, publisher
Kemerovo region, 650056, Kemerovo, Voroshilov Str., 17.
Phone (3842)73-30-64. Fax (3842)73-28-08
E-mail: priemnaya@kemguki.ru

EDITORIAL BOARD
Editor-in-Chief
A.V. Shunkov, Dr of Philological Sciences, Associate Professor
Administrative Secretary
D.A. Ognev
Technical editor
A.Y. Konstantinova

Editors: *N.Y. Maltseva, O.V. Shomshina, V. A. Shamardanov*

Translation *A.A. Sherbinin,* member of the Union of Translators of Russia

Computer layout *M.B. Sorokina*
Design *A.V. Sergeev*

Address of the publisher:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo, Voroshilov Str., 17.
Journal ”Bulletin of KemGUKI”
Phone (3842)73-29-04. Fax (3842)73-28-08
E-mail: vestnikkemguki@yandex.ru

Web Journal link:
http://vestnik.kemgik.ru

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE ”Kemerovo State University of Culture”, 2026

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

Колин Константин Константинович, доктор технических наук, профессор, главный научный сотрудник Института проблем информатики Федерального исследовательского центра «Информатика и управление» Российской академии наук, директор Центра стратегических гуманитарных исследований института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, заслуженный деятель науки Российской Федерации, действительный член Международной академии наук (Австрия), Российской академии естественных наук и Международной академии наук высшей школы (г. Москва, РФ).

Члены совета:

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры ЮНЕСКО и директор Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» Института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, лауреат премии Правительства РФ в области культуры, председатель Президиума Российского культурологического общества (г. Москва, РФ).

Белозерова Марина Витальевна, доктор исторических наук, доцент, главный научный сотрудник лаборатории этносоциальных исследований, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ).

Быховская Ирина Марковна, доктор философских наук, профессор, профессор Института естествознания и спортивных технологий, Московский городской педагогический университет (г. Москва, РФ).

Гавров Сергей Назипович, доктор философских наук, профессор, профессор, Финансовый университет при Правительстве РФ (г. Москва, РФ).

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Departman of the Editorial Council:

Kolin Konstantin Konstantinovich, Dr of Technical Sciences, Professor, Senior Researcher, Institute of Informatic Problems of the Federal Research Center “Informatics and Management” of the Russian Academy of Sciences, Director of the Center for Strategic Humanitarian Research, Institute of Fundamental and Applied Research, Moscow University for the Humanities, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Acting Member of the International Academy of Sciences (Austria), Russian Academy of Natural Sciences and International Higher Education Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

Members of the Editorial Council:

Astafyeva Olga Nikolaevna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the UNESCO Department and Director of the Scientific and Educational Center “Civil Society and Social Communications” of the Institute of Public Administration and Management, Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation, Laureate of the Russian Government Prize in the Field of Culture, Chairman of the Presidium of the Russian Cultural Society (Moscow, Russian Federation).

Belozerova Marina Vitalyevna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Sr Researcher of Laboratory of Ethno-social Research, Federal Research Centre of the Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

Bykhovskaya Irina Markovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Institute of Natural Sciences and Sports Technologies, Moscow City University (Moscow, Russian Federation).

Gavrov Sergey Nazipovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Financial University under the Government of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и гуманитарных наук, Новосибирский государственный университет экономики и управления (г. Новосибирск, РФ); PhD (Monash, Australia).

Кинелев Владимир Георгиевич, доктор технических наук, профессор, академик Российской академии наук, академик Российской академии образования, действительный член Российской инженерной академии, академик Академии естественных наук Российской Федерации, почетный академик Международной академии науки, образования и технологий (Германия) (г. Москва, РФ).

Лю Хун, доктор педагогических наук, профессор, ректор Даляньского университета иностранных языков, член Координационного комитета Университета Шанхайской организации сотрудничества, председатель Совета ректоров Университета Шанхайской организации сотрудничества (г. Далянь, КНР).

Малыгина Ирина Викторовна, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой мировой культуры Института гуманитарных и прикладных наук, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ).

Садовой Александр Николаевич, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник лаборатории этносоциальных исследований, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ).

Смолянинова Ольга Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, заведующий кафедрой информационных технологий обучения и непрерывного образования, Сибирский федеральный университет (г. Красноярск, РФ).

Тер-Минасова Светлана Григорьевна, доктор филологических наук, профессор, заслуженный профессор МГУ имени М. В. Ломоносова, почетный профессор Бирмингемского университета (Великобритания), почетный доктор словесности Университета Штата Нью-Йорк (США), почетный профессор Российско-Армянского (Славянского) университета (Армения), лауреат премии 50-летия Фулбрайта (1995) и Ломоносовской пре-

Donskikh Oleg Albertovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of Philosophy and Humanities, Novosibirsk State University of Economics and Management (Novosibirsk, Russian Federation); PhD (Monash, Australia).

Kinelev Vladimir Georgievich, Dr of Technical Sciences, Professor, Academician of the Russian Academy of Sciences, Academician of the Russian Academy of Education, Acting Member of the Russian Academy of Engineering, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Honorary Academician of International Academy of Science, Education and Technologies (Germany) (Moscow, Russian Federation)

Liu Hong, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector of Dalian University of Foreign Languages, Member of Coordinating Committee of Shanghai Cooperation Organization University, Chairman of Council of Rectors of Shanghai Cooperation Organization University (Dalian, PRC).

Malygina Irina Viktorovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of World Culture, Institute of Humanities and Applied Sciences, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation).

Sadovoy Aleksandr Nikolaevich, Dr of Historical Sciences, Professor, Sr Researcher of Laboratory of Ethno-social Research, Federal Research Centre of the Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

Smolyaninova Olga Georgievna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Education, Department Chair of Information Technology Study and Continuing Education, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

Ter-Minasova Svetlana Grigoryevna, Dr of Philological Sciences, Professor, Honorary Professor of Lomonosov Moscow State University, Honorary Professor at the University of Birmingham, (Great Britain), Honorary Doctor of Literature from the State University of New York (USA), Honorary Professor at the Russian-Armenian (Slavic) University (Armenia), Laureate of the 50th Anniversary Fulbright Award (1995) and Lomonosov Prize

мии (1996), президент факультета иностранных языков и регионоведения, заведующий кафедрой теории преподавания иностранных языков, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ).

Ужанков Александр Николаевич, доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор, руководитель Центра фундаментальных исследований русской средневековой культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, советник ректората по научной работе МГУТУ имени К. Г. Разумовского, действительный член Академии Российской словесности, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, член Союза писателей России (г. Москва, РФ).

Хесус Лау, доктор философии, профессор, председатель Секции информационной грамотности Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений (ИФЛА), директор Исследовательского центра Университета Веракруза (г. Халапа, Мексика).

Чжао Цзиминь, профессор, Чанчуньский государственный педагогический университет (г. Чанчунь, КНР).

(1996), President of Foreign Languages and Regional Study Faculty, Department Chair of Theory of Teaching the Foreign Languages, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation).

Uzhankov Aleksandr Nikolaevich, Dr of Philological Sciences, PhD in Culturology, Professor, Head of the Center for Fundamental Research of Russian Medieval Culture of the Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Advisor to the Rector's Office for Scientific Work at MSUTU named after K.G. Razumovsky, Acting Member of Academy of Russian Literary Word, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Member of the Russian Writers' Union (Moscow, Russian Federation).

Jesús Lau, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Section of Information Literacy of the International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), Director of Research Center, University of Veracruz (Xalapa, Mexico)

Zhao Jimin, Professor, Changchun State Pedagogical University (Changchun, China).

СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

Научные редакторы разделов

Раздел «Культурология и искусствоведение»

Астахов Олег Юрьевич, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, член Союза композиторов России (г. Екатеринбург, РФ).

Казаков Евгений Федорович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии и общественных наук, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ).

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (г. Саратов, РФ).

Кимеева Татьяна Ивановна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Красиков Владимир Иванович, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии и литературы Российского института театрального искусства – ГИТИС, главный научный сотрудник Центра научных исследований, Всероссийский государственный университет юстиции Министерства юстиции РФ (РПА Минюста России) (г. Москва, РФ).

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Научно-аналитического центра Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (г. Москва, РФ).

Марков Виктор Иванович, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology and Art History

Astakhov Oleg Yuryevich, Dr of Culturology, Professor, Department Chair of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Borodin Boris Borisovich, Dr of Art History, Professor, Department Chair of History and Theory of Performing Arts, Ural State Mussorgsky's Conservatoire, Member of Union Composers of Russia (Ekaterinburg, Russian Federation).

Kazakov Evgeniy Fedorovich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Philosophy and Social Sciences, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

Kartashova Tatyana Viktorovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Music Theory and Composition, Saratov State Conservatoire (Saratov, Russian Federation). E-mail: arun-rani@yandex.ru

Kimeeva Tatyana Ivanovna, Dr in Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Krasikov Vladimir Ivanovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of History, Philosophy and Literature of the Russian Institute of Theater Arts - GITIS, Chief Researcher of the Center for Scientific Research, All-Russian State University of Justice of the Ministry of Justice of the Russian Federation (RPA of the Ministry of Justice of Russia) (Moscow, Russian Federation).

Lesovichenko Andrey Mikhaylovich, Dr of Culturology, PhD in Art History, Professor, Leading Researcher of Division for Scholarly Affairs and Analytics of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russian Federation).

Markov Viktor Ivanovich, Dr of Culturology, PhD in Philosophy, Professor, Professor of the Department of Culturology, Philosophy and Art History,

искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Мартынов Анатолий Иванович, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры, академик Российской академии естественных наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

Миненко Геннадий Николаевич, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств, член Международной славянской академии наук, образования, искусств и культуры (г. Кемерово, РФ).

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, профессор кафедры культурологии и искусствоведения, Сибирский федеральный университет, почетный член Российской Академии художеств, член Союза художников России (г. Красноярск, РФ).

Некрасова Инна Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры зарубежного искусства, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ).

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна, и. о. директора института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры театра, кино и телевидения, Российский государственный институт сценических искусств (г. Кемерово, РФ).

Силантьев Игорь Витальевич, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии наук, директор, Институт филологии, Сибирское отделение Российской академии наук (г. Новосибирск, РФ).

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного

Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Martynov Anatoliy Ivanovich, Dr of Historical Sciences, Professor, Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Honorary Scientist of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

Minenko Gennadiy Nikolaevich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Petrovsky Academy of Sciences and Arts, Member of International Slavic Academy of Sciences, Education, Arts and Culture (Kemerovo, Russian Federation)

Moskalyuk Marina Valentinovna, Dr of Art History, Professor, Professor of Department of Social Sciences, Humanities and Art History, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Professor of Department of Culturology and Art History, Siberian Federal University, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Member of the Union of Artists of Russia (Krasnoyarsk, Russian Federation).

Nekrasova Inna Anatolyevna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Foreign Art, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation).

Nekhvyadovich Larisa Ivanovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Culturology and Design, Acting Director of the Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Theater, Cinema and Television, Russian State Institute of Performing Arts (Kemerovo, Russian Federation).

Silantyev Igor Vitalyevich, Dr of Philological Sciences, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director, Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation).

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kem-

искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

Усанова Алла Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

Учитель Константин Александрович, доктор искусствоведения, профессор кафедры продюсерства в области исполнительских искусств, Российский государственный институт сценических искусств, член Союза композиторов России, член Союза театральных деятелей Российской Федерации (г. Санкт-Петербург, РФ).

Раздел «Педагогические науки»

Александрова Екатерина Александровна, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой методологии образования, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского (г. Саратов, РФ).

Дочкин Сергей Александрович, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры акмеологии и психологии развития, институт образования, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ).

Костюк Наталья Васильевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, проректор по научной и инновационной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

Лаврентьева Зоя Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, Институт истории, гуманитарного и социального образования, Новосибирский государственный педагогический университет, заслуженный работник высшей школы (г. Новосибирск, РФ).

erovo State University of Culture, Member of Union Composers of Russia (Kemerovo, Russian Federation).

Umnova Irina Gennadyevna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History, Member of Union Composers of Russia (Kemerovo, Russian Federation).

Usanova Alla Leonidovna, Dr of Arts History, Associate Professor, Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

Uchitel Konstantin Aleksandrovich, Dr of Art History, Professor of Department of Production in the Field of Performing Arts, Russian State Institute of Performing Arts, Member of Union Composers of Russia, Member of the Theatre Union of the Russian Federation (St. Petersburg, Russian Federation).

Section of Pedagogical Sciences

Aleksandrova Ekaterina Aleksandrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Educational Methodology, Saratov State University (Saratov, Russian Federation).

Dochkin Sergey Aleksandrovich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Acmeology and Developmental Psychology, Institute of Education, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

Kostyuk Natalya Vasilyevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Vice-rector for Research and Innovation, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

Lavrentyeva Zoya Ivanovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Institute of History, Humanities and Social Education, Novosibirsk State Pedagogical University, Honorary Worker of Higher Education (Novosibirsk, Russian Federation).

Малахова Ирина Александровна, доктор педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой психологии и педагогики, Белорусский государственный университет культуры и искусств (г. Минск, Республика Беларусь).

Морозова Ольга Петровна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры социальной психологии и педагогического образования, Институт гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

Пахомова Елена Алексеевна, доктор педагогических наук, профессор, ректор, Российская государственная специализированная академия искусств, руководитель Проектного офиса инклюзивных творческих лабораторий (г. Москва, РФ).

Петунин Олег Викторович, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ).

Пилко Ирина Соломоновна, доктор педагогических наук, профессор, руководитель Научно-образовательного центра библиотечно-информационных технологий, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, член Совета Российской библиотечной ассоциации (г. Санкт-Петербург, РФ).

Пономарев Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, проректор по учебно-творческой и проектной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Тараненко Любовь Геннадиевна, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры технологии документальных и медиакоммуникаций, декан факультета информационных, библиотечных и музейных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Malakhova Irina Aleksandrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department Chair of Psychology and Pedagogy, Belarusian State University of Culture and Arts (Minsk, Republic of Belarus).

Morozova Olga Petrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Social Psychology and Pedagogical Education, Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

Pakhomova Elena Alekseevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector, Russian State Specialized Academy of Arts, Head of the Project Office of Inclusive Creative Laboratories (Moscow, Russian Federation).

Petunin Oleg Viktorovich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

Pilko Irina Solomonovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Scientific and Educational Center for Library and Information Technologies, St. Petersburg State Institute of Culture, Member of Council of the Russian Library Association (St. Petersburg, Russian Federation).

Ponomarev Valeriy Dmitrievich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Directing the Theatrical Performances and Festivals, Vice-rector for Educational, Creative and Project Activity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Taranenko Lyubov Gennadievna, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Documentary Communications Technology, Dean of the Faculty of Information, Library and Museum Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Сорокин А. Е. Исследовательские практики новокузнецкого краеведа В. П. Девятиярова в выставочном пространстве музея: взаимодействие документальных и художественных материалов..... 13

Шаховалова Е. Г. Функции куратора выставочной деятельности в современной музейной практике..... 21

Выходцев Э. П. Формирование информационного образа музея в цифровой культуре: коммуникативные практики мессенджеров (на примере Кемеровской области – Кузбасса)..... 25

Ткаченко Т. Ю. Некоторые аспекты деятельности зарубежных музеев локальной истории в контексте аналогии с российскими краеведческими музеями..... 32

Молодин А. В. Социальная архитектура русской диаспоры в США как среда сохранения и трансляции культурного наследия..... 39

Чукуров А. Ю., Слинькова Т. В., Пилипец А. А. Эмоциональные ландшафты метамодернизма в культурных пространствах Санкт-Петербурга (к постановке вопроса)..... 47

Воронова И. В., Агеева Т. В., Беляева О. А., Косарева А. Д. Актуализация образов традиционной культуры..... 56

Беляева Т. О. Символика алтайской домовой росписи как вида декоративно-прикладного искусства..... 67

Су Ланьлань. Исследование трансформации деревенской архитектуры в перспективе критического рационализма..... 77

Грибов С. С. От авангардного проекционизма к генеративному искусству: преемственность техно-художественных принципов..... 85

Мехоношин В. Ю. Между сетью и индустрией: к пересмотру авторства в практике Энди Уорхола..... 95

Суханова Т. Б. Женщины-скрипачки в концертной жизни России 1800–1850-х годов: к проблеме социокультурных стереотипов..... 103

Зайцева В. Р. Русская классическая гитарная школа и её потенциальные возможности в сфере музыкального искусства..... 113

Сизова Е. Р., Таскаева А. В., Кирнарская Д. К. Профессиональный подвиг музыканта-педагога: социальный героизм в условиях кризиса..... 119

Кинякина Л. В. Соната Арно Бабаджаняна в фокусе дихотомии «традиционное – новаторское»... 128

Лопатин П. В. Discreet music как становление композиторского метода Брайана Ино..... 139

Дин Линминь. Прообразы пекинской оперы «Красный фонарь» в фортепианных произведениях китайских композиторов: к проблеме жанрово-стилевой специфики музыкального творчества периода культурной революции..... 147

Анестратенко М. В. Синтетическая природа принципов «артистической свободы» и «творческого спокойствия» в методологиях Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского: творческие параллели..... 162

Пугачев Д. А. Этапы формирования режиссерского метода Владимира Панкова..... 170

Прокопова Н. Л. Игровое сочинительство в комплексном методе речевого обучения актеров..... 176

Кузин Р. В. Типология моделей соотношения пролога и завязки в структуре театрализованных представлений и праздников..... 186

Жукова О. И. Иронический дискурс как одно из проявлений экзистенциального бытия человека.. 194

Казаков Е. Ф. Антропокультурный мультипараллелизм как проблема..... 201

Калинина Г. Н., Реш О. В., Шабатура Л. Н. Новые образы «оборонного сознания» (на образцах молодёжного соработничества Белгородского приграничья)..... 211

Дейкун И. В. Массовая культура. Судьба понятия в советском дискурсе..... 222

Павлова Е. В. Алгоритмическая опосредованность коммуникации: комплексное описание проблемы и презентация исследования..... 230

Токарева А. А. Интеллектуальная собственность в формировании идентичности современного человека..... 240

Чжан Лусинь, Дагбаева С. Б. Культурное кодирование и семантическая реконструкция профессиональных интересов молодежи в современной медиакультуре..... 248

Тараненко Л. Г. Регулирование искусственного интеллекта в высшем образовании: культурологические аспекты меморандумов вузов и стандартов научных издательств..... 255

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Яхина Д. И., Шакирзянова Д. Р. Национальный костюм как визуальная репрезентация культурного кода в практике обучения иностранных слушателей подготовительного отделения..... 265

Артемьев И. А. Становление отечественной военно-педагогической традиции в период правления Екатерины II: от специальной подготовки к воспитанию «новой породы людей» 271

Бояк Т. Н. Формирование коллективизма у современной молодёжи: утопия или реальность?..... 279

Резер Т. М., Режецкая А. И. Модель сетевого инфантилизма у студентов и педагогическое сопровождение становления алгоритмической субъектности..... 287

Алфавитный указатель авторов..... 299

CONTENTS

CULTUROLOGY AND ART HISTORY

Sorokin A.E. Presentation of the Research Practices of Novokuznetsk Local Historian V.P. Devyatiyarov in an Exhibition Space: Interaction of Documentary And Artistic Materials..... 13

Shakhovalova E.G. Functions of the Exhibition Curator in Contemporary Museum Practice..... 21

Vykhodtsev E.P. Formation of the Information Image of a Museum in Digital Culture: Communicative Practices of Messengers (a Case Study of Kemerovo Region – Kuzbass)..... 25

Tkachenko T.Y. A Study of Analogies in Activities of Foreign Local History Museums and Russian Museums of Local Lore..... 32

Molodin A.V. Social Architecture of the Russian Diaspora in the United States as a Medium for the Preservation and Transmission of Cultural Heritage..... 39

Chukurov A.Y., Slinkova T.V., Pilipets A.A. Metamodernism's Emotional Landscapes in the St. Petersburg Cultural Spaces (Toward a Research Agenda)..... 47

Voronova I.V., Ageeva T.V., Belyaeva O.A., Kosareva A.D. Actualization of Traditional Culture Images..... 56

Belyaeva T.O. Symbolism of the Altai House Painting as a Type of Decorative and Applied Art..... 67

Su Lanlan. Study of the Transformation of Rural Architecture from the Perspective of Critical Rationalism..... 77

Gribov S.S. From Avant-Garde Projectionism to Generative Art: the Continuity of Techno-Artistic Principles..... 85

Mekhonoshin V.Y. Between Network and Industry: Toward a Reconceptualization of Authorship in Andy Warhol's Practice..... 95

Sukhanova T.B. Women Violinists in the Concert Life of Russia 1800s–1850s: on the Issue of Sociocultural Stereotypes..... 103

Zaytseva V.R. The Russian Classical Guitar School and Its Potential in the Field of Musical Art..... 113

Sizova E.R., Taskaeva A.V., Kirnarskaya D.K. Professional Feat of the Music Teacher: Social Heroism in a Crisis..... 119

Kinyakina L.V. Arno Babajanyan's Sonata for Violin and Piano in the Focus of the Dichotomy "Traditional – Innovative"..... 128

Lopatin P.V. "Discreet Music" as the Crystallization of Brian Eno's Compositional Method..... 139

Ding Lingmin. Prototypes of the Beijing Opera "Red Lantern" in Piano Works of Chinese Composers: on Problem of Genre-Style Specificity of Musical Creativity in the Period of Cultural Revolution..... 147

Anestratenko M.V. The Synthetic Nature of the Principles of "Artistic Freedom" And "Creative Calm" in the Methodologies of F.I. Shalyapin and K.S. Stanislavsky: Creative Parallels..... 162

Pugachev D.A. Stages of Formation of Vladimir Pankov's Directorial Method..... 170

Prokopova N.L. Playful Composition in the Comprehensive Method of Actors' Speech Training..... 176

Kuzin R.V. Typology of Models of the Relationship between the Prologue and the Plot in the Structure of Theatrical Performances and Festivals..... 186

Zhukova O.I. Ironic Discourse as One of the Manifestations of Human Existence..... 194

Kazakov E.F. Anthropocultural Multiparallelism as a Problem..... 201

Kalinina G.N., Resh O.V., Shabatura L.N. New Images of the "Defense Consciousness" (Based on Samples of Youth Collaboration in Belgorod Border Region)..... 211

Deykun I.V. Mass Culture. Destiny of Notion in Soviet Discource..... 222

Pavlova E.V. Algorithmic Mediation of Communication: a Comprehensive Description of the Problem and Presentation of the Research..... 230

Tokareva A.A. Intellectual Property in the Formation of Modern Human Identity..... 240

Zhang Luxin, Dagbaeva S.B. Cultural Coding and Semantic Reconstruction of Professional Interests of Youth in Contemporary Media Culture..... 248

Taranenko L.G. Regulation of Artificial Intelligence in Higher Education: Cultural Aspects of University Memoranda and Academic Publisher Standards..... 256

PEDAGOGICAL SCIENCES

Yakhina D.I., Shakirzyanova D.R. National Costume as a Visual Representation of the Cultural Code in the Practice of Teaching Foreign Students in the Preparatory Department..... 265

Artemyev I.A. Formation of the National Military-Pedagogical Tradition During the Reign of Catherine II: from Specialized Training to the Upbringing of a "New Breed of People"..... 271

Boyak T.N. Development of Collectivism in Modern Youth: Utopia or Reality?..... 279

Rezer T.M., Rezhetskaya A.I. A Model of Network Infantilism among Students and Pedagogical Support for the Development of Algorithmic Subjectivity..... 287

List of Authors in Alphabetical Order..... 299

УДК 069.013:930.253
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-13-20

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКИ НОВОКУЗНЕЦКОГО КРАЕВЕДА В. П. ДЕВЯТИЯРОВА В ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАТЕРИАЛОВ

Сорокин Алексей Евгеньевич, старший научный сотрудник, Новокузнецкий краеведческий музей (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: al.soc.sorokin@gmail.com

Материалы исторического архива В. П. Девятиярова из фондов Новокузнецкого краеведческого музея являются основными источниками личного происхождения, отражающими социокультурную ситуацию в г. Кузнецке начала XX века. Крайне актуальным является проблема адекватного представления для музейной аудитории не только накопленных исторических материалов, но и специфики их комплектования, изучения и оформления. Данная работа посвящена репрезентации исследовательских стратегий новокузнецкого краеведа В. П. Девятиярова, сформировавшего в 1960–1980-е годы обширный архив по дореволюционной истории города Кузнецка. На данный момент архив В. П. Девятиярова – это один из самых обширных и ценных разделов в научном фонде музея, включающий в себя наряду с воспоминаниями обширный фото- и документальный фонд из семейных архивов. Архивные изыскания краеведа и обращение к опубликованным источникам расширили исследовательские перспективы не только историков, но и организаторов будущих исторических выставок. В качестве концептуальной рамки исследования предложена концепция диспозитива, сформулированная М. Фуко. Обращение к диспозитивной оптике позволяет расширить возможности по изучению самого процесса исследования массива эго-текстов, представляя его во всей целостности (от постановки задач и своеобразного «социального заказа» на исследование истории установления советской власти до дня сегодняшнего): от подходов к изучению и репрезентации повседневности кузнечан начала XX века до попыток осмыслить самый широкий круг проблем, касающихся советского краеведения. Рассмотрены перспективы привлечения к репрезентации архивных документов художественных материалов, усиливающих восприятие исторического материала.

Ключевые слова: музей, музейный архив, В. П. Девятияров, репрезентация, экспонирование.

PRESENTATION OF THE RESEARCH PRACTICES OF NOVOKUZNETSK LOCAL HISTORIAN V.P. DEVYATIYAROV IN AN EXHIBITION SPACE: INTERACTION OF DOCUMENTARY AND ARTISTIC MATERIALS

Sorokin Aleksey Evgenyevich, Sr Researcher, Novokuznetsk Museum of Local History (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: al.soc.sorokin@gmail.com

The materials from V.P. Devyatiyarov's historical archive, part of the Novokuznetsk Museum of Local History, constitute the primary personal sources reflecting the sociocultural situation in Kuznetsk in the early

20th century. The problem of adequately presenting not only the accumulated historical materials but also the specifics of their acquisition, study, and presentation to museum audiences is extremely pressing. This work is devoted to presenting the research strategies of Novokuznetsk local historian V.P. Devyatiyarov, who assembled an extensive archive on the pre-revolutionary history of Kuznetsk between the 1960s and 1980s. Currently, V.P. Devyatiyarov's archive is one of the most extensive and valuable sections in the museum's scientific collection, including, in addition to memoirs, an extensive photographic and documentary collection from family archives. The local historian's archival research and consultation of published sources have expanded the research perspectives not only of historians but also of organizers of historical exhibitions. The concept of the dispositive, formulated by M. Foucault, is proposed as a conceptual framework for this study. Using a dispositive lens allows for expanded possibilities for examining the process of researching a body of ego-texts, presenting it in its entirety: from the formulation of objectives and the unique "social mandate" for researching the history of the establishment of Soviet power to the present day: from approaches to studying and representing the everyday life of Kuznetsk residents in the early 20th century to attempts to understand a wide range of issues related to Soviet regional studies. The prospects of involving artistic materials in the representation of archival documents, which enhance the perception of historical material, are considered.

Keywords: museum, museum archive, V.P. Devyatyarov, representation, exhibition.

В 1991 году в фонды Новокузнецкого краеведческого музея передан обширный документальный комплекс, посвященный истории города Кузнецка (сегодня – Новокузнецк). Собирателем данного архива является новокузнецкий краевед Владимир Петрович Девятияров (1925–1995), который на протяжении 30 лет занимался изучением дореволюционного прошлого города Кузнецка.

Итогом многолетней работы В. П. Девятиярова стали разнообразные группы источников: воспоминания более 300 старожилов Кузнецка, исторические фотоснимки, сведения из архивов городов Сибири, а также краеведческая библиотека, укомплектованная книгами и периодическими изданиями.

Первый выставочный проект, основанный на историческом архиве В. П. Девятиярова, был открыт в 1993 году в стенах Новокузнецкого краеведческого музея. Временная экспозиция знакомила посетителей с краеведческим архивом, посвященным дореволюционной истории г. Кузнецка.

Материалы из исторического архива В. П. Девятиярова на сегодняшний день являются основными материалами в постоянной экспозиции Новокузнецкого краеведческого музея, посвященной досоветской истории города. Визуальные источники, документы и источники личного происхождения знакомят аудиторию музея с видами Кузнецка, с биографиями представителей купеческого сословия, с особенностями хозяйственного и социокультурного уклада уездного города в начале XX века. Карта-схема Кузнецка 1918 года, оставленная В. П. Девятияровым на основе записанных им воспоминаний старожилов, знакомит посетителей с особенностями исторической топографии, городской топонимикой и с кузнецкими домовладельцами накануне установления советской власти.

Сегодня актуален вопрос об адекватном представлении для музейной аудитории накопленных материалов. Это касается, во-первых, обширного массива источников личного происхождения, а во-вторых, рабочих материалов самого краеведа, раскрывающих специфику исследовательских стратегий В. П. Девятияров.

Перспективность репрезентации данного фонда связана не только с включением в выставочное пространство новых, ранее неопубликованных исторических источников, но и с актуальностью представления для аудитории специфики работы советского краеведа. Внушительные по объему и содержанию тексты, раскрывающие особенности краеведческой работы в 1960–1980-е годы регионального исследователя, нуждаются в выработке адекватных способов показа документального наследия. Один из путей создания подходящего для широкой аудитории музейного повествования – обращение к художественным способам представления документальных материалов.

В основе будущих экспозиционно-выставочных материалов, представляющих широкой аудитории не только сам исторический архив, но процесс его формирования исследователем, адекватным видится основополагающий принцип – открытость, подразумевающая отказ от жестких фреймов при организации выставочного пространства. Варианты прочтения музейного нарратива, предлагаемые аудитории, необходимо подчинить главной цели – приблизить посетителя к позиции нарратора, обеспечить вчувствование и возможность встать на позиции исследователя, работающего с историческим материалом в парадигме советского краеведения.

Предлагаемая стратегия организации выставки знакомит посетителей с методикой и методологией краеведческих изысканий. Посредством экспонирования черновых и рабочих материалов В. П. Девятиярова демонстрируются непосредственная практика краеведческой работы: от целеполагания до выработки методов сбора исторического материала. У зрителя пространство для собственных интерпретаций создается путем включения в экспозиционное пространство комментариев и схожих с дневниковыми записями авторских ремарок В. П. Девятиярова: «Разобраться сложно. Люди смешались, дома снесены»; «Надо искать»; «Нет, я не верю!»; «[Респондент] ошибается»; «А чем занимался во второй половине 1918 года и весь 1919 год? Мария Беспалова об этом ничего не рассказала»; «Я не мог спрашивать у Веры Павловны, понимаете, не мог – как и за что был расстрелян её муж Пахомов».

Наряду с историческими материалами по истории дореволюционного города, В. П. Девятияровым в фонды Новокузнецкого краеведческого музея переданы и личные вещи (канцелярия, книги, черновики, документы, семейный фотоархив, награды). Репрезентация мемориальных вещей историка позволяет погрузить аудиторию в контекст эпохи, увидеть позднесоветскую повседневность глазами героя выставки – исследователя-краеведа. Знакомство аудитории с фоновыми советскими практиками может касаться и дискурсивных особенностей: использование характерных лексем и оборотов, общеупотребимых советской историографией 1980-х годов.

Вместе с тем эмоциональный фон эпохи может быть передан с помощью художественного инструментария. Максимальная исследовательская активность В. П. Девятиярова пришлась на 1980-е годы – десятилетие, которое значительно сблизило новокузнецких художников с историческими сюжетами, о которых идет речь в документальном комплексе. В это время создаются живописные и графические работы, посвященные дореволюционному прошлому г. Кузнецка. Создаваемые на основе исторических фотоснимков художественные полотна являются примерами своеобразной реконструкции утраченного архитектурного облика старого города. Этот визуальный ряд не только демонстрирует основные содержательные и стилистические подходы новокузнецких живописцев 1980-х годов, но и формирует в выставочном пространстве аутентичный художественно-эмоциональный облик эпохи, в которой живет и работает В. П. Девятияров.

Не только образная составляющая раскрывает атмосферу рассматриваемых на выставке эпох. Неправильным было бы обойти стороной повседневные практики как «героев» архива (старожилов, авторов воспоминаний), так и самого исследователя. Репрезентация повседневности начала XX века происходит посредством обращения к выявленным В. П. Девятияровым историческим сведениями, а показ советской повседневности 1960–1980-х годов оказывается возможным благодаря смещению зрительской оптики на саму работу краеведа-исследователя, разворачивающуюся на фоне рутинизированных практик. Исторические изыскания врываются в нормированный жизненный мир, когда после работы в вечернее время историк-энтузиаст отправляется на встречу для записи воспоминаний, поздними вечерами в своей квартире размышляет над поиском потенциальных информантов, а в выходные дни на своем дачном участке занят обработкой, переписыванием и оформлением с черновых записей зафиксированных воспоминаний старожилов Кузнецка.

В свою очередь, проектируемая площадка музейного показа, наоборот, меняет для публики рассматриваемый порядок, квалифицируя краеведческие изыскания В. П. Девятиярова как повседневные, рутинные практики: *«Весь январь,*

а теперь и февраль распочал вечерами после работы и в выходные дни всё собираю материал, редактирую, систематизирую и т. п. За это же время встретился ещё с тремя старожителями Кузнецка, рождения с 1900, 1902 и 1903 год. Им конечно есть о чём рассказать о досоветском Кузнецке. Вот и хожу к ним, слушаю, записываю» [8].

Напротив, сопутствующие бытовые практики оказываются уникальными, нетипичными, врываясь в неспешный исторический рассказ, они акцентируют внимание аудитории на личном, на том, что ежедневно окружало собирателя архива. Это редко, но ярко иллюстрирует жизненный мир советского гражданина, увлеченного краеведческой работой, например, в письмах В. П. Девятиярова: *«Подкачал я: простыл (я астматик), заболел, еле на работу ходил, и время протянул, а когда после дня Победы приехал на Запсиб, дочь её рассказала, что Евгения Александровна уехала домой дня 4 назад»* [2].

Исследовательский и повседневный миры представляются для краеведа Девятиярова как оппозиции, а для аудитории – как две составляющие единого жизненного мира советского историка: с выписным эпикризом-заключением о состоянии здоровья В. П. Девятиярова соседствует направление В. П. Девятиярова райкомом партии на работу в Томском областном государственном архиве, а рядом с квитанцией об уплате Девятияровым взносов обществу садоводов Алюминиевого завода – микрофотокопии архивных документов. Вопрос органичной близости двух типов документов («исследовательских» и «повседневных») решается современными визуальными средствами. Художественное осмысление со-работы рутинного и единичного позволяет музейному тексту стать не собранием документов, а совокупностью инсталляций, создающих для аудитории поле для рождения новых смыслов и интерпретаций.

Практики перформативных форм показа, учитывая содержательное разнообразие комплекса воспоминаний кузнечан, делают доступным такую форму репрезентации, как ремедиация – «постоянно осуществляющуюся перезапись свидетельств о прошлом, их ретрансляция различными медиа культуры и технологий, перенос на различные носители и их репрезентация» [1, с. 66–67]. Свойственное ремедиции стремление к сохранению аутентичности позволяет привлечь новые медиа для (ре)трансляции исторических свидетельств.

Широта вопросов, затронутых в эго-текстах, большой круг авторов устных источников, объединенных небольшой территорией проживания и тесными межличностными связями, а также обширный мемориальный фонд самого собирателя архива, позволяет развернуть в музейном пространстве экспериментальные проекты по осмыслению сохранившегося историко-культурного наследия в форме современных арт-практик.

Т. Ю. Миронова в своей работе «Оптика документальности. Практики работы с памятью и историей в современном искусстве» апеллирует к понятию, предложенному М. Фуко. Инструментальные функции диспозитива рассматриваются исследовательницей как способ изучения актуальных выставочных площадок, а не только при рассмотрении дисциплинарной власти в рамках привычного фукодинского анализа. В упомянутой работе исследовательская оптика выбирает в качестве предмета рассмотрения главным образом выставочные проекты современного искусства, работающие с памятью, наследием и историей [3].

Отметим, что обращение к диспозитиву в музеологических исследованиях встречается в изучении многих аспектов музейных практик: от критического переосмысления музейной деятельности [7] до рассмотрения конфигурации выставочного пространства [6] и музейных практик производства культуры [9].

Диспозитив из фукодианской концепции включает в себя:

1) понятие связи (соединение в выставочном пространстве разнообразных свидетельств и материалов), где выставочный диспозитив – это «единство не только физических элементов, но и позиций институции, взглядов кураторов или художника, тех целей, с которыми он обращается к историческому материалу».

2) понятие власти, предполагающее применительно к выставке «определенную систему, пронизанную властными отношениями между художником и куратором, художником и институци-

ей, авторами выставки и теми материалами, которые они используют» [3, с. 111].

Сам М. Фуко акцентировал внимание на общей функции диспозитива: принятие единой матрицы, обусловливающей параметры разворачивающихся в заданных социальных условиях практик. Диспозитив определяется философом как специфическая структура, гетерогенные части которой объединены динамичными нелинейными связями, подразумевающими потенциальность смены позиций и пересмотр функций элементов [11, с. 368–369].

Применяя данный методологический подход к рассмотрению способов музейной репрезентации воспоминаний старожилов сибирского города начала XX века, констатируем, что диспозитивная оптика – поливариантная модель показа зрителю не только оформившейся структуры, в рамках которой функционируют на правах субъектов краевед-исследователь и свидетели минувшей эпохи (кузнецкие респонденты-старожилы), но возможность продемонстрировать систему взаимосвязей между другими элементами структуры, выстроенной вокруг исследуемого исторического архива: субъекты и процессы, связанные с комплектованием, учетом, систематизацией, описанием, изучением и публикацией текстов воспоминаний – это деятельность сотрудников музея касательно хранения, учета и демонстрации архивного комплекса.

Трансформация привычной оптики путем обращения к диспозитиву «подсвечивает» и «проявляет» процесс работы над историческим и музейным текстами. Диспозитив акцентирует внимание публики не только на содержании, но и на процессуальной стороне выставочного пространства, начиная с особенностей работы исторической памяти респондентов и записи воспоминаний краеведом до замыслов кураторов выставки и работки художественных решений для выставочного пространства. Таким образом, через оптику диспозитива уловима и видима структура, демонструющая особенности позиции и функционирования каждого из ее элементов, а также показывающая динамичный процесс со-работы респондентов, краеведа и авторов выставки.

Как верно замечено А. В. Смирновым, диспозитив, на первый взгляд, «делает индивидов видимыми для власти, но, с другой стороны, он делает власть видимой для индивидов» [10, с. 33], когда обнаруживаются возможности инструментальных функций диспозитива, который не ограничивается анализом исключительно дисциплинарных властных механизмов, но и, наоборот, предъявляет исследователю свою двойную природу.

Диспозитив, имеющий дело с рассмотрением институциональной среды, по замечанию Т. Ю. Мирновой, актуализирует фигуру посредника между зрителем и экспонатом [4, с. 139]. Такая трактовка разворачивающегося музейного нарратива позволяет организовать процесс коммуникации между аудиторией и авторами (старожилами Кузнецка, краеведом и кураторами выставки). Благодаря этому обеспечиваются открытость и диалогичность, что позволяет вовлечь аудиторию в осмысление сложной, динамичной структуры сибирского города начала XX века, которая исследуется и репрезентируется музейному посетителю исследователями и кураторами разных поколений.

Применение диспозитивного подхода позволяет, во-первых, эксплицировать латентные взаимосвязи внутри выставочного пространства. Выбранная методологическая рамка обеспечивает доступ к механизмам взаимодействия элементов выставки – эго-текстов, визуальных исторических источников (фотоснимков и картографического материала), примечаний и комментариев краеведа, выбранного кураторами перечня экспонатов, а также художественных решений.

Во-вторых, диспозитив – перспективный подход к изучению процесса интерпретации содержания большой совокупности мемуарных источников. Рассматриваемая оптика позволяет зафиксировать способы фиксации, обобщения и представления исторических сведений. Процесс изучения краеведческого архива удается возможным рассмотреть во всей его целостности, с 1960-х годов (от формулирования целей и «социально-политического заказа эпохи» на изучение революционных событий и Гражданской войны до нынешнего момента): начиная от методологии исследования и презентации повседневного быта жителей Кузнецка начала XX столетия и заканчивая комплексным анализом ключевых аспектов советского краеведения.

Наконец, применение диспозитивного подхода к анализу подобных комплексных проектов устной истории не только стимулирует профессиональную саморефлексию кураторов, но и вовлекает аудиторию в процесс концептуализации того, как мемуарные источники интегрируются в экспозиционную среду. При таком подходе диспозитив позволяет преодолеть традиционные «архивные» рамки и вывести комплекс эго-документов на более адекватный уровень коммуникации с аудиторией. При этом изначально замкнутая структура источников интегрируется в принципиально новый ансамбль гетерогенных элементов: экспонатов, выставочного оборудования, сценографии и маршрутов движения по выставке.

Таким образом, как отмечает Т. Ю. Миронова, потенциал выставочного диспозитива заключается в соединении в едином пространстве различных контекстов: исторических, исследовательских, художественных, зрительских – синтез которых способствует репрезентации истории в рамках общего процесса, «где нет доминирующих оптик взгляда» [5, с. 131].

Глубокий герменевтический и художественный потенциал эго-документов по истории Кузнецка начала XX века открывает возможности для вовлечения современных художников в проектирование поливариантной и дискуссионной выставочной среды. Перформативный характер создаваемой экспозиции не подавляет аутентичное звучание исторических свидетельств. Напротив, он актуализирует полифонию сюжетов и образов, зафиксированных в эго-текстах и актуализированных в процессе фиксации устных воспоминаний.

Интеграция перформативных практик в структуру музейного текста выступает инструментом формирования историко-художественного диалога между эпохами. Это открывает возможности для сравнительного анализа современных и сформировавшихся в советский период подходов к эстетической репрезентации исторических событий. В частности, живописные и графические произведения 1950–1980-х годов, посвященные дореволюционному Кузнецку, демонстрируют специфику ретроспективного конструирования городского пространства советскими авторами (изображения зданий города, сюжетные работы «Панорама Кузнецка» А. В. Акцынова, «Приход парохода в Кузнецк» К. М. Ананьина, «Ярмарка в Кузнецке» А. П. Елфимова). Исключительное значение в контексте концептуализации и визуализации локальной истории имеет серия графических работ 1981 года новокузнецкого художника Н. С. Статных, посвященных установлению советской власти в Кузнецке: «Кузнецкий Совдеп», «Кандалепское восстание», «Восстание Кузнецкого гарнизона в 1919 году», «Комсомол и ЧОН в Кузнецке». Используя плакатную стилистику и технику коллажа, автор реконструирует образы ключевых для городской истории фигур. Опираясь на архивные фотодокументы, художник воспроизводит аутентичные индивидуальные и групповые портреты, интегрируя в художественную ткань произведений фасады зданий и исторические источники, непосредственно связанные с локализацией исследуемых событий.

С одной стороны, сквозь официальный нарратив советской репрезентации революции и Гражданской войны в эго-документах проступает не только быт горожан начала XX века, но и интенции самих мемуаристов – свидетелей эпохи, делящихся воспоминаниями в преклонном возрасте. С другой стороны, выступая оппонентом визуальной культуре соцреализма и опираясь на актуальные практики работы с исторической памятью, выставочное пространство предлагает новые формы рассказа о прошлом, основанные на единстве исторического знания и современного искусства.

Интеграция инсталляций в музейную среду позволяет не только компенсировать дефицит аутентичных артефактов и повысить аттрактивность экспозиции, но и подчеркивает значительную долю исследовательской субъективности при формировании и обработки архива. Стоит напомнить, что свои изыскания В. П. Девятияров проводил самостоятельно, опираясь на собственные представления о методике сбора и обработки материала.

Наряду с этим необходимо подчеркнуть важность включения в предметный ряд экспозиции подлинных предметов, напрямую соотносимых с содержанием репрезентируемых эго-документов. К таким экспонатам стоит отнести макеты зданий Кузнецка XIX – начала XX века, выполненные с натуры в 1970-е годы, что позволяет

ознакомиться с архитектурным обликом города, учитывая, что многие из этих зданий уже утрачены (дом купца Красимовича, Народный дом имени А. С. Пушкина, дом купца Окулова, дом Обнорского, дом Куйбышева, дом Курако). Экспонируемые макеты оказываются в неразрывной связи с автобиографическими текстами, поскольку эти архитектурные объекты выступали локусами ключевых для городской истории событий, а специфика их возведения подробно раскрывается в исследуемых источниках.

Архитектурный ландшафт старого Кузнецка, реконструируемый на выставке, позволяет (в русле диспозитивной оптики) продемонстрировать посетителям и топологию советского города накануне значительных изменений – представить город таким, каким его застал сам В. П. Девятияров: еще сохранены исторические зданий, но на их фоне уже высится новое многоэтажное жилье. В том числе и это обстоятельство – грядущая утрата архитектурных памятников – побуждали исследователя к фиксации исторических эпизодов, сопряженных с местами, идущими под снос.

Важным фактором, предопределившим специфику архива, является та самая точка бифуркации, к которой подошел Кузнецкий район Новокузнецка (бывший город Кузнецк) в 1970-е годы. Именно тогда значительная часть дореволюционных строений города оказалась утрачена. Именно это обстоятельство объясняет основной принцип систематизации архива – локализующий: воспоминания объединены по месту проживания респондентов в районах Кузнецка (Нагорье, Подгорье, Слободка, Форштадт, Подкамень). Подобный подход был продиктован в том числе одной из ключевых исследовательских задач: составлением детальной карты-схемы Кузнецка на 1918 год с фиксацией всех городских построек и верификацией их владельцев.

Работа В. П. Девятиярова с исторической топографией города начала XX века представляет нам и второй «географический» уровень, сопряженный уже с исследовательской практикой краеведа в 1980-е годы. Изучение и репрезентация значительно изменившегося в советские, а потом и в постсоветские годы пространства бывшего Кузнецка, оказываются возможными благодаря исследовательским стратегиям В. П. Девятиярова. В экспозиционно-выставочном пространстве удастся рассмотреть многослойную структуру трансформирующегося архитектурного ландшафта на примере краеведческих изысканий. Во многом трагическая судьба архитектурных памятников может быть проиллюстрирована пересечением исторического и художественного: цитаты В. П. Девятиярова о снесенных зданиях размещаются на фоне потускневших фотоснимков домов, либо на нескольких кирпичных осколках.

Таким образом, обращение к диспозитивной оптике позволяет расширить познавательный потенциал изучения самого исследовательского процесса применительно к массиву эго-документов. Это дает возможность представить его целостно: начиная с первоначальной постановки задач и идеологического «социального заказа» на изучение установления советской власти и заканчивая современным этапом, который объединяет и реконструкцию повседневности кузнечан начала XX века, и комплексное осмысление проблематики советского краеведения.

Диспозитив, имеющий дело с рассмотрением институциональной среды, актуализирует фигуру посредника между зрителем и экспонируемыми материалами. Такая трактовка разворачивающегося музейного нарратива позволяет организовать процесс коммуникации между аудиторией и исследователем-краеведом. Этим достигается открытость, диалогичность и включение аудитории в процесс осмысления многоуровневой «живой» структуры пространства сибирского города начала XX века.

Литература

1. Балаш А. Н. Неформальная музеология. Музей и музейные практики в современной культуре. – СПб.: СПбГИК, 2022. – 159 с.
2. Из письма Девятиярова В. П. Никанорову И. А. 4 июня 1982 г. // Архив НКМ. – НФ-Д. – Оп. 1. – Р-8. – Д. 41.
3. Миронова Т. Оптика документальности. Практики работы с памятью и историей в современном искусстве. – М.: Новое литературное обозрение, 2025. – 200 с.

4. Миронова Т. Ю. Оптика документальности в современной выставочной деятельности: практики работы с историей и памятью в современном искусстве: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2022. – 243 с.
5. Миронова Т. Ю. Проблема репрезентации истории: современное искусство в музеях совести // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2020. – № 8. – С. 116–132.
6. Не Ш. Как работают музеи с пространством. Мемориальные музеи // Школа дизайна НИУ ВШЭ [Электронный ресурс]. – URL: https://hsedesign.ru/project/24c4735f7ae146829bf9c3e9d614ccd2 (дата обращения: 14.04.2025).
7. Падерина Е. В. Влияние наследия М. Фуко на теоретическую музеологию // Музей. Памятник. Наследие. – 2023. – № 2 (14). – С. 80–91.
8. Письмо Девятиярова В. П. Гендрику Н. Ф. // Архив НКМ. – НФ-Д. – Оп. 1. – Р-8. – Д. 41.
9. Руденко Н. И. Музейные практики производства культуры: на примере выставочной деятельности Российского этнографического музея: дис. ... канд. социолог. наук. – СПб., 2015. – 217 с.
10. Смирнов А. В. Концептуализация повседневности: исторический и методологический аспекты: автореф. дис. ... д-ра философ. наук. – СПб., 2013. – 40 с.
11. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – М.: Магистериум; Касталь, 1996. – 448 с.

References

1. Balash A.N. *Neformal'naya muzeologiya. Muzey i muzeynye praktiki v sovremennoy kul'ture [Informal Museology: Museums and Museum Practices in Contemporary Culture]*. St. Petersburg, Saint Petersburg State Institute of Culture Publ., 2022. 159 p. (In Russ.).
2. Iz pis'ma Devyatiyarova V.P. Nikanorovu I.A. 4 iyunya 1982 g. [From a letter from V.P. Devyatiyarov to I.A. Nikanorov, June 4, 1982]. *Arkhiv NKM [Archive NKM]*, NF-D, Op. 1, R-8, D. 41. (In Russ.).
3. Mironova T. *Optika dokumental'nosti. Praktiki raboty s pamyat'yu i istoriey v sovremennom iskusstve [The Optics of Documentation: Practices of Working with Memory and History in Contemporary Art]*. Moscow, New Literary Review Publ., 2025. 200 p. (In Russ.).
4. Mironova T.Y. *Optika dokumental'nosti v sovremennoy vystavochnoy deyatel'nosti: praktiki raboty s istoriey i pamyat'yu v sovremennom iskusstve: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Optics of documentary in contemporary exhibition activities: practices of working with history and memory in contemporary art. Diss. of PhD in Art History]*. Moscow, 2022. 243 p. (In Russ.).
5. Mironova T.Y. Problema reprezentatsii istorii: sovremennoe iskusstvo v muzeyakh sovesti [The Problem of Representing History: Contemporary Art in Museums of Conscience]. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya [Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Literary Studies. Linguistics. Cultural Studies]*, 2020, no. 5, pp. 116-132. (In Russ.).
6. NeSh. Kak rabotayut muzey s prostranstvom. Memorial'nye muzei [How Museums Work with Space. Memorial Museums]. *Shkola dizayna Natsional'nogo issledovatel'skogo universiteta "Vysshaya shkola ehkonomiki" [School of Design of the National Research University Higher School of Economics]*. (In Russ.). Available at: https://hsedesign.ru/project/24c4735f7ae146829bf9c3e9d614ccd2 (accessed 14.04.2025).
7. Paderina E.V. Vliyanie naslediya M. Fuko na teoreticheskuyu muzeologiyu [The influence of M. Foucault's legacy on theoretical museology]. *Muzey. Pamyatnik. Nasledie [Museum. Monument. Heritage]*, 2023, no. 2 (14), pp. 80-91. (In Russ.).
8. Pis'mo Devyatiyarova V.P. Gendriku N.F. [Letter from V.P. Devyatiyarov to N.F. Gendrik]. *Arkhiv NKM [Archive NKM]*, NF-D, Op. 1, R-8, D. 41. (In Russ.).
9. Rudenko N.I. *Muzeynye praktiki proizvodstva kul'tury: na primere vystavochnoy deyatel'nosti Rossiiskogo ehtnograficheskogo muzeya: dis. ... kand. sotsiolog. nauk [Museum practices of cultural production: the example of exhibition activities of the Russian Ethnographic Museum. Diss. of PhD in Sociology]*. St. Petersburg, 2015. 159 p. (In Russ.).
10. Rudenko N.I. *Muzeynye praktiki proizvodstva kul'tury: na primere vystavochnoy deyatel'nosti Rossiiskogo ehtnograficheskogo muzeya: avtoref. dis. ... d-ra sotsiolog. nauk [Conceptualization of everyday life: historical and methodological aspects. Abstract of the Diss. of Dr of Philosophical Sciences]*. St. Petersburg, 2013. 40 p. (In Russ.).
11. Fuko M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti [The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power, and Sexuality]*. Moscow, Magisterium; Kastal' Publ., 1996. 448 p. (In Russ.).

УДК 069.9
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-21-25

ФУНКЦИИ КУРАТОРА ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКЕ

Шаховалова Елена Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музеологии и туризма, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: esh1001@mail.ru

Современная музейная практика требует постоянного развития и внедрения инновационных подходов в организации выставочного пространства для привлечения целевой и потенциальной аудитории. В данном контексте ключевую роль выполняет куратор выставочной деятельности. В статье рассматривается история возникновения специальности «куратор», представлена динамика развития функций куратора выставочной деятельности, детально описаны многогранные функции, существенные качества куратора, особенности его профессиональных компетенций.

Так, в современных условиях куратор выставки обладает спектром уникальных способностей: разрабатывает концепцию и дизайн выставки, осуществляет информационное сопровождение мероприятия и взаимодействует с публикой, решает вопросы с финансированием выставки. На примере выставочного проекта «Русская сказка. От Васнецова до сих пор» описывается виртуозность и мастерство коллективной кураторской группы, создавшей уникальный проект, который позволил посетителями погрузиться в выставочное пространство с помощью локаций, в которых находились герои сказок. Современные информационные и цифровые технологии позволяют совершенствовать и расширять функции куратора. С одной стороны, искусственный интеллект способен значительно изменить процесс подготовки выставок в музеях, с другой – заменить кураторство пока не способен. Кураторство – это не только подбор экспонатов, но и творческий процесс, подразумевающий глубокое понимание искусства, культуры и истории, а также способность видеть связи и контекст.

В работе сделан вывод о том, что на современном этапе функции куратора обширны и затрагивают многие направления выставочной работы. Функции куратора постоянно видоизменяются в соответствии с требованиями современного посетителя, его задача соответствовать современным тенденциям, постоянно развивая свои навыки.

Ключевые слова: куратор, кураторская деятельность, функции куратора, выставочная деятельность.

FUNCTIONS OF THE EXHIBITION CURATOR IN CONTEMPORARY MUSEUM PRACTICE

Shakhovalova Elena Gennadyevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Museology and Tourism, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: esh1001@mail.ru

Contemporary museum practice requires continuous development and the introduction of innovative approaches to the organization of exhibition space in order to attract both target and potential audiences. In this context, the exhibition curator plays a key role. This article examines the historical emergence of the profession of “curator” and presents the evolution of the functions performed by exhibition curators. The paper provides a detailed description of the curator’s multifaceted responsibilities, essential personal qualities, and the specific features of their professional competencies.

Under modern conditions, the exhibition curator possesses a range of unique abilities: they develop the concept and design of an exhibition, provide informational support for the event, interact with the public,

and address issues related to exhibition funding. Using the exhibition project “Russian Fairy Tale. From Vasnetsov to the Present Day” as an example, the article highlights the virtuosity and expertise of the collective curatorial team that created a unique project allowing visitors to immerse themselves in the exhibition space through themed locations inhabited by fairy-tale characters. Modern information and digital technologies make it possible to transform and expand the curator’s functions. On the one hand, artificial intelligence is capable of significantly changing the process of exhibition preparation in museums; on the other hand, it is not yet able to replace curatorship. Curatorship involves not only the selection of exhibits, but also a creative process that implies a deep understanding of art, culture, and history, as well as the ability to perceive connections and context.

The conclusion is drawn that at the present stage, the curator’s functions are extensive and encompass many areas of exhibition work. These functions are constantly evolving in accordance with the demands of today’s visitors. The curator’s task is to respond to contemporary trends while continuously developing professional skills.

Keywords: curator, curatorial practice, curator’s functions, exhibition activity.

Специальность куратора выставочной деятельности возникла совсем недавно, процесс развития и формирования практики охватывает небольшой период истории. Куратор появился из интеграции хранителя музея, историка искусства, художественного критика и других близких направлений. За это время его функции видоизменялись, складывались в связи с потребностями общества. Сейчас куратор занимается созданием выставочных проектов, процесс которых включает в себя массу функций, собирает и пополняет коллекции, анализирует искусство и проводит исследования, на основе которых пишет искусствоведческие, критические и теоретические тексты. Кураторская работа требует организаторских способностей, умения планировать и просчитывать риски. Это уникальный человек, обладающий особым ощущением искусства и пониманием современных тенденций художественной жизни. Его профессиональная компетенция совмещает в себе множество профессий: он и художник, и организатор, и исследователь.

Функции куратора складывались постепенно. Многие события истории повлияли на то, каким мы видим куратора сегодня. Начало XX века стало эпохой кардинальных изменений в понимании искусства. Концептуальное искусство выходит в этот период на передний план, концепция произведения становится важнее его физического воплощения, главное в искусстве – идея. Значение куратора в этот период сильно возрастает, он становится человеком, который определяет из всего многообразия произведений, что является искусством. Так, с 1960-х годов кураторство стало представляться как авторская и художественная практика. Кураторы стали отстаивать свою независимость, экспериментировать с формой выставок, и именно в этот период происходит выделение куратора из музейного работника [1; 7].

Важным событием, которое повлияло на всю дальнейшую деятельность кураторов, стала выставка Харальда Зеемана «Когда отношения обретают форму: работы, концепции, процессы, ситуации, информация», проходившая в бернском Кунстхалле в 1969 году. В проекте было задействовано 69 художников. Произведение создавались под концепцию выставки, что соответствовало идее куратора. Пространство галереи превратилось в мастерскую, художники создавали свои произведения прямо на месте. Демонстрация предметов искусства предполагала отсутствие разделительных стен и подиумов, тем самым расстояние между произведениями сокращалось, и экспонаты были максимально приближены к зрителю. Согласно принципам экспонирования музейных выставок того времени каждому художнику выделялся отдельный зал, Зееман разместил предметы искусства разных художников в одном пространстве. Куратор представил инновационный подход к созданию экспозиции, основанный на открытости произведений и взаимодействии их друг с другом. Сам он говорил о своём проекте, что он представляет коллекцию историй, которые были рассказаны от первого лица. Внимание зрителей обратилось не только на демонстрируемые предметы искусства, но и на человека, кото-

рый воплотил её в жизнь. Харальд Зееман вошёл в историю как первый независимый куратор [4].

Сегодня куратор очень широкое понятие, его функции постоянно меняются и расширяются. Куратор отвечает за организацию всего выставочного процесса и руководит всеми стадиями подготовки. Он разрабатывает концепцию проекта выставки и согласовывает её с руководством музея, затем отбирает произведения, взаимодействуя с художниками и работниками фондов. Создаёт экспозиционный план зала, продумывая, как будут размещаться экспонаты. Так, М. В. Бирюкова подчеркивает, «сложный комплекс смыслов, который хотят донести до публики организаторы современных выставок, невозможен для рецепции без продуманной кураторской концепции. Именно концепция делает проект целостным, а его идею – воплощенной» [3, с. 20]. Следовательно, успех выставки определяется тщательно проработанной и продуманной концепцией куратора. Значимость роли куратора в организации современной выставки отмечают ряд авторов и считают, что «куратор – это человек, который задает тематическое направление выставки, создает ее концепцию, отбирает участников выставки, контролирует соответствие заявленных работ концепции выставки. То есть куратор в мире искусства – это основополагающее звено, ядро выставки» [2; 7].

Проекты выставок современных кураторов отличаются новаторскими идеями. Одним из таких проектов стала выставка-путешествие «Русская сказка. От Васнецова до сих пор», которая проходила в Новой Третьяковке с 22 февраля по 20 сентября 2020 года. В кураторскую группу проекта вошли Татьяна Гетман, Иван Антонов и Игорь Волков. Тему выставки раскрыли с помощью смешения искусства разных эпох. Рядом с классической живописью и графикой, можно было увидеть фотографии, инсталляции, перформанс, мультфильмы, кино и многое другое. Известные художники (Виктор Васнецов, Илья Репин, Иван Билибин) экспонировались рядом с нашими современниками (Алисой Горшениной, Юлдус Бахтиозиной, Дмитрием Гутовым). Пространство выставки состояло из 4 локаций. В первом зале воссоздали классические интерьеры Третьяковской галереи, в центре зала – стена с картиной Виктора Васнецова «Витязь на распутье», здесь нужно решить, куда направиться дальше и как сложится дальнейший сказочный путь. Залы представляют собой волшебный лес, где в качестве декораций представлены уходящие ввысь деревья, а бесконечность пространства воссоздают зеркальные стены; подземное царство, где царит мрачная атмосфера, в пространстве низкие потолки и спуски-проходы, как в пещере; подводное царство, где декорации превратили стены в волны. Волшебные декорации выставки сделали её иммерсивной, погружение в пространство происходило с помощью локаций, в которых находились герои сказок.

На современном этапе разработка выставки включает и вопросы финансирования. Куратор составляет смету и следит, чтобы расходы не превышали имеющийся бюджет. В смету входят расходы на страхование предметов искусства, работы по монтажу и демонтажу, затраты на полиграфическую продукцию (буклеты, афиши) и многое другое. Зачастую куратору приходится привлекать сторонние средства, ведя работу со спонсорами, меценатами, грантодателями.

Кроме этого, на куратора ложится ответственность за написание информационного сопровождения к выставке: пресс-релиза, аннотации, этикетажа, методического материала для экскурсии. «Данная функция относится к сфере арт-образования публики. Медиаторство на выставках – далеко не новая идея: начиная с «демократической» [2, с. 21]. Куратор разрабатывает афиши, буклеты, каталоги, пригласительные билеты. Сейчас это и тексты для сайта, социальных сетей музея. Информационное сопровождение влияет на то, какое внимание будет уделено выставке, станет ли она привлекательна для зрителей. Ещё в 1960-е годы шведский куратор Понтюс Хюльтен удивлял зрителей своими необычными каталогами. Для выставки Blandaren 1954–1955 годов, которая была посвящена сатирическому журналу, куратор создал каталог в виде коробки с множеством отделений. Каждое отделение соответствовало одному художнику. Также ему принадлежали идеи создания каталога-чемодана к выставке Тингли в Стокгольме и каталогов-энциклопедий, в 500 и 1000 страниц к ряду выставок «Париж-Берлин», «Париж-Москва» и др. Сейчас их относят к произведениям искусства, наравне с работами, которые он экспонировал [5, с. 34]. Таким образом, «проблема эстетического суж-

дения о художественной форме в современном искусстве рассматривается в кураторско-образовательной практике на материале конкретных выставок» [6].

Музеи в наше время – публичные пространства, тем самым в функции куратора входит работа с публикой. Куратор занимается организацией мероприятия на открытие выставочного проекта, где он общается с прессой и аудиторией, публично выступает и даёт интервью. В ходе работы выставки, он отвечает за сопровождающую её культурную программу: мастер-классы, лекции, экскурсии, показы фильмов, перформансы, дискуссии и др. Важным событием для куратора современности является организация биеннале (выставки, проходящей раз в два года). Для организации выставки приглашаются именитые кураторы. За год до события оглашается тема или девиз биеннале, и кураторы начинают выбирать художников для своего замысла. Работы художников создаются специально под этот проект. Именно это мероприятие даёт полностью раскрыться куратору, отразить своё кураторское высказывание на заданную тему.

Таким образом, куратор в современных условиях – универсальный, многофункциональный специалист, обладающий знаниями в различных областях, имеющий огромный опыт в различных сферах деятельности. По мнению А. А. Кочневой, «куратор – это “человек-оркестр”, который занимается организацией выставок не только с технической стороны вопроса, но он же и идейный вдохновитель, руководитель и создатель дискурсивных полей» (цит. по [2]).

Современные информационные и цифровые технологии позволяют изменять и расширять функции куратора. Среди трендов – «искусственный интеллект», «нейросети» и ChatGPT, в этой связи в сфере музейного проектирования предстоит осознать и внедрить эти инновации. С одной стороны, искусственный интеллект способен значительно изменить процесс подготовки выставок в музеях, с другой – заменить кураторство пока не способен. Кураторство – это не только подбор экспонатов, но и творческий процесс, подразумевающий глубокое понимание искусства, культуры и истории, а также способность видеть связи и контекст, которые не всегда могут быть зафиксированы в данных для искусственного интеллекта. К тому же кураторы используют свои чувства и интуицию для создания выставок, вызывающих эмоциональный отклик у посетителей. На наш взгляд, на оригинальности и творчестве зиждется создание дизайна музейных экспозиций, но здесь большой потенциал открывается у виртуальных выставок, которые могут как воссоздавать реально существующие экспозиции для онлайн-аудитории, так и предлагать убедительные проекты будущих выставок, предоставляя возможность куратору и дизайнеру совместно выбрать наиболее удачный вариант.

В современных условиях в общественном сознании на первый план выходят такие ценности, как разнообразие и инклюзивность. Применительно к музею это может подразумевать как доступную среду, так и предоставление посетителям возможности узнавать новое о разных культурах, что также способствует расширению функций куратора. В этой связи сложилась инфраструктурная кураторская практика, позволяющая кураторам «инвалидизировать» музей и начать процесс разработки новой терминологии и новой методологии кураторской деятельности вокруг инвалидности и обеспечения доступности. В частности, опыт Аманды Кашиа свидетельствует, что куратор инициирует или организовывает выставки для художников с ограниченными возможностями здоровья и инвалидностью [8]. В рамках реализации национального проекта «Инклюзивный музей» данная тенденция позволяет создать доступную среду и безбарьерную коммуникацию в музейном пространстве для лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов.

В результате исследования можно сделать вывод, что на современном этапе функции куратора обширны и затрагивают многие направления выставочной работы. Для эффективной деятельности куратору необходимо иметь организаторские способности, уметь планировать и просчитывать риски, а главное относиться с любовью к своему делу. Функции куратора постоянно видоизменяются в соответствии с требованиями современного посетителя, его задача – соответствовать современным тенденциям, постоянно развивая свои навыки.

Литература

1. Баскар М. Принцип кураторства. Роль выбора в эпоху переизбытка. – М.: Ад Маргинем Пресс, сор. 2017. – 359 с.
2. Бирюкова М. В. К определению кураторства // Музей. Памятник. Наследие. – 2021. – № 2(10). – С. 15–26.
3. Бирюкова М. В. Философия кураторства. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2018. – 333 с.
4. Мизиано В. А. Пять лекций о кураторстве. – М.: Ад Маргинем Пресс, сор. 2015. – 231 с.
5. Обрист Х. У. Краткая история кураторства. – М.: Ад Маргинем Пресс, сор. 2017. – 255 с.
6. Оганесьянц М. С. Музейное кураторство как фактор актуализации современного искусства На примере деятельности отдела новейших течений Русского музея [Электронный ресурс] // Проблемы современного искусства. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzeynoe-kuratorstvo-kak-faktor-aktualizatsii-sovremennogo-iskusstva-na-primere-deyatelnosti-otdela-noveyshih-techeniy-russkogo/viewer (дата обращения: 14.01.2025).
7. Прилашкевич Е. Е. Кураторство в современной художественной практике: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2009. – 25 с.
8. Фролова М. С. Продуктивная озадаченность. Вопросы гостеприимства культурных институций. Рецензия // Управление культурой. – 2022. – № 2. – С. 54–55.

References

1. Baskar M. *Printsip kuratorstva. Rol' vybora v epokhu pereizbytka [The Principle of Curatorship: The Role of Selection in the Age of Overabundance]*. Moscow, Ad Marginem Press, cop. 2017. 359 p. (In Russ.).
2. Biryukova M.V. K opredeleniyu kuratorstva [Towards a Definition of Curatorship]. *Muzey. Pamyatnik. Nasledie [Museum. Monument. Heritage]*, 2021, no. 2(10), pp. 15-26. (In Russ.).
3. Biryukova M.V. *Filosofiya kuratorstva [The Philosophy of Curating]*. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2018. 333 p. (In Russ.).
4. Miziano V.A. *Pyat' lektsiy o kuratorstve [Five Lectures on Curatorship]*. Moscow, Ad Marginem Press, cop. 2015. 231 p. (In Russ.).
5. Obrist K.U. *Kratkaya istoriya kuratorstva [A Short History of Curatorship]*. Moscow, Ad Marginem Press, cop. 2017. 255 p. (In Russ.).
6. Oganesyants M.S. Muzeynoe kuratorstvo kak faktor aktualizatsii sovremennogo iskusstva: na primere deyatel'nosti otdela noveyshikh techeniy Russkogo muzeya [Museum Curatorship as a Factor in the Actualization of Contemporary Art: The Case of the Department of Contemporary Trends of the Russian Museum]. *Problemy sovremennogo iskusstva [Problems of Contemporary Art]*, 2012, no. 3/4, pp. 599-610. (In Russ.). Available at: https://artstudies.sias.ru/upload/2012_3-4_599-610-oganesianz.pdf (accessed 14.01.2025).
7. Prilashkevich E.E. *Kuratorstvo v sovremennoy khudozhestvennoy praktike: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Curatorship in Contemporary Artistic Practice. Author's Abstract of Candidate Dissertation in Art Criticism]*. St. Petersburg, 2009. 25 p. (In Russ.).
8. Frolova M.S. Produktivnaya ozadachennost'. Voprosy gostepriimstva kul'turnykh institutsiy. Retsenziya [Productive Problematization: Questions of Hospitality of Cultural Institutions. Review]. *Upravlenie kul'turoy [Cultural Management]*, 2022, no. 2, pp. 54-55. (In Russ.).

УДК 069
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-25-32

ФОРМИРОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБРАЗА МУЗЕЯ В ЦИФРОВОЙ КУЛЬТУРЕ: КОММУНИКАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ МЕССЕНДЖЕРОВ (НА ПРИМЕРЕ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ – КУЗБАССА)

Выходцев Эрик Петрович, аспирант, главный специалист отдела развития ГАУК «Музей изобразительных искусств Кузбасса» (г. Кемерово, РФ). E-mail: cavalieriwe@gmail.com

Актуальность исследования обусловлена цифровизацией культурной сферы и усилением роли онлайн-коммуникации в музейной деятельности. Цель статьи – выявить особенности формирования

информационного образа музея как формы символической репрезентации в цифровой среде. Материалом исследования послужило цифровое присутствие государственных музеев Кемеровской области – Кузбасса: Кузбасского музея-заповедника «Томская Писаница», Музея изобразительных искусств Кузбасса и Кузбасского государственного краеведческого музея. Исследование реализовано в рамках коммуникационного подхода с использованием методов сравнительного, количественного и качественного анализа. Установлено, что цифровое присутствие музеев носит платформенно дифференцированный характер: социальные сети обеспечивают наибольший охват аудитории, тогда как мессенджеры формируют более адресную коммуникацию. Вместе с тем в мессенджерах преобладает событийно-информационный тип контента, а интерпретационная, диалогическая и ценностно-символическая составляющие информационного образа выражены слабее. Сделан вывод о том, что мессенджеры обладают значительным потенциалом в формировании информационного образа музея, однако его полноценная реализация требует усиления смысловой и платформенно-адаптивной составляющих цифровой коммуникации.

Ключевые слова: цифровая культура, музейная коммуникация, информационный образ музея, цифровая репрезентация, мессенджеры, музейное дело, Кузбасс, культурное наследие.

FORMATION OF THE INFORMATION IMAGE OF A MUSEUM IN DIGITAL CULTURE: COMMUNICATIVE PRACTICES OF MESSENGERS (A CASE STUDY OF KEMEROVO REGION – KUZBASS)

Vykhodtsev Erik Petrovich, Postgraduate, Chief Specialist of Development Department, Kuzbass Museum of Fine Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: cavalieriwe@gmail.com

The relevance of the study is determined by the digitalization of the cultural sphere and the growing role of online communication in museum activity. The purpose of the article is to identify the specific features of the formation of a museum's information image as a form of symbolic representation in the digital environment. The research material consists of the digital presence of state museums of Kemerovo Region – Kuzbass: the Kuzbass Museum-Reserve "Tomskaya Pisanitsa," the Kuzbass Museum of Fine Arts, and the Kuzbass State Museum of Local Lore. The study employs culturological and communicative approaches, as well as methods of comparative, quantitative, and qualitative analysis. It is shown that the digital presence of museums is platform-differentiated: social networks provide the widest audience reach, whereas messengers create more targeted communication. At the same time, event-oriented informational content predominates in messengers, while the interpretive, dialogical, and value-symbolic components of the information image are less pronounced. It is concluded that messengers have significant potential for shaping the museum's information image; however, its full realization requires strengthening the semantic and platform-adaptive components of digital communication.

Keywords: digital culture, museum communication, information image of the museum, digital representation, messengers, museum studies, Kuzbass, cultural heritage.

В условиях цифровизации культурной сферы и медиатизации общественных коммуникаций цифровое присутствие музея перестает быть вспомогательным элементом его деятельности и превращается в один из значимых механизмов публичной репрезентации культурного института [9]. Официальный сайт, социальные сети и мессенджеры не только обеспечивают доступ к информации, но и формируют устойчивые представления о музее, его ценностях, уровне открытости, экспертности и степени включенности в современную культурную среду [6].

Целью настоящего исследования является выявление особенностей формирования инфор-

мационного образа музея как формы символической репрезентации в цифровой среде. Для достижения этой цели решаются следующие задачи: уточнить теоретическое содержание категории «информационный образ музея»; определить аналитические параметры его выявления в цифровой среде; охарактеризовать цифровое присутствие государственных музеев Кемеровской области – Кузбасса на различных интернет-платформах; выявить специфику использования мессенджеров в формировании информационного образа музея. Материалом исследования выступает цифровое присутствие трех крупнейших государственных музеев региона: Кузбасского музея-заповедника «Томская Писаница», Музея изобразительных искусств Кузбасса и Кузбасского государственного краеведческого музея. В качестве методов исследования использованы сравнительный анализ цифрового присутствия музеев, количественный анализ аудитории платформ, а также качественный анализ характера публикуемого контента.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют положения культурологии, музеологии и теории коммуникации, позволяющие рассматривать музей как институт производства, хранения и трансляции культурных смыслов [13]. В широком теоретическом контексте культура понимается как символическая и коммуникативная система [13]. Такая перспектива представлена в работах Д. Бидни [2], Э. С. Маркаряна [8] и Ю. М. Лотмана [7], в которых культура осмысляется как сложный механизм символизации человеческого опыта, хранения социально значимой информации и межпоколенческой трансляции смыслов. Для настоящего исследования особенно значима позиция Ю. М. Лотмана, определявшего культуру как механизм хранения, переработки и передачи информации [7]. В этой логике музей может рассматриваться не только как хранилище материальных свидетельств прошлого, но и как структура, организующая культурную память и создающая условия для интерпретации наследия.

В музеологической традиции важное значение имеет подход Д. Ф. Камерона, трактующего музей как коммуникативную систему [15]. В рамках данного подхода музейная коммуникация не сводится к передаче фактических сведений, а включает процессы смыслообразования, интерпретации и культурного посредничества [15]. Современное развитие музейной коммуникации связано с выходом за пределы физического музейного пространства и с освоением цифровой среды как самостоятельного пространства взаимодействия с аудиторией [14]. Это позволяет рассматривать цифровые платформы не просто как технические каналы распространения информации, а как среду символической репрезентации музея [12].

В связи с этим в исследовании используется категория «информационный образ музея». Под информационным образом музея предлагается понимать целостную систему символически организованных представлений о музее, формируемую в цифровой среде посредством совокупности текстовых, визуальных и коммуникативных практик и отражающую его институциональную, культурную и ценностную идентичность [12]. Данная категория позволяет преодолеть узкое понимание цифрового присутствия как простого набора интернет-площадок или информационных сообщений. Информационный образ складывается из повторяющихся тем, способов описания событий и коллекций, моделей общения с аудиторией, устойчивых визуально-речевых кодов и тех ценностей, которые музей делает публично значимыми [12]. Следовательно, информационный образ каждого музея обладает уникальной конфигурацией, но может быть описан с помощью универсальных аналитических параметров.

К таким параметрам в статье отнесены диалогическая доступность, интерпретационная насыщенность, платформенная адаптивность, событийная оперативность и образно-смысловая согласованность. Диалогическая доступность характеризует степень готовности музея к прямому и регулярному взаимодействию с аудиторией. Интерпретационная насыщенность отражает уровень смысловой и научно-просветительской проработки публикуемых материалов [14]. Платформенная адаптивность показывает, насколько музей использует коммуникативную логику конкретной цифровой среды, а не ограничивается механическим дублированием информации [5]. Событийная оперативность позволяет оценить степень включенности музея в актуальную повестку. Образно-смысловая согласованность выявляет це-

лостность визуальной, речевой и ценностной самопрезентации музея. Такая система индикаторов позволяет перейти от фиксации количественных параметров присутствия к содержательной интерпретации того, какой именно информационный образ формируется в цифровой среде.

Необходимость подобного перехода обусловлена тем, что количественные показатели сами по себе не раскрывают символического содержания музейной коммуникации. Наличие официального аккаунта, число подписчиков или интенсивность публикаций свидетельствуют лишь о степени освоения платформы, но не позволяют однозначно судить о характере формируемого образа [4]. Важным становится вопрос о том, каким предстает музей в цифровой среде: как событийная площадка, как экспертный институт, как медиатор культурной памяти, как носитель региональной идентичности или как формально присутствующая в сети организация. Именно поэтому исследование цифровой коммуникации музеев требует совмещения количественного и качественного анализа [4].

В условиях цифровой культуры особое значение приобретает региональный аспект информационного образа музея. В случае музеев Кузбасса цифровая репрезентация может выражать не только общие черты современной российской музейной коммуникации, но и специфику регионального культурного пространства. Речь идет об индустриальной истории региона, мемориальных и исторических сюжетах, художественном наследии, природно-культурной уникальности и образе Кузбасса как важного культурного пространства Сибири. Следовательно, информационный образ музея способен выступать формой выражения не только институциональной, но и региональной идентичности.

Анализ цифрового присутствия исследуемых музеев показал, что наиболее развитой площадкой их онлайн-коммуникации остается социальная сеть «ВКонтакте». Наибольшее количество подписчиков имеет Кузбасский музей-заповедник «Томская Писаница» – 28 519 пользователей. Страница Музея изобразительных искусств Кузбасса насчитывает 5 920 подписчиков, а Кузбасского государственного краеведческого музея – 4 900. Данные показатели позволяют говорить о сохранении за «ВКонтакте» статуса основного массового канала музейной коммуникации в регионе. В социальной сети «Одноклассники» аудитория музейных сообществ заметно меньше: у «Томской Писаницы» – 1 826 подписчиков, у Кузбасского государственного краеведческого музея – 1 379, у Музея изобразительных искусств Кузбасса – 1 005. В Telegram показатели также более умеренные: 4 033 подписчика у «Томской Писаницы», 1 045 – у краеведческого музея и 1 021 – у Музея изобразительных искусств Кузбасса.

Особый интерес представляет мессенджер MAX как сравнительно новая цифровая платформа. На момент исследования аудитория музейных каналов в MAX значительно уступает другим платформам: канал музея-заповедника «Томская Писаница» насчитывает 376 подписчиков, Музея изобразительных искусств Кузбасса – 145, Кузбасского государственного краеведческого музея – 137 подписчиков. Поскольку официальные каналы исследуемых учреждений были созданы сравнительно недавно, в период с сентября по декабрь 2025 года, представленные показатели отражают начальный этап институционального освоения платформы. Однако даже такие данные важны, поскольку позволяют фиксировать не только масштаб аудитории, но и вектор развития цифровой коммуникации музеев.

Сопоставление цифровых платформ позволяет сделать вывод о платформенно дифференцированном характере музейной коммуникации. Социальные сети обеспечивают максимальный охват, широкую публичную видимость и устойчивое присутствие в массовом информационном поле [3]. Мессенджеры формируют более компактные, но потенциально более регулярные и адресные каналы взаимодействия [11]. Это означает, что различие между платформами следует трактовать не только как количественную разницу аудиторий, но и как различие режимов коммуникации. Соответственно, формирование информационного образа музея оказывается распределенным между несколькими цифровыми средами, каждая из которых актуализирует определенные аспекты его репрезентации.

Вместе с тем содержательный анализ показывает, что цифровое присутствие исследуемых

музеев в целом ориентировано прежде всего на поддержание информационной доступности и событийной актуальности [6]. В публикациях доминируют сообщения о выставках, мероприятиях, памятных датах, культурных акциях и организационных новостях. Подобная модель коммуникации позволяет формировать образ музея как активного участника культурной жизни региона, оперативно реагирующего на текущую повестку. Однако при таком типе контента символико-ценностная составляющая информационного образа оказывается выраженной слабее. Значительно реже встречаются публикации, в которых музей выступает как интерпретатор регионального культурного опыта, как посредник между локальной историей и современным пользователем или как субъект, последовательно артикулирующий культурные смыслы собственного профиля [10].

Именно здесь проявляется различие между цифровым присутствием и информационным образом. Само наличие платформ, публикаций и аудитории не гарантирует формирование устойчивого, содержательно наполненного и символически различимого образа музея. Информационный образ возникает лишь в том случае, когда цифровая активность приобретает внутреннюю смысловую связность, когда тексты, визуальные решения и модели общения работают на создание целостного представления о музее как об определенном типе культурного института [12]. Иными словами, важно не только то, насколько активно музей присутствует в сети, но и то, каким он предстает в этой среде.

Особый интерес в контексте исследования представляет использование мессенджеров. В отличие от социальных сетей, мессенджеры ориентированы на более частый и непосредственный контакт с аудиторией, на оперативность отклика и возможность поддерживать устойчивую повседневную коммуникацию с подписчиком [11]. Благодаря этому они могут играть существенную роль в формировании представления о музее как об открытом, современном и доступном институте. Однако реальный характер такого образа определяется содержанием публикуемых материалов и степенью освоения платформенной специфики.

Анализ публикационной активности Музея изобразительных искусств Кузбасса в MAX за период с 1 по 28 февраля показывает, что данная платформа используется музеем преимущественно как канал событийного информирования. За рассматриваемый период было опубликовано 36 сообщений, из которых 22 были посвящены анонсам и текущим мероприятиям. Это свидетельствует о сравнительно высокой событийной оперативности цифровой коммуникации. Вместе с тем показатели диалогической доступности и интерпретационной насыщенности остаются низкими: материалы с вопросами к аудитории, элементами обратной связи, экспертными комментариями и развернутыми интерпретациями присутствуют, но не образуют доминирующего типа контента.

С точки зрения платформенной адаптивности можно говорить лишь о начальной стадии освоения MAX как самостоятельной коммуникативной среды. Ограниченное использование нативных форматов и заметная близость контента к модели дублирования событийных анонсов не позволяют в полной мере раскрыть потенциал платформы как пространства культурной медиации [15]. Следовательно, информационный образ музея в данном мессенджере формируется, прежде всего, как событийно ориентированный, частично согласованный по стилю, но пока недостаточно выраженный в аспектах диалогичности, экспертности и платформенной специфики.

Не менее существенным представляется и вопрос о символическом содержании публикуемых материалов. Для художественного музея особое значение имеет интерпретация произведений искусства, выявление их культурного контекста, включение коллекций в региональную и общероссийскую художественную традицию, формирование языка визуального просвещения [1]. Если подобные аспекты представлены ограниченно, цифровой образ музея смещается в сторону событийной репрезентации и утрачивает часть своей экспертной и аксиологической глубины. Тем самым мессенджер используется не как полноценное пространство символического производства, а преимущественно как оперативный канал информирования.

В более широком плане можно утверждать, что для музеев Кузбасса мессенджеры пока реализуют главным образом оперативно-информа-

ционную функцию. Однако именно они обладают значительным потенциалом для развития более сложных форм цифровой коммуникации. Обращение к сюжетам региональной культурной памяти, локальной истории, художественного наследия Кузбасса, интерпретации музейных предметов и объяснению их культурной значимости могло бы усилить символическую емкость информационного образа музея. В таком случае цифровая среда выступала бы не просто каналом сообщения о событиях, а пространством культурного взаимодействия, в котором музей конструирует и транслирует собственную ценностную позицию.

Таким образом, результаты исследования позволяют сделать вывод о том, что особенности формирования информационного образа музея в цифровой среде определяются не только масштабом аудитории и интенсивностью публикаций, но прежде всего содержательной организацией цифровой коммуникации. Информационный образ музея представляет собой форму символической репрезентации, в которой проявляются институциональная идентичность, характер взаимодействия с аудиторией, способы актуализации культурного наследия и степень выраженности регионального культурного контекста. В случае исследованных музеев Кузбасса цифровое присутствие носит платформенно дифференцированный характер: социальные сети обеспечивают массовый охват, а мессенджеры создают возможности более адресной и регулярной коммуникации. Вместе с тем на современном этапе именно в мессенджерах преобладает событийно-информационный тип контента, тогда как интерпретационная, диалогическая и символико-ценностная составляющие информационного образа выражены слабее. Обсуждение результатов позволяет утверждать, что для полноценного формирования устойчивого информационного образа музея в цифровой культуре необходимо усиление смысловой, аксиологической и платформенно-адаптивной составляющих контента. Практическая значимость исследования состоит в возможности использования предложенной системы индикаторов для анализа цифрового присутствия музеев и для проектирования коммуникационных стратегий. Перспективы дальнейшего исследования связаны с расширением временного диапазона наблюдения, сравнительным анализом большего числа музейных учреждений и более детальным изучением того, каким образом в цифровой среде репрезентируются региональная идентичность, культурная память и ценностные основания музейной деятельности.

Литература

1. Бабаева С. Р. Социальные сети как часть стратегии музейной выставки (на примере Британского музея) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2025. – № 58. – С. 191–201.
2. Бидни Д. Концепция культуры и некоторые ошибки в ее изучении [Электронный ресурс] / пер. В. Г. Николаева // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры: сб. трудов. – Т. 1. – URL: http://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/~phil_ant_cult1.htm#13 (дата обращения: 30.04.2026).
3. Гук Д. Ю., Харитонова Т. Ю., Богомазова Т. Г. Музей в современном информационном пространстве: потенциал социальных сетей // Евразийский союз ученых. – 2015. – № 12. – С. 17–20.
4. Кан Е. Н., Чехова А. А. Цифровые технологии как драйвер развития взаимодействия поколения Z с музеями и их образовательной деятельностью // Креативная экономика. – 2023. – Т. 17, № 8. – С. 2937–2958.
5. Куринских П. А. Перспективы развития социальных сетей в деятельности музеев РАН // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 24–32.
6. Лапин Е. С., Полякова Е. А., Пичкурова И. А. Научно-информационный потенциал музея в контексте цифровизации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 61. – С. 72–81.
7. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры: избранные статьи: в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 472.
8. Маркарян Э. С. Избранное. Наука о культуре и императивы эпохи [Электронный ресурс]. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – URL: https://www.litres.ru/e-s-markaryan-6193053/izbrannoe-nauka-o-kulture-i-imperativy-epohi/chitat-onlayn/page-2/ (дата обращения: 30.03.2026).
9. Никуличева А. А., Вахитова Р. Р. Влияние цифровизации на развитие музейной коммуникации // Наука и практика в образовании. – 2022. – Т. 3, № 5. – С. 297–302.

10. Пепеляева А. А. Использование социальных сетей для привлечения детской аудитории в музеи // Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия: Stadia Historica Jenium. – 2024. – № 1(20). – С. 150–157.
11. Пепеляева А. А. Проблемы ведения социальных сетей в мемориальных музеях РФ // Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия: Stadia Historica Jenium. – 2025. – № 1(21). – С. 195–205.
12. Родионова Д. Д., Выходцев Э. П. Информационный образ художественного музея: современное состояние и перспективы // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2020. – № 4(45). – С. 93–97.
13. Сапанжа О. С. Развитие представлений о музейной коммуникации // Вопросы музеологии. – 2011. – № 2. – С. 16–24.
14. Урмина И. А. Современные информационные технологии как ресурс трансляции социокультурного знания // Человек и культура. – 2019. – № 3. – С. 47–53. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27534 (дата обращения: 15.04.2026).
15. Cameron D. F. A viewpoint: the museum as a communication system // Curator. – 1968. – Vol. 11, № 1. – P. 33–40.

References

1. Babaeva S.R. Sotsial'nye seti kak chast' strategii muzeynoy vystavki (na primere Britanskogo muzeya) [Social networks as part of the strategy of a museum exhibition (case study of the British Museum)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History]*, 2025, no. 58, pp. 191-201. (In Russ.).
2. Bidni D. Kontseptsiya kul'tury i nekotorye oshibki v ee izuchenii [The concept of culture and some errors in its study]. *Antologiya issledovanii kul'tury. Interpretatsii kul'tury: sb. trudov [Anthology of cultural studies. Interpretations of culture: collected works]*, vol. 1. (In Russ.). Available at: http://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/~phil_ant_cult1.htm#13 (accessed 30.04.2026).
3. Guk D.Y., Kharitonova T.Y., Bogomazova T.G. Muzey v sovremennom informatsionnom prostranstve: potentsial sotsial'nykh setey [Museum in the modern information space: the potential of social networks]. *Evraziiskiy soiuz uchenykh [Eurasian Union of Scientists]*, 2015, no. 12, pp. 17-20. (In Russ.).
4. Kan E.N., Chekhova A.A. Tsifrovye tekhnologii kak drayver razvitiya vzaimodeistviya pokoleniya Z s muzeyami i ikh obrazovatel'noy deyatel'nost'yu [Digital technologies as a driver for the development of interaction between generation Z and museums and their educational activities]. *Kreativnaya ekonomika [Creative Economy]*, 2023, vol. 17, no. 8, pp. 2937-2958. (In Russ.).
5. Kurinskikh P.A. Perspektivy razvitiya sotsial'nykh setey v deyatel'nosti muzeev RAN [Prospects for the development of social networks in the activities of RAS museums]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 24-32. (In Russ.).
6. Lapin E.S., Poliakhova E.A., Pichkurova I.A. Nauchno-informatsionnyy potentsial muzeya v kontekste tsifrovizatsii [Scientific and information potential of the museum in the context of digitalization]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 61, pp. 72-81. (In Russ.).
7. Lotman Y.M. *Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury: izbrannye stat'i: v 3 t. [Articles on semiotics and typology of culture: selected articles. In 3 volumes].* Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, vol. 1, p. 472. (In Russ.).
8. Markarian E.S. *Izbrannoe. Nauka o kul'ture i imperativy epokhi [Selected works. The science of culture and the imperatives of the era].* Ed. and comp. by A.V. Bondarev. Moscow; St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2014. (In Russ.). Available at: https://www.litres.ru/e-s-markaryan-6193053/izbrannoe-nauka-o-kulture-i-imperativy-epohi/chitat-onlayn/page-2/ (accessed 30.03.2026).
9. Nikulicheva A.A., Vakhitova R.R. Vliyanie tsifrovizatsii na razvitie muzeinoy kommunikatsii [The impact of digitalization on the development of museum communication]. *Nauka i praktika v obrazovanii [Science and Practice in Education]*, 2022, vol. 3, no. 5, pp. 297-302. (In Russ.).
10. Pepelyaeva A.A. Ispol'zovanie sotsial'nykh setey dlya privlecheniya detskoy auditorii v muzey [The use of social networks to attract children's audiences to museums]. *Vestnik nauchnoy assotsiatsii studentov i aspirantov istoricheskogo fakul'teta Permskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Stadia Historica Jenium [Bulletin of the Scientific Association of Students and Postgraduates of the Faculty of History of Perm State University of Humanities and Education. Series: Stadia Historica Jenium]*, 2024, no. 1(20), pp. 150-157. (In Russ.).

11. Pepelyaeva A.A. Problemy vedeniya sotsial'nykh setey v memorial'nykh muzeyakh RF [Problems of managing social media in memorial museums of the Russian Federation]. *Vestnik nauchnoy assotsiatsii studentov i aspirantov istoricheskogo fakul'teta Permskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Stadia Historica Jenium [Bulletin of the Scientific Association of Students and Postgraduates of the Faculty of History of Perm State University of Humanities and Education. Series: Stadia Historica Jenium]*, 2025, no. 1(21), pp. 195-205. (In Russ.).
12. Rodionova D.D., Vykhodtsev E.P. Informatsionnyy obraz khudozhestvennogo muzeya: sovremennoe sostoyanie i perspektivy [Information image of the art museum: current state and prospects]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of Saint Petersburg State Institute of Culture]*, 2020, no. 4(45), pp. 93-97. (In Russ.).
13. Sapanzha O.S. Razvitie predstavlenii o muzeynoy kommunikatsii [Development of ideas about museum communication]. *Voprosy muzeologii [Issues of Museology]*, 2011, no. 2, pp. 16-24. (In Russ.).
14. Urmina I.A. Sovremennye informatsionnye tekhnologii kak resurs transliatsii sotsiokul'turnogo znaniya [Modern information technologies as a resource for the transmission of sociocultural knowledge]. *Chelovek i kul'tura [Man and Culture],* 2019, no. 3, pp. 47-53. (In Russ.). Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27534 (accessed 15.04.2026).
15. Cameron D. F. *A viewpoint: the museum as a communication system.* Curator, 1968, vol. 11, no. 1, pp. 33-40. (In Engl.).

УДК 069.01
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-32-38

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЗАРУБЕЖНЫХ МУЗЕЕВ ЛОКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ В КОНТЕКСТЕ АНАЛОГИИ С РОССИЙСКИМИ КРАЕВЕДЧЕСКИМИ МУЗЕЯМИ

Ткаченко Татьяна Юрьевна, аспирант, Поволжский государственный университет сервиса; заведующая отделом развития и информационных технологий, Тольяттинский краеведческий музей (г. Тольятти, РФ). E-mail: juksi99@gmail.com

В статье автор обратился к опыту зарубежных музеев локальной истории как учреждениям культуры, обладающим частичным функциональным сходством с отечественными краеведческими музеями. Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью музеев локальной истории Европы и Америки, которые, как и российские краеведческие музеи, являются собирателями и хранителями местного историко-культурного наследия. Цель работы – изучение некоторых аспектов деятельности этих музеев в качестве хранителей и популяризаторов истории и культуры определенных территорий, их коллекций, экспозиций, форм взаимодействия с посетителем. В работе впервые изучены особенности деятельности зарубежных музеев локальной истории, проведено сравнение их с отечественными краеведческими музеями и определены их сходные и отличительные черты. В ходе исследования использовались морфологический, сравнительный и структурно-функциональный методы: музеи рассмотрены как уникальные культурные формы, выявлены их особенности и специфические элементы, изучены некоторые аспекты их структуры и функций. В статье рассмотрены музеи локальной истории Польши, Финляндии, США, Великобритании, Германии, Франции, Чехии, Румынии, которые являются характерными представителями своего типа. Материалами исследования выступили сайты музеев. В результате представлена картина деятельности зарубежных музеев локальной истории, выявлены их сходства и различия с российскими краеведческими музеями.

Ключевые слова: краеведческий музей, музей локальной истории, местный музей, музей родной земли, музей родины, местная история.

A STUDY OF ANALOGIES IN ACTIVITIES OF FOREIGN LOCAL HISTORY MUSEUMS AND RUSSIAN MUSEUMS OF LOCAL LORE

Tkachenko Tatyana Yuryevna, Postgraduate, Volga State University of Service; Head of Department of Development and Information Technology, Tolyatti Museum of Local Lore (Tolyatti, Russian Federation). E-mail: juksi99@gmail.com

Study provides insightful view on the role of local history museums in Europe and North America as collectors and keepers of local historical and cultural heritage. Author also analyzes similarities between foreign local history museums and Russian museums of local lore, specifically in the aspects of museum collections, expositions, and forms of interaction with visitors. Being the first published analysis of similarities and differences between foreign and domestic local history museums, the study utilizes morphological, comparative, and structural-functional methods, viewing museum institutions as unique cultural forms. The article examines typical examples of local history museums in Poland, Finland, USA, Great Britain, Germany, France, the Czech Republic, Romania, using museum websites as a primary information source. Resulting summary may be used by various users including museum historians and practitioners to form holistic view on practices of local history museums in Russia and Western countries, their similarities and differences.

Keywords: museum of local lore, local history museum, local museum, museum of native land, museum of homeland, local history.

Краеведческий музей – уникальное явление российской действительности. Многими исследователями утверждается, что аналогов за рубежом этому явлению нет [5]. Но жители городов, сел, краев часто стремятся сохранить свидетельства специфичности культуры и истории этих территорий. Поэтому музеи местной истории есть во всем мире. Название «краеведческий музей» встречается не в каждой стране, есть «музеи родины», «музеи родного края» или «музеи земли» и т. п. Но и наличие определения «краеведческий» в названии не гарантирует полного совпадения с российскими аналогами.

Музеи локальной истории Польши представлены краеведческими, окружными, региональными музеями и музеями географических мест (например, Татровский музей в г. Закопане). Краеведческие, региональные и окружные музеи не имеют каких-либо специфических типологических отличий друг от друга, разница в названиях связана с их подчинением (муниципалитет, воеводство, округ). Их основу составляют археологические и этнографические коллекции, представляющие этногенез, культурно-бытовую специфику, предметы и объекты материальной и духовной культуры местных жителей с древнейших времен до современности. На составе коллекций отразились способы возникновения музеев. Некоторые из них появились благодаря инициативе активистов польского краеведческого общества, они изучали край, собирали естественно-научные, археологические и этнографические коллекции, которые затем превращали в музеи. Так появились, например, Сандомирский окружной музей [19] и краеведческий музей Калишской земли. Они собирают и представляют культурно-историческое наследие, охватывающее памятники с доисторических времен до XX века, с особым акцентом на археологию, этнографию, историю и местное искусство. В музее Калишской земли создана палеонтологическая экспозиция, что является редкостью для польских краеведческих музеев [13]. Татровский музей стал результатом деятельности Общества музея имени Т. Халубинского, местного краеведа и общественного деятеля. Целью общества в начале его деятельности был сбор и формирование ботанических, геологических, этнографических и зоологических коллекций, связанных с Татрами, на основе которых и был создан музей. В середине XX века музей стал заниматься сохранением и культурных памятников Татр, но основными в нем являются естественно-научные коллекции и экспозиции, давшие начало музею [14]. Жешувский окружной

музей основан на базе музея города Жешува. Тематика экспозиций: археология, искусство, история города и края, основу составляют этнографическая и археологическая коллекции, коллекция живописи местных художников и коллекционеров [12]. Краеведческие, окружные и региональные музеи Польши играют роль культурных центров, повышая осведомленность и понимание истории посетителями с помощью постоянных и временных выставок, образовательных программ, семинаров, музейных уроков, научных конференций, концертов, встреч.

В Финляндии хранители местной истории – музеи родного края (перевод с финского). По своей сути они являются историко-этнографическими и не содержат в экспозициях географические, климатические, минералогические, палеонтологические сведения. Природа в них представлена не сама по себе, а с точки зрения ее использования человеком: море как источник рыбного промысла или как способ передвижения на традиционных лодках, рельеф местности как фактор, определяющий тип построек, почва как условие плодородности и выращивания определенных культур для пропитания. Музей родного края Рованиеми представляет дом и двор зажиточного крестьянина и рассказывает о традициях, обычаях, ежедневной жизни крестьянской семьи, сохраняя и реконструируя историческую память. Музей управляется местной музейной ассоциацией Rovaniemi Totto ry [16]. Музей Савонлинне посвящен истории жизни в провинции Саво и рассказывает об истории территории, традициях жизни, занятиях, ремеслах местного населения с XIX века [15]. Эти музеи выполняют архивную и документальную функцию, сохраняя материальные и нематериальные аспекты крестьянской культуры (предметы быта, архитектуру, ремёсла, обычаи). Благодаря реконструкции интерьеров, демонстрации традиционных занятий финские музеи родного края восстанавливают историческую атмосферу, транслируют традиционные ценности: трудолюбие, предприимчивость, бережливость, связь с природой и ее ритмами, показывают жизнь зажиточных крестьян как пример успешного хозяйствования.

В середине XX века из-за неудовлетворенности состоянием современной исторической науки в европейской историографии возникло направление «микроистория», для которого характерен «взгляд снизу». В нем главный герой – простой человек, частная жизнь которого становится предметом исследования и дает представление об особенностях социальной жизни и развития общества в определенный период. Микроисторики, по словам Ж. Ревеля, показывают «великие перемены века сквозь пыль ничтожных событий» [4, с. 5]. Подход «истории снизу» является неотъемлемой частью работы современных музеев локальной истории Америки. Он оказывает влияние и на способ создания музеев: некоторые из них возникают как общественная инициатива жителей или социальных объединений и содержатся на средства общественных и благотворительных фондов, частные пожертвования. Характерным примером этой тенденции служит «Музей локальной истории Вашингтон-Тауншип» (Фримонт, США, Калифорния) [17]. Он создан по инициативе фонда наследия Mission Peak и исторического общества Вашингтон-Тауншип, которые собирали историю жизни своих районов и стали нуждаться в постоянном месте для размещения и представления коллекций. Здание для него построено пожарной службой района на деньги, собранные местными жителями – энтузиастами создания музея. Миссия музея выражает его социальную роль как хранителя и транслятора истории территории: «Сохранение воспоминаний, документов, артефактов и построек прошлого округа Южная Аламеда и представление их современным и будущим поколениям» [17]. Основу коллекций составляют предметы, фотографии, документы, иллюстрирующие быт местных жителей XVIII–XXI веков. Музей транслирует историческое наследие через выставки, экспозиции, способствуя возникновению заинтересованности местной историей у его посетителей. Через партиципаторные проекты музей вовлекает жителей в процесс фиксации истории. Так, музейный проект «Истории Фримонта: наш семейный альбом», созданный к празднованию 50-летия города, был направлен на сбор интервью местных жителей, в том числе новых иммигрантов и старожилов, рассказывающих свои личные истории и истории своих семей, связанные с историей города. Такой формат позволяет сохранять разнообразие мнений

по поводу местной истории, опыта, ценностей. Интервью проводили сами жители, результат их работы доступен на сайте музея.

Сохранению и трансляции истории территории, обычаев и ценностей ее жителей посвящены музеи локальной истории Великобритании. Например, пул музеев локальной истории сформировался в Лондоне, они посвящены сохранению исторического прошлого его районов.

Музей Ганнерсбери-Парк [6] является исторической достопримечательностью лондонского района Хаунслоу и музеем местной истории этого района. Музей выступает иллюстрацией стремления сохранить уникальность отдельного района столицы, стремительно теряющего свой исторический облик в процессе стирания границ внутри мегаполиса, и представить мультикультурализм Лондона. Этот музей – многомерный феномен, сочетающий исторические, социальные, архитектурные и символические аспекты. Его экспозиции связывают несколько временных пластов, показывая, как изменялась с течением времени жизнь людей данной территории, и предъявляют факты и события истории Хаунслоу в контексте их социального, языкового, культурного окружения. Они организованы хронологически (история района), тематически (галерея Ротшильдов, которые владели особняком с 1835 по 1926 год). Экспозиция, посвященная истории Ганнерсбери как центра торговли и ремесел римской провинции, через археологические коллекции (монеты, керамику, оружие) реконструирует повседневную жизнь римлян в Британии, их связи с империей, культурный обмен. Особняк XVIII века, в котором находится музей, является примером британской архитектуры, отражающим вкусы и образ жизни аристократии. В экспозициях демонстрируется история района от земледельческой территории и лесов до развития промышленности и транспорта. Галерея Ротшильдов представляет собой отдельную тематическую экспозицию, в которой демонстрируются история семьи и ее влияние на регион: благотворительная деятельность, деловые начинания и проекты, вклад в искусство и культуру района.

Музей вовлекает в свою деятельность посетителей, организуя выставки местных художников и фотографов, проводя мастер-классы и праздники для более близкого знакомства местных жителей друг с другом и с историей района. Музей предлагает детские образовательные программы по истории и археологии.

Также историю отдельных лондонских районов фиксируют музеи Уимблдона, Харроу, Мертона и другие. В коллекциях музеев Уимблдона [18], Харроу, Ганнерсбери-Парк представлены разные сферы жизни торговых поселений времен Римской Британии, иллюстрирующие взаимодействие британской и римской культур (торговля, быт, искусство), а также уникальные черты истории территории, сформированные в течение последующего времени (Уимблдон как история прославившего его теннисного турнира и популярное в XVIII–XIX веках место для дуэлей; Харроу – поселение человека бронзового века, история железнодорожного бума XIX века). Экспозиции в них построены по антропоцентричному принципу: посвящены повседневной жизни жителей Римской Британии и влиянию, оказанному римлянами на развитие поселений в разделах древней истории; рассказывают об участии местных жителей в Первой и Второй мировых войнах в истории XX века. Музеи предлагают образовательные программы для детей, интерактивные занятия и планы уроков для школьников, позволяющие детям узнать историю своего района; экскурсии, мастер-классы, лекции для взрослых. Музей Харроу организует ежегодный фестиваль «Откройте для себя Харроу»: день открытых дверей музея, экскурсии с гидом и мероприятия для всей семьи [10]. Сотрудниками музея являются местные жители, гордящиеся своей историей.

В Германии сохранением локальной истории занимаются музеи истории городов (музей Дюссельдорфа, Пфорцхайма, Шлезвига), региональные музеи (Рейнский региональный музей в Бонне посвящен археологии, истории и культуре Рейнской земли; Бранденбургский музей (Меркишес-музеум) представляет историю и культуру земли Берлин [3, с. 623]). Эти музеи собирают, сохраняют и демонстрируют археологию, этнографию, историю места: первые жители, появившиеся в палеолите, жители римской провинции, племена вандалов, средневековые горожане, представители Нового времени и т. д.

Похожую картину мы видим в музейном мире Франции: историю городов и земель сохраняют так называемые местные музеи, являю-

щиеся по своей сути историческими. Например, «Музей Аквитании» (город Бордо и регион Аквитания) представляет историю города и региона через коллекции, свидетельствующие о длинной истории человека этих мест (другое название «музей цивилизации»), жителя портового города, и его связи с работорговлей [8]. История городов показана в музее Руана, историческом музее Марселя, музее региона Ханау и т. п. Музей Арлатена [9] (г. Арле) представляет этнографию Прованса, искусство провансальского народа, демонстрируемое через коллекции национальной одежды, мебели, керамики, традиционных инструментов и сельскохозяйственных орудий.

В Чехии история конкретных географических территорий представлена в музеях, которые называются региональными (музей Хрудима, Высоке-Мито) и земскими (Моравский земский музей [7]). Для нашего исследования важны земские музеи, посвященные не только археологии, истории и этнографии края, но и природным особенностям территории, демонстрирующие биологические, зоологические, палеонтологические коллекции и экспозиции. Моравский земский музей показывает историю жизни человека в Моравии, палеонтологию, зоологию и ботанику края. Его целевая аудитория – туристы и местные жители, которых музей вовлекает в свою деятельность, проводит для них школьные и взрослые экскурсии, лекции, побуждает принимать участие в научных исследованиях и дискуссиях (например, в исследовании нового зоологического вида на территории края, наблюдении за ним, фото-, видеофиксации). Особое место в его работе занимают пожилые посетители, для которых организован «Университет третьего возраста».

Румынские музеи, занимающиеся различными аспектами локальной истории, представлены музеями истории городов (Музей Бухареста) и национальными музеями (Национальный музей истории Трансильвании). Общими чертами в них являются их расположение в исторических зданиях XV–XIX веков, наличие археологических, этнографических, нумизматических, в некоторых, как, например, в национальном музее истории Трансильвании, ботанической, зоологической, минералогической коллекций [11].

Анализ некоторых аспектов деятельности зарубежных музеев локальной истории позволяет нам выделить их определенные сходства и различия с российскими краеведческими музеями.

Сходства обнаруживаются между этими разновидностями музеев в следующем:

– типологизация по географическому принципу;

– создание уникального образа места;

– формирование у местных жителей чувства идентичности, осознания их принадлежности к территории, желания способствовать ее развитию и процветанию;

– комплексный подход к презентации локальной истории и природы;

– основные направления деятельности и функции;

– в пополнении коллекций фокус на местное наследие;

– идентичные целевые аудитории;

– являются объектами туристического показа и играют важную роль в развитии территории;

– стремятся к активному взаимодействию с локальным сообществом, организуя мероприятия, выставки и проекты, которые отражают интересы и потребности местных жителей;

– в условиях глобализации и урбанизации противостоят культурной амнезии, сохраняя знания о традиционном укладе жизни.

Различия между музеями локальной истории и краеведческими музеями заключаются в том, что:

– в российских музеях краеведение воплощает в себе интерес жителя локальной территории к среде своего обитания, географии, истории, природному и культурному окружению и наследию, то есть в фокусе внимания находится территория. В музеях локальной истории центром является человек и его историческое бытие на данной территории;

– российские краеведческие музеи тяготеют к стандартизации методов и приемов сохранения и предъявления наследия. Их учредителями являются муниципалитеты или региональные администрации. Являясь частью государственной системы культуры, они характеризуются общей целью: воспитанием патриотизма и любви к малой родине. Локальная история в них «вписана» в историю страны. В них и сегодня сохраняются типовые экспозиции с археологическим, этнографическим, экологическим разделами, реконструк-

цией русской избы и интерьерами дворянского / купеческого быта. Краеведческие музеи «персонифицируют меморативный ландшафт малого города, оживляют его, придавая историческому месту сакральный характер» [2]. Объектами коммеморации в подавляющем большинстве становятся уроженцы края (города): художники, писатели, поэты, ученые, ставшие известными далеко за пределами места своего рождения;

– зарубежные музеи локальной истории наряду с официальным нарративом включают в экспозиции и выставки аспекты истории национальных меньшинств и различных субкультур: потомков коренных народов, иммигрантов, представителей городских и профессиональных сообществ. Для них характерно более глубокое проникновение «новой локальной истории»: презентация культурного и исторического наследия территории в них происходит нередко через личные истории жителей. Объектами коммеморации чаще всего в них выступают персоны или семьи, достигшие успеха, на которых можно равняться (например, преуспевающие бизнесмены), а также те, кто способствовал процветанию и развитию этой территории (семья Ротшильдов в музее Ганнерсбери);

– музеи локальной истории Америки часто возникают как общественная инициатива, их финансирование осуществляется общественными и благотворительными фондами, частными жертвователями. Для этих учреждений характерно большее вовлечение сообществ в их деятельность. «Сегодня музей воспринимает сообщество не как источник потенциальных посетителей, но как стержень самой институции» (Н. Розарио, сотрудница Музея Куинса) [1, с. 8]. Начинавшиеся с внедрения принципов интерактивности, партиципаторные практики сегодня направлены на полноценное внедрение посетителя в музейные проекты как исследователя, интервьюера, экспозиционера, принимающего участие в создании выставки.

Подводя итог, необходимо еще раз отметить, что и российские краеведческие музеи, и зарубежные музеи локальной истории воплощают желание местных жителей сохранить культурно-историческое наследие территории, сформировать уникальный образ места. При пристальном рассмотрении сходств у исследуемых музеев обнаруживается гораздо больше, чем различий. Главным отличием, на наш взгляд, является направление фокуса внимания: в зарубежных музеях центром мира является человек и его жизнедеятельность, изменения, которые он вносит в место. В краеведческих музеях главным фактором жизни является территория, а человек рассматривается как пусть самый важный, но один из целого ряда других живых существ. Рассмотрев сходства и отличия предметов исследования, мы считаем, что их развитие будет идти часто параллельными, но не совпадающими курсами.

Литература

1. Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества: сб. статей / под ред. Д. Агаповой. – СПб., 2015. – 157 с.
2. Мазур Л. Н. Музеи малых городов России: особенности медиации локальной истории [Электронный ресурс] // История и архивы. – 2023. – № 3. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzei-malyh-gorodov-rossii-osobennosti-mediatsii-lokalnoy-istorii (дата обращения: 04.05.2025).
3. Маркина Л. Г., Муравлева Е. Н., Муравлева Н. В. Märkisches museum музей бранденбургской марки // Культура Германии: лингвострановедческий словарь / под общ. ред. проф. Н. В. Муравлёвой. – М.: АСТ, 2006. – 758 с.
4. Ревель Ж. Биография как историографическая проблема. – М.: Рос. гум. университет, 2022. – 57 с.
5. Семенова В. И. Краеведческие музеи в контексте становления музейного дела России // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 4(73). – С. 40–48.
6. Gunnersbury park museum [Электронный ресурс]. – URL: https://www.museumslondon.org/museum/4/gunnersbury-park-museum (дата обращения: 04.12.2025).
7. Moravské zemské muzeum [Электронный ресурс]. – URL: https/www.mzm.cz/ (дата обращения: 10.02.2026).
8. Musée d'Aquitaine [Электронный ресурс]. – URL: https://musee-aquitaine-bordeaux.fr/ (дата обращения: 10.02.2026).
9. Museon Arlaten [Электронный ресурс]. – URL: https://www.museonarlaten.fr/ (дата обращения: 10.02.2026).

10. Museums London [Электронный ресурс]. – URL: https://www.museumslondon.org/museum/156/harrow-museum (дата обращения: 04.12.2025).
11. Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei [Электронный ресурс]. – URL: https: https://mnit.ro (дата обращения: 10.02.2026).
12. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie [Электронный ресурс]. – URL: https://www.muzeum.rzeszow.pl/pl/ (дата обращения: 08.02.2026).
13. Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej [Электронный ресурс]. – URL: https://www.muzeumwkaliszu.pl/ (дата обращения: 08.02.2026).
14. Muzeum Tatrzanskie Zakopane [Электронный ресурс]. – URL: https://muzeumtatrzanskie.pl/ru/home-ru/ (дата обращения: 08.02.2026).
15. Riihisaari [Электронный ресурс]. – URL: https://www.savonlinna.fi/riihisaari/kielivalikko/ru/ (дата обращения: 04.12.2025).
16. Rovaniemen kotiseutumuseon kotisivu [Электронный ресурс]. – URL: https://www.totto.fi/ (дата обращения: 30.11.2025).
17. Washington Township Museum of Local History [Электронный ресурс]. – URL: https://museumoflocalhistory.org/about/ (дата обращения: 04.12.2025).
18. Wimbledon Museum [Электронный ресурс]. – URL: https://wimbledonsociety.org.uk/museum/ (дата обращения: 04.12.2025).
19. Zamek-sandomierz [Электронный ресурс]. – URL: https://zamek-sandomierz.pl/ (дата обращения: 08.02.2026).

References

1. *Kul'tura uchastiya: muzey kak prostranstvo dialoga i sotrudnichestva [Participatory culture: the museum as a space for dialogue and cooperation].* Ed. by D. Agapova. St. Petersburg, 2015. 157 p. (In Russ.).
2. Mazur L.N. Muzei malykh gorodov Rossii: osobennosti mediatsii lokal'noy istorii [Museums of Small Russian Cities: Features of Local History Mediation]. *Istoriya i arkhivy [History and Archives]*, 2003, no. 3. (In Russ.). Available at: https:\\cyberleninka.ru/article/n/muzei-malyh-gorodov-rossii-osobennosti-mediatsii-lokalnoy-istorii/ (accessed 04.05.2025).
3. Markina L.G., Muravleva Y.N., Muravleva N.V. Märkisches museum muzey brandenburgskoy marki [Märkisches museum Museum of the Brandenburg March*]. Kul'tura Germanii: lingvostranovedcheskiy slovar' [German Culture: A Language and Culture Dictionary].* Moskow, AST Publ., 2006. 758 p. (In Russ.).
4. Revel Z. *Biografiya kak istoriograficheskaya problema [Biography as a historiographical problem].* Moskow, Russian University for the Humanities Publ., 2022. 57 p. (In Russ.).
5. Semenova V.I. Kraevedcheskie muzei v kontekste stanovleniya muzeynogo dela Rossii [Local History Museums in the Context of the Development of Russian Museum Work]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2025, no. 4 (73), pp. 40-48. (In Russ.).
6. *Gunnersbury park museum.* (In Eng.). Available at: https://www.museumslondon.org/museum/4/gunnersbury-park-museum (accessed 04.12.2025).
7. *Moravské zemské muzeum.* (In Czech). Available at: https/www.mzm.cz/ (accessed 10.02.2026).
8. *Musée d'Aquitaine.* (In French). Available at: https://musee-aquitaine-bordeaux.fr/ (accessed 10.02.2026).
9. *Museon Arlaten.* (In French). Available at: https://www.museonarlaten.fr/ (accessed 10.02.2026).
10. *Museums London.* (In Eng.). Available at: https://www.museumslondon.org/museum/156/harrow-museum (accessed 04.12.2025).
11. *Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei.* (In Rom.). Available at: https: https://mnit.ro (accessed 10.02.2026).
12. *Muzeum Okręgowe w Rzeszowie*. (In Pol.). Available at: https://www.muzeum.rzeszow.pl/pl/ (accessed 08.02.2026).
13. *Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej.* (In Pol.). Available at: https://www.muzeumwkaliszu.pl/ (accessed 08.02.2026).
14. *Muzeum Tatrzanskie Zakopane.* (In Pol.). Available at: https://muzeumtatrzanskie.pl/ru/home-ru/ (accessed 08.02.2026).
15. *Riihisaari.* (In Fin.). Available at: https://www.savonlinna.fi/riihisaari/kielivalikko/ru/ (accessed 04.12.2025).
16. *Rovaniemen kotiseutumuseon kotisivu.* (In Fin.). Available at: https://www.totto.fi/ (accessed 30.11.2025).
17. *Washington Township Museum of Local History.* (In Eng.). Available at: https://museumoflocalhistory.org/about/ (accessed 04.12.2025).
18. *Wimbledon Museum*. (In Eng.). Available at: https://wimbledonsociety.org.uk/museum/ (accessed 04.12.2025).
19. *Zamek-sandomierz.* (In Pol.). Available at: https://zamek-sandomierz.pl/ (accessed 08.02.2026).

УДК 069.01:008(=161.1)(73)
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-39-47

СОЦИАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА РУССКОЙ ДИАСПОРЫ В США КАК СРЕДА СОХРАНЕНИЯ И ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Молодин Александр Владимирович, кандидат архитектуры, доцент, доцент кафедры архитектуры и реконструкции городской среды, Новосибирский государственный архитектурно-строительный университет (Сибстрин) (г. Новосибирск, РФ). E-mail: avmolodin@gmail.com, https://orcid.org/0009-0009-8506-3441

Трансформация современного музееведения характеризуется переходом от анализа музея как закрытого государственного института к исследованию распределенных режимов музейности, реализуемых в различных социальных средах. Одной из наиболее продуктивных площадок для изучения этого процесса выступает русская диаспора в США, где сохранение и трансляция культурного наследия происходят в условиях институциональной фрагментации и отсутствия единого мемориального центра. Цель работы заключается в теоретическом осмыслении условий производства музейности в диаспоральной среде и обосновании категории «социальная архитектура» как инструмента для анализа устойчивых конфигураций акторов, практик и инфраструктур. Исследование носит качественный концептуально-аналитический характер. Материалы и методы включают анализ теоретических работ по новой музеологии (meta-museology), философии коллективной памяти и концепций социальной пространственности. Процедуры анализа строятся на сопоставлении теоретических рамок с эмпирическими кейсами, такими как деятельность Музея русской культуры в Сан-Франциско, Музея русской истории в Джорданвилле и цифрового проекта «Жар-птица». Результаты показывают, что музейные функции (архивирование, интерпретация, экспонирование) в диаспоре распределены между приходами, семейными архивами и цифровыми платформами, образуя целостное мемориально-культурное пространство. Выявлено, что коллективная память и идентичность выступают не пассивными объектами хранения, а активными структурообразующими ресурсами, определяющими селекцию и легитимацию наследия. В выводах обосновывается, что социальная архитектура диаспоры обеспечивает устойчивое воспроизводство музейности через партиципаторные и экомузейные практики, не опираясь на централизованные модели. Цифровая среда при этом выполняет инфраструктурную роль, обеспечивая связность и масштабируемость памяти в посттерриториальных условиях. Предложенный подход позволяет сместить фокус музееведческого анализа с института на среду, в которой наследие существует как постоянно переосмысляемый ресурс сообщества.

Ключевые слова: русская диаспора, музейность, социальная архитектура, культурное наследие, коллективная память, экомузей, цифровая музейность.

SOCIAL ARCHITECTURE OF THE RUSSIAN DIASPORA IN THE UNITED STATES AS A MEDIUM FOR THE PRESERVATION AND TRANSMISSION OF CULTURAL HERITAGE

Molodin Aleksandr Vladimirovich, PhD in Architecture, Associate Professor, Associate Professor of Department of Architecture and Urban Environment Reconstruction, Novosibirsk State University of Architecture and Civil Engineering (Sibstrin) (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: avmolodin@gmail.com, https://orcid.org/0009-0009-8506-3441

This article explores the Russian diaspora in the United States as a specialized social environment where the functions of preserving and transmitting the cultural heritage are enacted beyond the boundaries of the traditional institutional museum. Utilizing the framework of meta-museology, the study investigates how museumity manifests as a distributed set of practices, agents, and environments rather than a centralized repository. The author introduces the concept of "social architecture" to describe the stable configurations of actors and infrastructures – such as parishes, community houses, and family archives – that sustain memorial functions under conditions of institutional fragmentation and territorial dispersion. The research identifies collective memory and identity as the primary structuring resources of this architecture, functioning as mechanisms for the selection and legitimation of heritage. Through an analysis of participatory, ecomuseological, and digital practices, the article demonstrates how the diaspora maintains cultural continuity without a normative institutional center. Specific nodes of this distributed network are examined, including the Museum of Russian Culture in San Francisco and the digital ecomuseum community "Jar-ptiza" which exemplify the shift toward a collaborative mode of heritage stewardship. Furthermore, the study addresses the infrastructure of digital museumity, arguing that online platforms serve as a structured environment that compensates for spatial dispersion and facilitates the production of identity through mediated narratives. The findings suggest that distributed forms of museumity exhibit significant resilience and reproducibility, characterized by a move from static "storage" to "joint sense-holding". By distinguishing between the museum as an institution and museumity as a mode of existence, this work contributes to the theoretical expansion of museology, offering the analytical tools for the study of post-territorial and community-based cultural heritage.

Keywords: russian diaspora, museumity, social architecture, cultural heritage, collective memory, ecomuseum, digital heritage.

Введение

В последние десятилетия музееведение вынуждено работать с ситуацией, когда музей перестает совпадать с учреждением и все чаще проявляется как набор функций, распределенных между средами, практиками и агентами. Этот сдвиг описан в историографии зарубежной музеологии как переход от нормативного института к множеству режимов музейности, где ключевыми становятся не стены и фонды, а способы отбора, легитимации и публичного предъявления наследия [2, с. 6]. На этом фоне обостряется вопрос о границах самого термина «музей» и о том, какие формы культурного бытования допустимо описывать музееведческими категориями, не подменяя предмет дисциплины соседними полями [8, с. 55–60].

Русская диаспора в США демонстрирует именно такой режим музейности. Наследие здесь поддерживают не только музеи и архивы, но и приходы, общественные дома, коммеморативные инициативы, цифровые коллекции, практики семейного архивирования и локальные маршруты памяти. Для музееведения важно не просто перечислить эти элементы, а показать, каким образом они совместно выполняют музейные функции: мемориализацию, интерпретацию, архивирование, экспонирование и трансляцию. Такой ракурс требует уровня *meta-museology* [22, с. 130–132; 25, с. 15–16], где предметом анализа становится не отдельная экспозиция, а условия производства музейности в социальной среде. В качестве аналитического инструмента статья использует категорию «*социальная архитектура диаспоры*», понимая под ней устойчивую конфигурацию связей и ролей, через которые культурный материал получает статус музейного ресурса.

Тип исследования – качественное концептуально-аналитическое. Корпус источников включает, во-первых, теоретические работы по границам музейности и новой музеологии; во-вторых, исследования коллективной памяти и мемориальных практик в сетевых средах; в-третьих, музееведческие тексты о партиципации и социальных режимах музейного предмета. Процедуры анализа состоят в сопоставлении понятийных рамок с типовыми ситуациями диаспорального наследия, где «музейность» возникает как результат коллективного действия и распределенной инфраструктуры.

1. Уровень meta-museology: границы музейности от институционального музея к социальной архитектуре диаспоры

Классическая музеология складывалась как дисциплина, ориентированная на анализ музея-института, то есть устойчивой организационной формы с закрепленными функциями, профессиональными ролями и нормативным статусом. Такой подход предполагал, что музейность локализована в конкретном пространстве и поддерживается институциональной инфраструктурой. Однако уже в конце XX века стало очевидно, что подобная модель плохо описывает формы культурного бытования, возникающие за пределами национальных музейных систем и вне логики государственной культурной политики. Отказ от жесткой объектно-центрированной оптики и переход к анализу процессов, сред и практик стали одной из ключевых линий развития новой музеологии [4, с. 19–20].

Диаспора в данной логике предстает как особый тип музейной среды, лишенный единого центра, но обладающий устойчивыми режимами воспроизводства памяти. Ее анализ требует интеграции философии коллективной памяти [5, с. 34–35], представлений об идентичности как процессе [23, с. 106–107] и концепций социальной пространственности, разработанных вне музееведения, но продуктивных для него [14, с. 41–43].

Переход от институциональной музеологии к *meta-museology* позволяет рассматривать музейность не как атрибут конкретного учреждения, а как особый режим культурного бытования. В рамках этого подхода музейные функции отделяются от института музея и анализируются как распределенные процессы, потенциально реализуемые в различных социальных средах. Тем самым закладывается теоретическая возможность анализа диаспоры не как набора кейсов, а как среды, в которой музейность возникает вне институциональных рамок.

2. Философский уровень: коллективная память и идентичность как основания социальной архитектуры

В диаспоральной среде коллективная память не совпадает с каноническими национальными моделями воспроизводства прошлого, опирающимися на территорию, институты и нормативную иерархию интерпретаций. В условиях рассеяния память функционирует как социальный механизм, встроенный в повседневные практики общения, ритуального действия, образования и самодокументирования. Ее устойчивость обеспечивают не архивы как таковые, а повторяемые формы обращения к прошлому, через которые сообщество удерживает представление о собственной непрерывности [6, с. 34–36].

Такое понимание памяти позволяет рассматривать ее не как совокупность текстов или образов, а как структурообразующий фактор социальной архитектуры. Коллективная память задает рамки допустимых интерпретаций, распределяет роли между участниками и определяет, какие элементы прошлого получают статус значимых. В диаспоре этот процесс особенно нагляден, поскольку он не поддержан государственными институтами и опирается на согласованные действия самих носителей памяти [6, с. 57–60].

Диаспоральная идентичность формируется в ситуации постоянного движения между культурными кодами страны исхода и принимающего общества. Она не закреплена раз и навсегда, а пересобирается в зависимости от контекста и формы участия в мемориальных практиках. Этот процессуальный характер идентичности хорошо описывается в философских моделях поздней модерности, где субъект понимается как открытый и изменяемый, а не как носитель стабильной сущности [23, с. 103–112].

Отсутствие устойчивой территориальной опоры усиливает роль медиированных форм памяти. Цифровые архивы, сетевые сообщества и онлайн-ритуалы создают пространство, в котором память циркулирует и актуализируется вне физической локализации [19, с. 1006–1007]. При этом именно сообщество решает, какие фрагменты прошлого подлежат сохранению и каким образом они интерпретируются, что сближает диаспоральную память с экомузейной логикой участия.

В музееведческом смысле коллективная память выступает не объектом хранения, а механизмом селекции, актуализации и передачи значимого опыта. Именно память и связанная с ней идентичность задают критерии того, что подле-

жит сохранению, интерпретации и трансляции. В диаспоральном контексте эти процессы лишены устойчивой территориальной и институциональной опоры. Поэтому следующим шагом анализа становится вопрос о той пространственной и социальной форме, в которой они получают организационное выражение [13, с. 128–129].

3. Пространственно-структурный уровень музейности: русская диаспора в США как распределенное мемориально-культурное пространство

Русская диаспора в США формировалась как совокупность разновременных миграционных волн, не объединенных единым институциональным проектом памяти. Это предопределило фрагментарный характер ее мемориальной инфраструктуры. Однако отсутствие центра не означает отсутствия структуры. В диаспоральной среде складываются устойчивые формы мемориальной организации, распределенные между различными узлами и поддерживаемые согласованными практиками сообщества. Именно поэтому диаспору можно рассматривать не как набор изолированных объектов, а как целостное мемориально-культурное пространство [10, с. 36–37].

В отличие от национальных моделей, где память закрепляется через государственные институты и нормативно выстроенную иерархию интерпретаций, в диаспоре музейные функции распределены между музеями, архивами, религиозными центрами, общественными организациями и частными инициативами. Эти элементы не образуют единого управляющего центра, но связаны сетью практик, через которые прошлое получает статус культурного ресурса. Показательным институциональным узлом такого пространства является Музей русской культуры в Сан-Франциско, возникший как инициатива эмигрантского сообщества и функционирующий в тесной связке с архивными и образовательными практиками диаспоры [9, с. 86].

Дополняющим важным примером служит Музей русской истории в Джорданвилле, встроенный в инфраструктуру Свято-Троицкого монастыря и связанный с архивом, издательской деятельностью и религиозной практикой. В этом случае музейность реализуется не как автономная институция, а как часть целостной мемориальной среды, где хранение, интерпретация и трансляция наследия распределены между различными формами деятельности [20, с. 8–10].

Цифровые платформы усиливают связность этого пространства, позволяя объединять разрозненные фрагменты памяти и вовлекать новые поколения в работу с наследием [19, с. 1006–1007]. В результате мемориально-культурное пространство диаспоры существует одновременно в физическом и цифровом измерениях и не совпадает с административными или территориальными границами.

С музееведческой точки зрения важен не перечень элементов этого пространства, а способ распределения музейных функций. Мемориализация, интерпретация и архивирование здесь осуществляются разными акторами и в разных местах, что сближает диаспору с экомузейной логикой, ориентированной на процесс и участие [16, с. 14–16]. При этом в пространстве диаспоры неизбежно возникают конкурирующие версии прошлого и зоны интерпретационного конфликта, формирующие режим диссонантного наследия [12, с. 110].

Русская диаспора в США может быть описана как распределенное мемориально-культурное пространство, в котором музейность реализуется вне институционального музея. Это пространство формируется за счет наложения сообществ, практик памяти и инфраструктурных узлов, не образующих иерархии, но связанных устойчивыми культурными маршрутами. В этом смысле диаспора выступает не объектом музееведческого описания, а средой, в которой ранее описанные механизмы памяти и идентичности получают пространственную и социальную форму [24, с. 5–6].

4. Практический уровень: партиципаторные и экомузейные практики в структуре социальной архитектуры диаспоры

Социальная архитектура диаспоры формируется не через институциональное проектирование, а через практики участия, в которых носители наследия одновременно выступают его хранителями, интерпретаторами и трансляторами. В диаспоральной среде именно партиципаторные

механизмы обеспечивают устойчивость музейных функций при отсутствии централизованной структуры. Речь идет не о «вовлечении аудитории», а о перераспределении ответственности за память между участниками сообщества, где музейность возникает в процессе совместного действия [13, с. 127].

Партиципаторные архивы, волонтерские проекты и локальные выставочные инициативы в диаспоре не воспроизводят модель публичного музея, а формируют собственный режим музейного бытования. Здесь значим не объект как таковой, а социальная ситуация его актуализации. Архивирование приобретает характер коллективной практики, встроенной в повседневную коммуникацию, семейную память и цифровые среды [16, с. 24]. Волонтерство в этом контексте выступает не вспомогательной функцией, а базовым механизмом воспроизводства наследия, поскольку именно через него формируются горизонтальные связи и передаются интерпретационные рамки [15, с. 121].

Наиболее показательным примером функционирования такой социальной архитектуры выступает экомузейный проект «Жар-птица» [7], развивающийся в 2010–2020-е годы как распределенная платформа работы с наследием русской эмиграции в США. Проект не имеет единого институционального центра и реализует музейные функции через сеть волонтерских сообществ, цифровую базу данных, публичную карту объектов и практики совместной атрибуции. Архивирование осуществляется через краудсорсинговый сбор сведений и визуальных материалов, интерпретация – через экспертно-модерируемые описания и публичные обсуждения, экспонирование – в форме цифровых коллекций и тематических подборок, а трансляция – через социальные сети и образовательные форматы. В данном случае музейность возникает не как свойство отдельной институции, а как эффект устойчивого взаимодействия людей, цифровых инструментов и повторяющихся практик, что позволяет рассматривать подобные инициативы как эмпирически фикси-руемые формы экомузея без территории.

Партиципаторные и экомузейные практики в диаспоре следует рассматривать как социальный каркас музейности, в котором распределяются роли хранения, интерпретации и трансляции наследия. Именно эти практики обеспечивают включение сообщества в производство музейного смысла и задают режим совместной ответственности за наследие. В рамках такой архитектуры музейные функции воспроизводятся не через институциональную стабильность, а через устойчивость социальных связей и повторяемость коллективных действий.

5. Инфраструктурный уровень: цифровое измерение социальной архитектуры диаспоры

Цифровая среда в диаспоральном контексте перестает быть вспомогательным каналом коммуникации и начинает функционировать как самостоятельное пространство музейности. Для русской диаспоры в США именно цифровые формы позволяют координировать пространственно рассредоточенные практики памяти и компенсировать отсутствие единого институционального центра. Онлайн-архивы, социальные сети, цифровые выставки и виртуальные мемориалы образуют особый уровень *социальной архитектуры*, в котором музейные функции реализуются вне физической локализации и профессиональной инфраструктуры [19, с. 1006].

Практика распределенных цифровых реестров, сетевых архивов и мемориальных платформ в русской диаспоре США показывает, что цифровая среда выполняет структурообразующую функцию и обеспечивает устойчивость музейных процедур при отсутствии территориальной и институциональной целостности. В отличие от классических музейных цифровых проектов, ориентированных преимущественно на оцифровку фондов, диаспоральная цифровая музейность формируется снизу и строится вокруг практик коллективного участия. Пользователи одновременно выступают источниками, кураторами и интерпретаторами наследия. Повседневное архивирование, публикация семейных материалов, обсуждение памятных дат и локальных историй формируют распределенное поле памяти, в котором прошлое постоянно актуализируется и переосмысляется [21, с. 43].

Цифровая среда выступает не внешним дополнением к этим практикам, а инфраструктур-

ным уровнем социальной архитектуры диаспоры, обеспечивающим их связность и масштабируемость в условиях посттерриториального существования. Именно цифровые формы задают новые режимы музейного бытования, в которых память, архив и экспозиция существуют как распределенные процессы, ориентированные не на фиксацию прошлого, а на поддержание его актуальности в будущем.

Заключение

Проведенный анализ позволяет рассматривать русскую диаспору в США не как совокупность разрозненных институций или эмпирических кейсов, а как целостный режим музейного бытования, в котором музейные функции реализуются на уровне среды [8, с. 55–60]. В этой перспективе диаспора предстает формой социальной архитектуры, где мемориализация, интерпретация, архивирование и трансляция культурного наследия распределены между сообществами, практиками и инфраструктурами и не закреплены за единым институциональным центром [11, с. 112–118].

Исследование показывает, что отказ от институционально-центрированной модели музея не ведет к утрате музейности. Напротив, распределенные, партиципаторные и цифровые формы демонстрируют устойчивость и воспроизводимость, опираясь не на организационную иерархию, а на повторяемость социальных действий и согласованные режимы ответственности за наследие [17, с. 23–41]. В этом смысле диаспоральная среда выявляет пределы классической музеологии и одновременно задает направление ее теоретического расширения [1, с. 287–301].

Коллективная память и идентичность в диаспоре выступают не объектами хранения, а структурообразующими механизмами, определяющими, какие элементы прошлого получают статус музейного ресурса [3, с. 38–44]. Пространственно-структурный анализ показывает, что мемориально-культурное пространство диаспоры формируется через наложение институциональных узлов, повседневных практик и цифровых сред, не образующих иерархии, но связанных устойчивыми маршрутами памяти.

Партиципаторные и экомузейные практики при этом функционируют как социальный каркас музейности, а цифровая среда – как инфраструктурный уровень, обеспечивающий связность и масштабируемость этой архитектуры в условиях посттерриториального существования [18, с. 395–402].

Литература

1. Ананьев В. Г. Зарубежная музеология: интеллектуальные парадигмы и институциональные структуры: дис. д-ра ... культурологии. – СПб., 2018. – 385 с.
2. Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии: Идеи, люди, институты. – М.: Памятники исторической мысли, 2018. – 392 с. – ISBN 978-5-88451-369-3.
3. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 363 с. – ISBN 978-5-94457-176-2.
4. Балаш А. Н. Музеология и исследования новой материальности // Вестник СПбГИК. – 2022. – № 1 (50). – С. 18–23. – DOI 10.30725/2619-0303-2022-1-18-23.
5. Корнющенко-Ермолаева Н. С. Коллективная историческая память: основания выделения понятия и роль в современной культуре // Векторы благополучия. – 2020. – № 3(38). – С. 32–51. – DOI 10.18799/26584956/2020/3(38)/1028.
6. Корнющенко-Ермолаева Н. С. Коллективная память как социальный феномен и её роль в развитии современного общества: дис. ... канд. филос. наук. – Томск: Томский государственный университет, 2021. – 188 с.
7. Майер М. Ассоциация сохранения русского культурно-исторического наследия за рубежом «Жар-птица» [Электронный ресурс]. – URL: https://jar-ptiza.org (дата обращения: 22.12.2025).
8. Мастеница Е. Н. Понятие «музей» в современном научном дискурсе: к вопросу о границах термина // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2024. – № 3 (60). – С. 55–60. – DOI 10.30725/2619-0303-2024-3-55-60.
9. Меняйленко М. К. Деятельность русской эмиграции по сохранению историко-культурного наследия: по материалам Музея русской культуры в Сан-Франциско: дис. ... канд. ист. наук. – М., 2008. – 232 с.

10. Пархоменко Т. А. Мемориальное пространство русского зарубежья как феномен отечественной и мировой культуры // Культурологический журнал. – 2024. – № 3 (57). – С. 35–40. – DOI 10.34685/HI.2024.34.32.028.
11. Сапанжа О. С. Культурологическая теория музейности: дис. ... д-р культурологии. – СПб., 2011. – 379 с.
12. Серикова А. Ю. Трудное наследие в работах зарубежных исследователей: сущность и трактовки // Вестник СПбГИК. – 2022. – № 3 (52). – С. 108–114. – DOI 10.30725/2619-0303-2022-3-108-114.
13. Смирнов А. В. Социальный объект: музейный предмет в партиципаторном музее // Вестник СПбГИК. – 2021. – № 1 (46). – С. 126–132. – DOI 10.30725/2619-0303-2021-1-126-132.
14. Трубина Е. Г. Город в теории: опыты осмысления пространства. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 518 с. – ISBN 978-5-86793-823-9.
15. Шевлягин А. А. Музейное волонтерство как механизм культурной инклюзии // Вестник СПбГИК. – 2020. – № 4 (45). – С. 119–124. – DOI 10.30725/2619-0303-2020-4-119-124.
16. Bastian J. A., Flinn A. Community Archives, Community Spaces: Heritage, Memory and Identity. – London: Facet, 2018. – 320 p. – ISBN 978-1-78330-352-6. – DOI 10.29085/9781783303526.
17. Caswell M. Urgent Archives: Enacting Liberatory Memory Work. – Oxford: Taylor & Francis Routledge [Imprint], 2021. – 142 c. – ISBN 978-0-367-42727-6.
18. Caswell M., Ahmed S., Brilmyer G., Cifor M., Douglas J., Lee J.A., Lowry J., Reyes V., Salvatore C., Sutherland T., Dang T.V. Envisioning a Paid Community Archives Internship Program: Challenges and Opportunities // Journal of Education for Library and Information Science. – 2024. – Т. 65, № 4. – С. 390–409. – DOI 10.3138/jelis-2023-0032.
19. Clarke D., Parish N., Winfield P., Lecrivain A. Diasporic memory practice on the Internet: Remembering lost homelands // Memory Studies. – 2023. – Т. 16, № 4. – С. 1003–1019. – DOI 10.1177/17506980221122174.
20. Herrick M.C. The Foundation of Russian History, Jordanville, New York: A Decade-Long Travel Account // Slavic & East European Information Resources. – 2015. – Т. 16, № 1–2. – С. 4–12. – DOI 10.1080/15228886.2015.1012992.
21. Kianpour M., Triandafyllidou A., Allen T., Mazrouei S., Shams M. Social media narratives, diasporic identity and collective memory: A critical synthesis of the literature // Ethnicities. – 2025. – Vol. 26, iss. 1. – P. 36–62. – DOI 10.1177/14687968251386072.
22. Leshchenko A. Metamuseology and Museological Discourse // Stránsky: uma ponte Brno – Brasil: Anais do 3 Ciclo de debates da Escola de Museologia da UNIRIO: Annals of the 3 Cycle of debates of the School of Museology of UNIRIO = Stránsky: a bridge Brno – Brazil. – Париж: ICOFOM, 2017. – С. 130–143.
23. Liakh V.V. Charles Taylor's Ideal of Modern Identity in the Context of the «Liquid Modernity» Realities // Anthropological Measurements of Philosophical Research. – 2022. – № 21. – С. 103–114. – DOI 10.15802/ampr.v0i21.260348.
24. Popple S., Mutibwa D.H., Prescott A. Community archives and the creation of living knowledge // Communities, Archives and New Collaborative Practices. Policy Press, 2020. – С. 1–18. – DOI 10.1332/policypress/9781447341895.003.0001.
25. Stránský Z. Introduction à l'étude de la muséologie: Destinée aux étudiants de l'Ecole Internat. d'Été de Muséologie-EIEM. – Brno: Université Masaryk, 1995. – 116 p. – ISBN 978-80-210-0705-5.

References

1. Ananyev V.G. *Zarubezhnaya muzeologiya: intellektual'nye paradigmy i institutsional'nye struktury: dis. ... d-ra culturologii [Foreign Museology: Intellectual Paradigms and Institutional Structures. Diss. Dr of Culturology]*. St. Petersburg, 2018. 385 p. (In Russ.).
2. Ananyev V.G. *Istoriya zarubezhnoy muzeologii: Idei, lyudi, instituty [History of Foreign Museology: Ideas, People, Institutions]*. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ., 2018. 392 p. (In Russ.).
3. Assman Y. *Kul'turnaya pamyat': pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti [Cultural Memory: Writing, Remembrance of the Past and Political Identity in Early Civilizations]*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 363 p. (In Russ.).
4. Balash A.N. Muzeologiya i issledovaniya novoy material'nosti [Museology and new materiality studies]. *Vestnik SPbGIK [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2022, no. 1 (50), pp. 18-23. (In Russ.), DOI 10.30725/2619-0303-2022-1-18-23.
5. Kornyushchenko-Ermolaeva N.S. Kollektivnaya istoricheskaya pamyat': osnovaniya vydeleniya ponyatiya i rol' v sovremennoy kul'ture [Collective historical memory: grounds for defining the concept and its role in modern culture]. *Vektory blagopoluchiya [Vectors of Well-being]*, 2020, no. 3(38), pp. 32-51. (In Russ.), DOI 10.18799/26584956/2020/3(38)/1028.

6. Kornyushchenko-Ermolaeva N.S. *Kollektivnaya pamyat' kak sotsial'nyy fenomen i yeyo rol' v razvitii sovremennogo obshchestva: dis. … kand. filos. nauk [Collective Memory as a Social Phenomenon and its Role in the Development of Modern Society. Diss. PhD in Philosophy].* Tomsk, Tomsk State University Publ., 2021. 188 p. (In Russ.).
7. Mayer M. *Assotsiatsiya sokhraneniya russkogo kul'turno-istoricheskogo naslediya za rubezhom "Zhar-ptitsa" [Association for the Preservation of Russian Cultural and Historical Heritage Abroad "Firebird"].* (In Russ.). Available at: https://jar-ptiza.org (accessed 22.12.2025).
8. Mastenitsa E.N. Ponyatie "muzey" v sovremennom nauchnom diskurse: k voprosu o granitsakh termina [The concept of "museum" in modern scientific discourse: on the issue of the term's boundaries]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2024, no. 3 (60), pp. 55-60. (In Russ.), DOI 10.30725/2619-0303-2024-3-55-60.
9. Menyaylenko M.K. *Deyatel'nost' russkoy emigratsii po sokhraneniyu istoriko-kul'turnogo naslediya: po materialam Muzeya russkoy kul'tury v San-Frantsisko: dis. ... kand. ist. nauk [The activities of the Russian emigration to preserve the historical and cultural heritage: based on the materials of the Museum of Russian Culture in San Francisco. Diss. PhD in History].* Moscow, 2008. 232 p. (In Russ.).
10. Parkhomenko T.A. Memorial'noe prostranstvo russkogo zarubezh'ya kak fenomen otechestvennoy i mirovoy kul'tury [Memorial space of the Russian diaspora as a phenomenon of Russian and world culture]. *Kul'turologicheskiy zhurnal [Journal of Cultural Research]*, 2024, no. 3 (57), pp. 35-40. (In Russ.), DOI 10.34685/HI.2024.34.32.028.
11. Sapanzha O.S. *Kul'turologicheskaya teoriya museumenosti: dis. d-ra kul'turologii [Culturological Theory of Museality. Diss. Dr. of Culturology].* St. Petersburg, 2011. 379 p. (In Russ.).
12. Serikova A.Y. Trudnoe nasledie v rabotakh zarubezhnykh issledovateley: sushchnost' i traktovki [Difficult heritage in the works of foreign researchers: essence and interpretations]. *Vestnik SPbGIK [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2022, no. 3 (52), pp. 108-114. (In Russ.), DOI 10.30725/2619-0303-2022-3-108-114.
13. Smirnov A.V. Sotsial'nyy ob"ekt: muzeynyy predmet v partitsipatornom muzee [Social object: a museum object in a participatory museum]. *Vestnik SPbGIK [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2021, no. 1 (46), pp. 126-132. (In Russ.), DOI 10.30725/2619-0303-2021-1-126-132.
14. Trubina E.G. *Gorod v teorii: opyty osmysleniya prostranstva [The City in Theory: Experiments in Understanding Space].* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 518 p. (In Russ.).
15. Shevlyagin A.A. Muzeynoe volonterstvo kak mekhanizm kul'turnoy inklyuzii [Museum volunteering as a mechanism of cultural inclusion]. *Vestnik SPbGIK [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2020, no. 4 (45), pp. 119-124. (In Russ.), DOI 10.30725/2619-0303-2020-4-119-124.
16. Bastian J.A., Flinn A. *Community Archives, Community Spaces: Heritage, Memory and Identity*. London, Facet Publ., 2018. 320 p. (In Russ.), DOI 10.29085/9781783303526.
17. Caswell M. *Urgent Archives: Enacting Liberatory Memory Work*. Oxford, Taylor & Francis Routledge [Imprint] Publ., 2021. 142 p. (In Engl.).
18. Caswell M., Ahmed S., Brilmyer G., Cifor M., Douglas J., Lee J.A., Lowry J., Reyes V., Salvatore C., Sutherland T., Dang T.V. Envisioning a Paid Community Archives Internship Program: Challenges and Opportunities. *Journal of Education for Library and Information Science*, 2024, vol. 65, no. 4, pp. 390-409. (In Engl.), DOI 10.3138/jelis-2023-0032.
19. Clarke D., Parish N., Winfield P., Lecrivain A. Diasporic memory practice on the Internet: Remembering lost homelands. *Memory Studies*, 2023, vol. 16, no. 4, pp. 1003-1019. (In Engl.), DOI 10.1177/17506980221122174.
20. Herrick M.C. The Foundation of Russian History, Jordanville, New York: A Decade-Long Travel Account. *Slavic & East European Information Resources*, 2015, vol. 16, no. 1-2, pp. 4-12. (In Engl.), DOI 10.1080/15228886.2015.1012992.
21. Kianpour M., Triandafyllidou A., Allen T., Mazrouei S., Shams M. Social media narratives, diasporic identity and collective memory: A critical synthesis of the literature. *Ethnicities*, 2025, vol. 26, iss. 1, pp. 36-62 (In Engl.), DOI 10.1177/14687968251386072.
22. Leshchenko A. Metamuseology and Museological Discourse. *Stránsky: uma ponte Brno – Brasil: Anais do 3 Ciclo de debates da Escola de Museologia da UNIRIO: Annals of the 3 Cycle of debates of the School of Museology of UNIRIO = Stránsky: a bridge Brno – Brazil*. Paris, ICOFOM Publ., 2017, pp. 130-143. (In Engl.).
23. Liakh V.V. Charles Taylor's Ideal of Modern Identity in the Context of the «Liquid Modernity» Realities. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 2022, no. 21, pp. 103-114. (In Engl.), DOI 10.15802/ampr.v0i21.260348.

24. Popple S., Mutibwa D.H., Prescott A. Community archives and the creation of living knowledge. *Communities, Archives and New Collaborative Practices*. Policy Press, 2020, pp. 1-18. (In Engl.), DOI 10.1332/policypress/9781447341895.003.0001.
25. Stránský Z. *Introduction à l'étude de la muséologie: Destinée aux étudiants de l'Ecole Internat. d'Été de Muséologie-EIEM*. Brno, Masaryk University Publ., 1995. 116 p. (In French).

УДК 008
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-47-56

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ ЛАНДШАФТЫ МЕТАМОДЕРНИЗМА В КУЛЬТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)[1]

Чукуров Андрей Юрьевич, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: achukurov@yandex.ru

Слинькова Татьяна Владимировна, кандидат психологических наук, доцент, доцент педагогического института, филиал Владивостокского государственного университета в г. Уссурийске (г. Уссурийск, РФ). E-mail: slinkova@mail.ru

Пилипец Анна Александровна, ассистент кафедры теории и истории культуры, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: anka.pilipets@yandex.ru

Объектом исследования является современная городская культура, предметом – эмоциональные ландшафты, которые в исследовании анализируются как в контексте инклюзии, так и в контексте конструирования комфортной городской среды. Цель исследования – проанализировать механизмы конструирования эмоциональных ландшафтов как инструмента создания инклюзивной городской среды, стимулирующей социальное взаимодействие и переживание коллективной памяти. Методологической базой исследования в целом и данной статьи становятся две группы методов и подходов. Во-первых, это традиционные для культурологии системный, феноменологический и культурологический подходы, которые позволили задать общую рамку исследования. Во-вторых, это специальные методы, позволившие выявить особенности эмоциональных ландшафтов метамодернизма: аналитический подход С. Лоу, нерепрезентативная теория Н. Трифта, теория Б. Массуми. Кроме того, теоретической основой для представленного в статье исследования становятся работы Ч. Лэндри и Р. Флориды. Аналитическая оптика статьи сосредоточена на ряде конкретных кейсов (Пискаревское мемориальное кладбище, «Новая Голландия» и пр.). Для анализа выбирались те кейсы, которые в максимально полной степени учитывают аспекты инклюзии. В результате проведённого исследования мы приходим к выводу, что эмоциональные ландшафты метамодернизма связывают историческую память, среду обитания и современные культурные практики. Они создают условия для переживания коллективной травмы, ностальгии и сопричастности, способствуя социальной адаптации разных групп населения, включая людей с инвалидностью. В то же время поднимается вопрос устойчивости таких ландшафтов перед вызовами коммерциализации и смены поколений. Полученные выводы могут быть использованы в урбанистике, культурной политике и проектировании инклюзивных городских пространств.

Ключевые слова: эмоциональные ландшафты, комфортная городская среда, креативный город, инклюзия, метамодернизм, культура города.

[1] Исследование проведено за счет внутреннего гранта РГПУ имени А. И. Герцена «Историко-культурное и креативное пространство Санкт-Петербурга как основа профильного и дополнительного образования студентов РГПУ имени А. И. Герцена» № 88-ВГ.

METAMODERNISM'S EMOTIONAL LANDSCAPES IN THE ST. PETERSBURG CULTURAL SPACES (TOWARD A RESEARCH AGENDA)[2]

Chukurov Andrey Yuryevich, Dr of Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: achukurov@yandex.ru

Slinkova Tatyana Vladimirovna, PhD in Psychological, Associate Professor, Associate Professor of Pedagogical Institute, Branch of Vladivostok State University in Ussuriysk (Ussuriysk, Russian Federation). E-mail: slinkova@mail.ru

Pilipets Anna Aleksandrovna, Assistant of Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: anka.pilipets@yandex.ru

The object of this study is contemporary urban culture. The subject matter is the emotional landscapes, which are analyzed both in the context of inclusion and in the context of a comfortable urban environment constructing. The aim of the study is to analyze the mechanisms of constructing emotional landscapes as a tool for creating an inclusive urban environment that stimulates social interaction and the experience of collective memory. Two groups of methods and approaches serve as the methodological basis for the study and the article. Firstly, these are the system, phenomenological, and culturalogical approaches traditional in cultural studies, which allowed us to define the general framework of the study. Secondly, these are specialized methods that allowed us to identify the characteristics of the metamodernism's emotional landscapes: the analytical approach of S. Lowe, the non-representational theory of N. Thrift, and the theory of B. Massumi. Furthermore, the works of C. Landry and R. Florida serve as the theoretical basis for the research presented in this article. The analytical optics of the article focus on a specific case (Piskarevskoye Memorial Cemetery, "New Holland", etc.). The main criterion for selecting cases for analysis was the extent to which they took into account the aspect of inclusion. The subject of this article is the emotional landscapes of St. Petersburg. Since the study as a whole concern the formation of collective emotional experience, special attention in the text is given to the aspect of inclusion. This approach doesn't allow for the neglect of groups with special needs. It is also emphasized that inclusion is not the primary focus of the material presented in this article. In the introductory section, we examine basic methodological approaches and highlight the inclusion aspect. The second section highlights specific methodological approaches and defines the "metamodernism" concept. The third section is integrative, combining general cultural and specific methodological approaches for a more comprehensive analysis of the specific cases. Our research suggests that the metamodernism's emotional landscapes link historical memory, the living environment, and contemporary cultural practices. It's create conditions for experiencing collective trauma, nostalgia, and belonging, facilitating the social adaptation of various population groups, including people with disabilities. At the same time, the question of the resilience of such landscapes in the face of the challenges of commercialization and generational change is raised. These findings can be applied to urban studies, cultural policy, and the design of inclusive urban spaces.

Keywords: emotional landscapes, comfortable urban environment, creative city, inclusion, metamodernism, urban culture.

Тема развития городской культуры и создания комфортного городского пространства за последние годы крайне актуализировалась и вышла на первый план на федеральном и муниципальном уровнях в контексте государственной культурной политики. В качестве эмпирической базы исследования выбраны ключевые городские пространства Санкт-Петербурга, отражаю-

[2] The study was conducted with the support of the Herzen University internal grant No. 88-VG, "The Historical-Cultural and Creative Space of St. Petersburg as a Basis for Specialized and Supplementary Education for Herzen University Students."

щие различные типы эмоциональных ландшафтов: мемориальные комплексы как пространства коллективной памяти, креативные кластеры как примеры современного городского развития и фестивальные площадки как формы актуальной культурной практики. Согласно современным подходам к развитию городских пространств, особое внимание уделяется комплексному анализу кейсов, которые демонстрируют различные аспекты конструирования эмоциональных ландшафтов и реализации принципов инклюзии. В России активно реализуется национальный проект «Инфраструктура для жизни», направленный в том числе и на достижение национальной цели развития «Комфортная и безопасная среда для жизни», что определено Указом Президента Российской Федерации от 07.05.2024 № 309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года». Важно учитывать, что создание комфортной городской среды идет параллельно и неотрывно от развития креативных индустрий, что определено Федеральным законом от 08.08.2024 № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации», Приказом Минэкономразвития России от 23.04.2025 № 266 «Об утверждении перечня видов экономической деятельности в сфере креативных (творческих) индустрий на основе Общероссийского классификатора видов экономической деятельности». Можно говорить о целостном переосмыслении концепта «городская культура», о многоуровневом подходе к его реструктуризации и в контексте креативной экономики XXI века.

Основной ***целью*** статьи является всесторонний анализ феномена эмоциональных ландшафтов в контексте конструирования комфортной городской среды. Для достижения поставленной цели в ходе исследования был использован *системный подход*, который позволил анализировать городское пространство как системную целостность. Также был использован *феноменологический метод*, позволивший всесторонне проанализировать содержание феномена эмоциональных ландшафтов. И что также представляется крайне важным, необходимо было оценить указанный феномен в контексте динамики креативных индустрий и структуризации комфортной городской среды в России, для чего был использован *культурологический подход*. Особо подчеркнем, что аспект инклюзии, на который мы обращаем внимание в ходе анализа, не является основным для данного материала, но все же представлялось крайне важным показать, что городская культура развивается по пути осознания важности формирования коллективного опыта, коллективного эмоционального переживания и чувства сопричастности. И движение по этому пути невозможно без учета указанного аспекта инклюзивности. При этом ***предметом*** как исследования в целом, так и данной статьи остаются эмоциональные ландшафты Санкт-Петербурга. Еще раз почеркнем, ***центральным критерием отбора*** конкретных кейсов для анализа в ходе исследования и написания статьи стал учет интересов граждан с особыми потребностями тем или иным пространством.

В основу исследования была положена аналитика Чарльза Лэндри, данная им в работе «Креативный город» [5], где представлена концепция городского развития, основанная на раскрытии творческого потенциала жителей и использовании культурных ресурсов как ключевого фактора урбанистического прогресса. Автор формулирует новый подход к городскому планированию – через развитие «творческого мышления», «творческого планирования» и «творческого действия», – и обосновывает необходимость создания креативной среды, способствующей инновациям. В нашем анализе структурирования комфортного городского пространства важна также и работа Р. Флориды «Креативный класс. Люди, которые меняют будущее» [10], поскольку автор в ней указывает, что экономический рост и развитие современных городов определяются концентрацией креативного класса – специалистов, создающих новые идеи и инновации. Флорида подчёркивает: ключевыми факторами привлекательности города для этой группы выступают таланты, толерантность и технологии (индекс трёх «Т» – Talent, Tolerance, Technology), а комфортная городская среда должна способствовать самореализации творческих людей, поощрять разнообразие и стимулировать креативность. Именно такие условия, по мнению исследователя, запускают механизмы устойчивого развития территорий и повышают их конкурентоспособность в глобальной экономике. Также исследование базируется на

урбанистической аналитике Дж. Джекобс с ее акцентом на живых пешеходных пространствах, работах португальского архитектора и урбаниста Алваро Сиза, а также российских исследователей: В. Л. Глазычева, Э. А. Орловой, Г. З. Каганова и др.

Прежде чем представить всесторонний анализ феномена эмоциональных ландшафтов, необходимо отметить два аспекта. Во-первых, это сам феномен, его сущностное содержание. Конструирование эмоциональных ландшафтов представляет собой междисциплинарный исследовательский конструкт. Он интегрирует подходы психологии, социологии, культурной антропологии и медиатеории. Цель интеграции – моделирование и систематизация совокупности эмоциональных реакций, паттернов восприятия и аффективных состояний, актуализируемых в рамках определённого социокультурного, пространственного или нарративного контекста. Данный феномен предполагает целенаправленное формирование многослойной структуры эмоциональных впечатлений. Эта структура охватывает широкий спектр переживаний: от индивидуально-субъективных до коллективных аффективных резонансов. Достигается это посредством вербальных, визуальных, аудиальных и пространственных стимулов.

Во-вторых, выделим проблему инклюзии, поскольку эмоциональный ландшафт должен обеспечивать потребности всех групп населения. В данном случае хотелось бы отметить, что комфортная городская среда предполагает, прежде всего комфорт психологический. А под психологическим комфортом понимается «психическое состояние, отражающее комплексное отношение субъекта к окружающему миру, состоящее в переживании удобства, уюта, спокойствия, умиротворения, удовлетворения» [3, с. 79]. Создание благоприятной и комфортной среды обитания в городе является важной задачей, обеспечивающей психологический комфорт разным группам городских жителей.

Сегодня вопросу инклюзивности городского пространства в контексте моделирования и конструирования комфортной городской среды уделяется повышенное внимание. Согласно статистическим данным Росстата по состоянию на 31 декабря 2024 года в Российской Федерации зарегистрировано 11123 тыс. человека с инвалидностью (старше 18 лет), что составляет 7,6 % от численности постоянного населения России [8]. Включение этих людей в активную социальную жизнь общества и города, в частности, является одной из актуальнейших задач. При организации комфортной городской среды для людей с ограниченными возможностями необходимо опираться на два основных принципа, определенных в Конвенции о защите прав инвалидов, ратифицированной Федеральным законом РФ от 03 мая 2012 года № 46-ФЗ [9]: «универсальный дизайн» и «разумное приспособление». Таким образом, проблема создания комфортного городского пространства на современном этапе рассматривается в контексте универсального дизайна, подходящего для всех категорий населения без исключения или создания безбарьерной физической среды [7]. Комфортное городское пространство служит фундаментом для реализации концепции креативного города. Обеспечивая удобные условия для жизни и взаимодействия, такая среда естественным образом стимулирует творческий потенциал горожан и способствует обмену идеями.

Теоретико-методологические подходы к изучению эмоциональных ландшафтов города

Современные городские общественные пространства давно перестали быть лишь местами функционирования. В эпоху метамодерна, с его колебаниями между иронией и искренностью, пространство становится инструментом создания опыта и переживания. Метамодернизм, согласно Т. Вермюлену и Р. ван ден Аккеру, представляет собой культурное явление, характеризующееся осцилляцией между иронией и искренностью, наивностью и осознанностью, новым романтизмом и постмодернизмом. Феномен также характеризуется возвратом к общим концепциям и универсальным истинам, что характерно для модернизма. Понятие «метамодернизм» было предложено голландскими культурологами Тимотеусом Вермюленом и Робином ван дер Аккером в их совместном научном труде, вышедшем в 2010-м году, под названием «Заметки о Метамодернизме» [1]. Позже данная концепция развивается в сборнике эссе «Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма», увидевшем свет под редакцией Робина ван ден Аккера, Элисон Гиббонс, Тимотеуса Вермюлена [6].

Представители эмоциональной географии, Михалинос Зембилас, Джойс Дэвидсон, Лиз Бонди и Мик Смит, говоря об эмоциях и пространстве их расцветания, подчеркивают социальный и культурный характер их происхождения. Похожих рассуждений придерживается и Найджел Трифт [15] в своей нерепрезентативной теории, когда пишет о необходимой смене фокуса изучения с демонстрации социальных отношений на воплощенный опыт.

Эмоциональная география позволяет связать опыт нахождения в пространстве с его аффективным фоном. Однако одного присутствия в пространстве оказывается недостаточно, когда мы говорим о полноценном опыте проживания, характерном для каждого человека. Необходимо действие, запускающее цепочку психоэмоциональных реакций, общественных взаимоотношений и культурных взаимодействий, в которых пространство становится местом сопричастности.

С точки зрения создания инклюзивной городской среды, сопричастность можно рассматривать как создание такой комфортной, инклюзивной среды, где человек, в том числе с ограниченными возможностями, чувствует себя самостоятельным и уважаемым членом общества, а не только объектом опеки. Социальная адаптация людей с ограниченными возможностями, в том числе инвалидами – это сложный процесс, в который вовлечены не только сами инвалиды, городская среда, но и другие горожане. Комфортная доступная среда не может быть «сформирована без учета и изменения существующих социальных отношений, ценностей и практик. Для большей части российского общества инвалиды, согласно укоренившимся стереотипам, продолжают оставаться немощными и беспомощными во всех сферах жизнедеятельности, будь то обучение, профессиональная подготовка или труд. …Именно поэтому сегодня требуется формирование новых гражданских установок, ориентированных на обеспечение равного доступа инвалидов, наравне с другими, к физическому окружению, к транспорту, к информации и связи, а также к объектам и услугам, открытым или предоставляемым для населения» [7, с. 176].

Вернемся к понятиям эмоциональный ландшафт и аффект в дискурсе о городском культурном пространстве. Аффект, в противовес культурно обусловленным эмоциям, мыслится как особый опыт переживания пространства и времени, относящийся, в свою очередь, к опыту присутствия, претерпеваемому зрителем во время просмотра фильма, перформанса и другой ситуации соприкосновения с искусством, характеризующийся чувственной активностью субъекта, ответственной за докогнитивные процессы познания. Брайан Массуми трактует аффект как момент зарождающейся потенциальности, «вибрирующей непоследовательности», способной вывести индивида к новым смыслам, не считываемым в обыденной жизни.

Закономерно, что культура обращается сегодня к аффекту: высвечивая bloom-space («пространство расцветания») [14] отношений между субъектами, объектами и самими собой. Это пространство позволяет материализовать функции и процессы как опыт, открытый переживанию, и создает почву для нового бытия-в-событии. Эмоциональные ландшафты материализуют аффект, высвечивают его из непрерывного круговорота жизни, акцентируя внимание на его наличии, важности. Это напрямую связывает его с исследованием растяжимости опыта события. Аффект становится новой антропологической оптикой, которая смещает исследователя с позиции стороннего наблюдателя.

Как пишет в своей книге «Пространственное воплощение культуры. Этнография пространства и места» Сета Лоу, «эмоции и аффекты являются ключевыми элементами создания, интерпретации и переживания пространства, а также неотъемлемым компонентом создания мест (place-making)» [4, с. 254]. В современных реалиях сложно представить себе пространство, не вызывающее эмоционального отклика посетителя. Любое создающееся пространство, будь то культурный кластер, отдельно стоящий музей или нечто иное, изначально закладывает в свои ландшафты определенный пласт реакций на него.

С. Лоу предлагает исследователям аналитическую рамку, в которой эмоциональные ландшафты образуются в результате пересечения трех ключевых процессов. Во-первых, социальное производство пространства, затрагивающее материальную сферу создания городской среды в результате воздействия различных факторов. Во-вторых, социально-культурное наполнение

пространства, через повседневные практики, символическое восприятие объектов местности, воспоминания, уникальный личный опыт. В-третьих: эмоционально-аффективная составляющая, благодаря которой индивид оказывается не просто в поле индивидуальных чувств, но взаимодействует с аффективным климатом и аффективной атмосферой. Последние отражают то, как «чувствование» воздействует одновременно на многих людей, связывая воедино социальное, культурное и материальное измерения повседневной жизни [4, с. 272]. Применение аналитической рамки С. Лоу позволяет рассмотреть каждое городское пространство через призму социального производства, социокультурного наполнения и эмоционально-аффективной составляющей.

Таким образом, мы наблюдаем переход от производства пространств, к конструированию эмоциональных ландшафтов, понимаемых Сетой Лоу, как динамичное поле, где материальная среда, телесный опыт и социальные структуры встречаются в аффективных атмосферах, которые одновременно формируют поведение человека и сами переопределяются через него.

Культура воплощается в современном городском пространстве не столько через объекты, сколько через эмоциональные и аффективные практики людей, дискурсы и эмоции. Последние оказываются вписаны в материальность и социально-культурную жизнь места. Метамодернизм, в данном случае, становится новой оптикой, через которую пространство встраивается в окружающую действительность, интерпретируясь реципиентом как пространство нового чувствования.

Важно также отделить понятие эмоции и аффекта. Согласно Кэтрин Лутц [13] эмоции являются социально и культурно маркированным переживанием. Аффект же интерпретируется как до-рефлексивная телесная реакция, особый опыт переживания пространства и времени, относящийся, в свою очередь, к опыту присутствия.

Говоря о конструировании эмоциональных ландшафтов, невозможно не отметить тот факт, что их объединяет важная социальная функция, связанная с увековечиванием памяти о событии. Эта же функция создает назидательный эффект, формулирует саму риторику места, связывая его с прошлым, как точкой отсчета для ощущения в настоящем. Эмоциональные составляющие пространств будут различаться также сильно, как и функции, которые эти пространства привносят в городскую среду. Так среди эмоций, связанных с историческим бытием места, могут быть ностальгия, воплощенная через связь с историей места, гордость, интерпретируемая через идентичность, принадлежность к локальному сообществу, печаль как отклик на локальные трагические события, радость и др.

Эмоциональные ландшафты в контексте культуры Санкт-Петербурга

Если рассматривать аффективные практики метамодерна, то лучше всего они проявляются в контексте политики памяти и мемориальной эстетики. Если в середине XX века она стремилась обрести монументальные формы, то в конце XX – начале XXI века векторы коммеморативности смещаются. Разрабатывается новая мемориальная эстетическая рамка, связанная, прежде всего, с «антимонументальностью» [11]. Это приводит к тому, что локальные городские пространства превращаются «из залов с экспонатами» в рассказчиков истории и даже становятся частью рассказа, транслируя ценности, убеждения и чувства.

Так, например, произошло с памятью о репрессивных событиях XX века, воплотившихся на улицах Санкт-Петербурга через таблички последнего адреса. Понимание событий через эмоциональные ландшафты выстраивается и осмысляется постфактум через телесно-сенсуальный опыт взаимодействия со средой. Как указывает Кэтрин Лутц, подобные пространства создают эффект «травматического воздействия». В них те, кто не получил изначальной травмы, актуализируют ее в себе посредствам соприкосновения с травмой чужой. В результате травматический аффективный опыт позволяет преодолевать границы не только отдельного человеческого опыта, но и временной динамики [13]. При этом подобная практика не сводится к романтизации повторной травматизации субъекта. В контексте активной городской среды она становится напоминанием о страшных событиях, но не приводит к безраздельной фиксации на событии. Здесь совмещаются три главных аспекта концепции Сеты Лоу: материальное наполнение среды, символическое значение объектов и наша аффективная

реакция на них, создающая импульс для дальнейшего развития личности. Городские улицы транслируют аффект на новый контекстуальный уровень. И здесь выделим два аспекта. 1. Восприятие любой инсталляции будет определяться городским контекстом. 2. Контекст города формирует новое семиотическое пространство.

Идеальным воплощением этой схемы на примере Санкт-Петербурга становится Пискаревское мемориальное кладбище, которое представляет собой пример «приручённой» эмоциональной среды. С одной стороны, кладбище – место личных и сокровенных чувств, с другой – эмоциональный ландшафт жёстко сконструирован через взаимосвязь архитектурных доминант, маршрутов движения и дискурсивных элементов. В контексте данного исследования это городское пространство важно в качестве точки метамодернистской сопричастности с событиями прошлого, которые имеют глобальное значение для восприятия таких аспектов нашей истории, как блокада Ленинграда и Великая Отечественная война. Здесь происходит раскрытие культурного ресурса места через создание особой атмосферы сопричастности к истории. Необходимо отменить, что пространство оборудовано пандусами и тактильными указателями, обеспечивающими доступность для маломобильных групп населения. Кроме того, представлены аудиогиды с возможностью получения информации о мемориале на разных носителях.

Пространственная ось «пропилеи – аллея – монумент – Вечный огонь» действует на эмоциональный фон человека с продуманной точностью. Так, входная группа создает ощущение ритуального перехода в сакральный мир, где чувства соприкасаются с коллективной травмой потери, голода, подвига. Центральная аллея, ведущая к монументу «Мать-Родина», порождает резкий переход в пространстве, оставляя посетителя вне «защиты» деревьев и стен, один на один с пустотой, заполненной рассказами, фильмами о войне, стихами и воспоминаниями. Траурные стелы с цитатами Ольги Берггольц фиксируют в пришедшем культурно одобряемый эмоциональный регистр, характерный для мемориальных пространств: скорбь, благодарность, патриотическую гордость. Однако аффект, пусть и приручённый, оказывается не устраним из пространства памяти, проявляясь непредсказуемыми формами аффективного присутствия. Это обусловлено тем, что Пискаревское кладбище сохраняет живую связь с опытом ленинградской блокады, который продолжает транслироваться через поколения. Социальное производство пространства, о котором пишет С. Лоу, на примере Пискарёвского кладбища проявляется в создании особой аффективной атмосферы через продуманную организацию территории. Пространственная ось «пропилеи – аллея – монумент – Вечный огонь» работает как механизм социального конструирования памяти, где каждый элемент выполняет определённую функцию в формировании коллективного опыта. Материальная среда кладбища становится носителем символического значения, создавая условия для коллективного переживания исторической травмы.

Согласно концепции Лоу, Пискаревское мемориальное кладбище становится материальной площадкой не только для соприкосновения с прошлым, но и для выстраивания идентичности новыми поколениями жителей города (школьниками, студентами), посещающими кладбище в дни памятных событий. Символическое наполнение пространства в сочетании с метамодернистской чувственностью субъектов приводит к формированию действующего эмоционального ландшафта, обусловливающего набор практик, который свойственен для подобных мест: соблюдение тишины, традиции поминовения и пр., в то время как за оградой продолжается активная городская жизнь.

Иной эмоциональный ландшафт будет построен вокруг ностальгии по былому, наполненной игрой метамодерна с его колебаниями от иронии к искренности. К данным пространствами могут быть отнесены такие креативные площадки, как Севкабель порт, Ленполиграфмаш, Новая Голландия, Красный треугольник и многие другие. Все креативные пространства Санкт-Петербурга реализуют принципы универсального дизайна, включая адаптацию навигации и создание безбарьерной среды. В частности, Севкабель порт предлагает своим посетителям помимо безбарьерной среды с плавными переходами между уровнями тактильную навигацию в основных зонах. «Ленполиграфмаш» и «Новая Голландия» реализуют специальные программы для людей

с ограниченными возможностями. Все это позволяет сделать эмоциональное переживание коллективным опытом, объединяющим всех жителей города и рождающим чувство сопричастности.

В этом типе пространств матамодернистские практики, прежде всего, направлены на продуцирование теплых чувств, связанных с воспоминаниями о прошлом. Достигаются они в том числе за счет эффекта подлинности: пошарпанные стены бывших заводских пространств, ржавчина здесь являются формой стратегии для приобщения к прошлому, которого наблюдатель мог и не застать. Нерепрезентативная теория Н. Трифта помогает увидеть, как в креативных пространствах происходит смещение фокуса с демонстрации социальных отношений на практики и воплощённый опыт. Пространство становится местом формирования новых социальных связей и культурных практик.

Креативные пространства на карте города становятся интересны и своей двойственностью. Они одновременно иронизируют над прошлым, наводняя свои локации стрит-артом, названиями заведений, построенными на отсылках к истории места, но и являются пространствами для искреннего диалога о прошлом, событиях общей истории. Здесь срабатывает маятник метамодернизма: посетитель знает, что пространство утратило свою изначальную функциональную значимость, но дает себе возможность поверить в историю места, прожить подготовленную пространством эмоцию. Примечательно, что именно креативные пространства в полной мере реализуют на практике все три компонента «индекса трёх Т» Р. Флориды.

Так, пространство Севкабель порт, несмотря на свою коммерческую направленность, провоцирует посетителя на честный диалог с городом и самим собой, создавая возможность для высказывания разных площадок, направленных на сокращение эмоционального разрыва между горожанами.

К одной из подобных акций относится выставка «Глазами разных», проходившая с 15 сентября 2025 по 15 октября 2025 при поддержке фонда «Помощь рядом». Это был арт-проект, созданный для привлечения внимания к людям с особенностями развития и трудностям, с которыми они сталкиваются. Данная выставка отражает метамодернистскую искренность в вопросах разговора о трудных темах простыми словами, создавая пространство эмоциональной открытости.

Есть площадки, где история не «хранится», а переосмысляется, или, даже точнее, «проживается» здесь и сейчас. Например, есть любопытный проект «Ленинградские мосты», который представлен на нескольких городских площадках. Посетитель может перемещаться между ними сообразно своим собственным желаниям. Разумеется, люди с особыми потребностями обеспечены всем необходимым для свободного перемещения. Так устроители и добиваются вышеозначенного эффекта коллективного эмоционального переживания.

Данные инициативы создают особый тип эмоционального ландшафта, построенный на трех важных практиках метамодернизма: близости, уязвимости и сопричастности. Близость в данном контексте обеспечивает максимальное сокращение расстояния между зрителем и исполнителем, позволяя ему ощутить себя непосредственным героем события. Уязвимость основана на разговоре «о сложном» без привычной музейной дистанции. Сопричастность строится на видении себя как соучастника события, а не стороннего наблюдателя без права голоса.

В контексте аналитической рамки Сеты Лоу материальной базой, на которой разворачиваются практики сопричастности событию, становится сам город, модернизированный под открытый фестиваль. Символическая близость и реальная доступность при этом выступают в качестве практик включенности субъекта, характерных для метамодернизма.

Таким образом, подводя итог, еще раз хотелось бы отметить, что организация городского ландшафта должна учитывать необходимость активизации общения различных категорий населения и предусматривать создание соответствующего оборудования в зонах отдыха и других объектах городского ландшафта. В частности, «зоны отдыха и развлечений могут служить для возникновения социальных контактов, развлечений, укрепления здоровья, наблюдения за окружающей жизнью» [2, с. 55]. При этом эмоциональные ландшафты Санкт-Петербурга конструируются на пересечении исторической памяти, материальной среды и актуальных культурных практик. Эмоциональные

ландшафты метамодернизма реализуются на разных уровнях, в ряде случаев вполне успешно сочетая устоявшие традиционные формы и инновационные способы презентации. Инклюзивность в данном случае становится не просто реализацией неких государственных задач, залогом формирования общего эмоционального опыта и переживания. Остается открытым вопрос: насколько устойчивы данные эмоциональные ландшафты перед лицом коммерциализации, усталости сообществ и изменяющихся запросов новых поколений?

Литература

1. Вермюлен Т., Аккер Р. Заметки о метамодернизме [Электронный ресурс] // Metamodern. – 2015. – URL: http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism (дата обращения: 21.04.2026).
2. Денисова Ю. В., Макеева О. В., Люлина А. А. Требование эргономики к городской среде, учитывающей нужды людей с ограничениями // Университетская наука. – 2024. – № 1(17). – С. 53–59.
3. Калита В. В., Шайтанюк А. В. Содержание понятия «психологический комфорт // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2014. – № 3 (43). – С. 76–81.
4. Лоу С. М. Пространственное воплощение культуры: этнография пространства и места / пер. с англ. Н. Проценко. – М.: Новое литературное обозрение, 2024. – 400 с.
5. Лэндри Ч. Креативный город / пер. с англ. В. Гнедовского. – М.: Классика – XXI, 2018. – 397 с.
6. Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс, Т. Вермюлена; пер. с англ. В. М. Липки; вступ. ст. А. В. Павлова. – М.: РИПОЛ классик, 2019. – 493 с.
7. Никонова А. А., Хуснутдинова Г. А., Хайруллина Ю. Р. Городская среда и люди с инвалидностью // Научные труды Центра перспективных экономических исследований. – 2020. – № 18. – С. 168–179.
8. Официальная статистика. Население. Положение инвалидов [Электронный ресурс]. – URL: https://rosstat.gov.ru/folder/13964 (дата обращения: 21.04.2026).
9. Федеральный закон от 03.05.2012 № 46-ФЗ «О ратификации Конвенции о правах инвалидов» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru (дата обращения: 21.04.2026).
10. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые создают будущее / пер. с англ. Н. Яцюк. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. – 373 с.
11. Carr. G. After Ground Zero: Problems of Memory and Memorialisation // Illumine. – 2003. – № 2. – P. 36–44.
12. Пилипец А. А. Эмоциональный опыт в музейных пространствах: роль аффекта в современной музейной практике // Социально-гуманитарные знания. – 2025. – № 11. – С. 71–75.
13. Lutz C. A. Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory. – Chicago and London: University of Chicago Press, 1988. – 281 p.
14. Seigworth G. J., Gregg M. The Affect Theory Reader. – Durham & London: Duke University Press, 2011. – 402 p.
15. Thrift N. J. Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect. – London and New York: Routledge, 2008. – 325 p.

References

1. Vermeulen T., Acker R. van den. (n.d.) Zametki o metamodernizme [Notes on Metamodernism]. *Metamodern*. – 2015. (In Russ.). Available at: http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/ (accessed 21.04.2026).
2. Denisova Y.V., Makeeva O.V., Lyulina A.A. Trebovanie ergonomiki k gorodskoy srede, uchityvayushchey nuzhdy lyudey s ogranicheniyami [Ergonomics requirement for an urban environment that takes into account the needs of people with disabilities]. *Universitetskaya nauka [University science]*, 2024, no. 17, pp. 53-59. (In Russ.).
3. Kalita V.V., Shaytanyuk A.V. Soderzhanie ponyatiya “psikhologicheskiy comfort” [The content of the concept of “psychological comfort”]. *Sotsial’nye i gumanitarnye nauki na Dal’nem Vostoke [Social sciences and humanities in the Far East]*, 2014, no. 3, pp. 76-81. (In Russ.).
4. Lou S.M. *Prostranstvennoe voploshchenie kul’tury: etnografiya prostranstva i mesta [Spatializing Culture: The Ethnography of Space and Place]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2024. 400 p. (In Russ.).
5. Landry C. *Kreativnyy gorod [The creative city]*. Moscow, Klassika Publ., 2018. 397 p. (In Russ.).
6. *Metamodernizm. Istorichnost’, Affekt i Glubina posle postmodernizma [Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism]*. Per. s angl. V.M. Lipki; vstupit. st. A.V. Pavlova. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2019. 493 p. (In Russ.).
7. Nikonova A.A., Khusnutdinova G.A., Khayrullina Y.R. Gorodskaya sreda i lyudi s invalidnost’yu [Urban environment and people with disabilities]. *Nauchnye trudy Tsentra perspektivnykh ekonomicheskikh issledovaniy [Scientific works of the Center for Advanced Economic Research]*, 2020, no. 18, pp. 168-179. (In Russ.).

8. *Ofitsial'naya statistika. Naselenie. Polozhenie invalidov [Official statistics. Population. The situation of the disabled]*. (In Russ.). Available at: https://rosstat.gov.ru/folder/13964 (accessed 21.04.2026).
9. *Federal'nyy zakon ot 03.05.2012 № 46-FZ "O ratifikatsii Konventsii o pravakh invalidov" [Federal Act No. 03.05.2012 of 46-FZ Ratifying the Convention on the Rights of Persons with Disabilities]*. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru (accessed 21.04.2026).
10. Florida R. *Kreativnyy klass: lyudi, kotorye sozdayut budushchee [Florida R. Creative Class: The People Who Create the Future]*. Moscow, Mann, Ivanov and Ferber Publ., 2016. 373 p. (In Russ.).
11. Carr. G. After Ground Zero: Problems of Memory and Memorialisation. *Illumine*, 2003, no. 2, pp. 36-44. (In Engl.).
12. Pilipets A.A. Emotsional'nyy opyt v muzeynykh prostranstvakh: rol' affekta v sovremennoy muzeynoy praktike [Emotional experience in museum spaces: the role of affect in contemporary museum practice]. *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya [Social and humanities knowledge]*, 2025, no. 11, pp. 71-75. (In Russ.).
13. Lutz C.A. *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*. Chicago and London, University of Chicago Press, 1988. 281 p. (In Engl.).
14. Seigworth G.J., Gregg M. *The Affect Theory Reader*. Durham & London, Duke University Press, 2011. 402 p. (In Engl.).
15. Thrift N.J. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London and New York, Routledge Publ., 2008. 325 p. (In Engl.).

УДК 001.891.32:003.628
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-56-67

АКТУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Воронова Ирина Витальевна, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства и современного интерьера, член ВТОО «Союз художников России», Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Irinanika1005@rambler.ru

Агеева Татьяна Валерьевна, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства и современного интерьера, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tvarik@mail.ru

Беляева Ольга Александровна, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и современного интерьера, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: olabele@yandex.ru

Косарева Александра Дмитриевна, преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства и современного интерьера, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ad-kosareva@mail.ru

Данная публикация посвящена проблеме актуализации образов традиционной культуры на примере регионального наследия в современных художественных проектах, связанных с формированием сувенирной продукции. Ее решение в сфере декоративно-прикладного искусства осложнено следующими моментами. С одной стороны, в формирующихся проектных решениях наблюдается унификация визуальных образов. Как следствие, в связи со сближением традиционных кодов с массовым сознанием визуальное пространство культуры заполняется фрагментарно, ее целостность может быть утрачена. Образуемые элементы перманентно сменяют друг друга в соответствии с тенденциями развития современной культуры. В этом отношении можно наблюдать затруднения в выявлении ценностей и смыслов, составляющих основу традиционной культуры. С другой стороны, проблему осложняет устойчивость кодов регионального наследия, в частности промыслов. Они существуют в знаковой системе традиционной культуры десятилетиями или веками в неизменном виде. Определяющим моментом в позитивном исходе сложившейся ситуации можно считать разработку новых образов и форм для будущих ре-

гиональных брендов при достижении синтеза четкого понимания особенностей образов традиционной культуры с тенденциями ее современного развития.

Структура статьи определена ее методологической базой при рассмотрении традиционной культуры и регионального наследия в контексте семиотики. В этом отношении составляющими знаковой системы традиционной культуры, в частности Кузбасса, можно считать образы, полученные в процессе художественной обработки бересты и урало-сибирской росписи с ее вариациями. Характеристика этого материала представлена в исследовании как основа для проектной работы в рамках тенденций развития визуальной культуры современности. Так становится возможной актуализация образов традиционной культуры и развитие ее знаковой системы за счет внедрения в художественные практики неотрадиционных форм.

В публикации сделан вывод о том, что трансформация образов традиционной культуры является определяющим моментом актуализации ее ценностей и смыслов на фоне тенденций развития визуальной культуры. При этом образцы современных художественных проектов можно сопоставить с наиболее удачными примерами отражения национального своеобразия традиционной культуры.

Ключевые слова: знаковая система, промыслы, символ, стилизация, современные ценности, традиции, традиционные ценности, трансформация, форма, художественный образ.

ACTUALIZATION OF TRADITIONAL CULTURE IMAGES

Voronova Irina Vitalyevna, PhD in Culturology, Associate Professor, Department Chair of Decorative and Applied Art and Modern Interior Design, Member of the Union of Artists of Russia, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Irinanika1005@rambler.ru

Ageeva Tatyana Valeryevna, Sr Instructor, Department of Decorative and Applied Art and Modern Interior Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tvarik@mail.ru

Belyaeva Olga Aleksandrovna, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Art and Modern Interior Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabele@yandex.ru

Kosareva Aleksandra Dmitrievna, Instructor, Department of Decorative and Applied Art and Modern Interior Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ad-kosareva@mail.ru

The article states that the issue of defining the boundaries and ways for transforming regional heritage is fundamental issue for modern art projects. Its solution is complicated by the following points. Firstly, forming unclear stereotypes without taking into account the local identity of the region. Secondly, there is a deliberate refusal to transform elements of regional heritage in favor of lost crafts. To solve the current situation positively the development of design solutions based on the synthesis of cultural characteristics of the region and trends in the development of modern culture can be considered decisive.

The methodological framework is defined through the semiotic and is focused on the list of values of traditional culture. These are the symbols of a constantly evolving sign system. The study focuses on the fact that this process is necessary in order to enrich it against the background of images of modern trends. This aspect is considered on the example of forming branded creative project “Painted Casket”. This the updated conceptual vision is directed to the origins, the visual embodiment is appeared in approaches to stylization of form and decor.

It is concluded that the boundaries of transforming regional heritage vary in the following range: from is movement towards the internationalization of codes to it is the creation of non-traditional forms that combine the values of the region’s culture with current trends in its further development. As a result, the semantic component of modern projects is a fundamental issue for accessing symbols of regional heritage.

Keywords: sign system, crafts, symbol, stylization, modern values, traditions, traditional values, transformation, form, artistic image.

Проблема актуализации образов традиционной культуры в ключе сохранения ее национального своеобразия возникла на фоне тенденций развития визуальной культуры современности. В России с 2019 года можно наблюдать усиление интереса к продвижению еще существующих народных промыслов, включая их модернизацию. Этот момент связан с поисками возможностей вдохнуть в них новую жизнь и поддерживается проектами Министерства культуры Российской Федерации через конференции, выставки, фестивали и конкурсы, а также государственные программы (например, продвижение отечественной продукции под национальным брендом «Сделано в России»), общественно значимые мероприятия в сфере образования (в рамках федерального проекта «Творческие люди») в период 2022 по 2024 год. Также к поддержке рассматриваемой инициативы подключаются некоммерческие и общественные организации, учреждения всех ступеней художественного образования, центры ремесел и промыслов. По всей стране на базе ссузов и вузов формируются творческие лаборатории, чья деятельность связана с интерпретацией образов традиционной культуры, их осовремениванием через переосмысление объектов культурной среды. Однако на деле ситуация с переосмыслением национального своеобразия культуры осложнена следующими моментами. С одной стороны, создаваемые современные формы отличаются унификацией визуальных решений, фрагментарностью, частичной или полной утратой вкладываемых в них смыслов. В отношении носителей традиционной культуры наблюдается дистанцирование от ее ценностных оснований и сближение с фрагментарными кодами [1, с. 56]. С другой – народные промыслы являются устойчивыми формами наследия традиционной культуры. Трансформация их кодов не предполагается в связи с особенностями технологического процесса. Его специфика ограничена и узконаправлена.

Наблюдающееся противоречие между устойчивостью кодов народных промыслов и необходимостью их трансформации для создания современных художественных проектов требует определенных путей его преодоления. В данном случае важно аргументировать позицию коллектива авторов публикации о роли и значении трансформации с целью развития народных промыслов, являющихся ключом к разработке образов и форм будущего регионального бренда. Также целесообразным является рассмотрение вопроса о разработке творческих проектов с отсылкой к изучению истоков и постижению их смыслов с последующей актуализацией. Важно отметить, что исследование установленного противоречия неотделимо от четкого понимания национального своеобразия культуры, сложившегося в Кузбассе, учета его специфики при интерпретации символов и кодов на фоне тенденций развития современной культуры.

Исследование совокупности перечисленных моментов целесообразно начать с выявления значения и структуры регионального наследия, формирующего национальное своеобразие традиционной культуры, определяющего его ценностные ориентиры. Согласно пунктам федерального закона «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25.06.2002 № 73-ФЗ в качестве объектов культурного наследия, включающего региональный компонент, следует рассматривать памятники истории и культуры, представляющие собой уникальную ценность для всего народа многонациональной России. Они входят как часть в единство всемирного культурного наследия [12]. Среди таких объектов преобладают памятники архитектуры, формирующие культурный ландшафт современности в качестве исторических фактов. Меньший, но не менее значимый пласт составляют произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства и другие предметы, возникшие в результате развития этой сферы от начала формирования до современных стилевых тенденций. Перечисленные объекты можно рассматривать в качестве подлинных источников информации о зарождении и развитии культуры различных периодов и классифицировать следующим образом [12]:

– объекты федерального значения;
– объекты регионального значения;
– объекты местного или муниципального значения.

Согласно приведенной классификации объектами регионального значения признаются предметы или явления, во-первых, обладающие художественной, научной и историко-архитектурной

ценностью. Во-вторых, они имеют особое значение для истории и культуры субъекта Российской Федерации [6]. В качестве примера в рамках данного исследования приведем урало-сибирскую домовую роспись, появившуюся на территории Кузбасса в период миграции населения из Поволжья и центра России. Она сложилась в результате наслоения новых обычаев, культуры и жизненного уклада переселенцев на существующие в регионе формы [2, с. 157]. Исследованием данного явления на примере диалога культур занимался Ю. М. Лотман. Он рассматривал процесс развития символов и кодов традиционной культуры в ключе преемственности и взаимовлияния [7]. Эти моменты нашли отражение в определенных проектах из сферы декоративно-прикладного искусства, связанных с актуализацией образов и интерпретацией элементов урало-сибирской росписи начиная с 80-х годов XX века и по настоящее время. Так, с одной стороны, в восприятии и усвоении кодов и их содержательных смыслов заключается возможность продвижения традиционного своеобразия культуры от носителей к последующим поколениям. С другой – в нарастающих тенденциях визуализации культуры осуществление коммуникативного процесса и перманентного обмена данными между различными культурами (в контексте этой работы – регионами), их усложнение или трансформация неизбежны.

Составляющими знаковой системы традиционной культуры в контексте декоративно-прикладного искусства являются ее объекты – материальные носители информации. Их смысловые и формообразующие компоненты складываются из символов и знаков, часто формировавшихся веками в пределах определенной культурной общности (двора, улицы, целого поселения). Потенциал таких объектов в развитии образов традиционной культуры в целом определяется через ее ценности и смыслы, коррелирует с понятием традиций. В рамках исследования важно рассмотреть эти объекты культуры, во-первых, на примере промыслов, связанных с определенной территорией. По А. Я. Флиеру, это явление сравнивается с локализацией в рамках определенного пространства [13]. Во-вторых, обратиться к постижению их смыслов через сложившийся знаковый язык, выработанную систему норм и возникшие культурные особенности. На этой основе важно выделить образы и существующие образцы, наиболее перспективные для творческого процесса, связанного, в дальнейшем, с формированием новаций.

Развитие промыслов в целом можно определить как локальное. Формирование их символов и кодов обусловлено историческим контекстом и вызвано социально-демографическими изменениями, является знаковым событием и определяется ролью личности. Это могут быть мастера и их ученики, бережно сохраняющие культурное наследие при его локализации в пределах поселения или региона (с. Хохлома, пос. Гжель, г. Городец, пгт Мстера и пр.). В качестве примера приведем возникший на территории Кузбасса в г. Мариинск и г. Прокопьевск в конце XIX века берестяной промысел. Его появление, в первую очередь, связано с реализацией утилитарной функции, со второй половины XX века – поиском художественно-выразительного языка с учетом существующего технологического процесса и вариантов декора. Так структура данного промысла сближается со смысловыми и формообразующими компонентами знаковой системы традиционной культуры. Это визуально-образный язык, ценности и смыслы, а также традиции. В этой связи важно подчеркнуть, что берестяной промысел в Кузбассе становится примером синтеза применения традиционной технологии в создании формы и элементов урало-сибирской росписи, используемых в качестве декора. Этот пример связан с возникновением продуктов культуры, с одной стороны, учитывающих ее смыслы, с другой – актуализирующих ее образы в контексте тенденций развития визуальной культуры. Данный творческий эксперимент предполагает обновление знаковой системы традиционной культуры в пределах региона и способствует образованию новаций.

С целью формирования полной картины исследования об актуализации образов традиционной культуры важно определиться с ее ценностным началом. Для этих целей приведем позиции, составляющие определение ценностей традиционной культуры. Во-первых, традиционные ценности формируются с учетом духовно-нравственных нормативов, являющихся важными и определяющими для развития общества. Они находятся в неразрывной связи с нормами культуры. Во-вторых, фундаментом для возникновения

традиционных ценностей служит религиозный фактор. С его учетом складываются критерии их оценки в плане устойчивости, незыблемости, организации связей между поколениями. В-третьих, культурные ценности – это нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан определенной страны. Так, в многонациональной России они во многом определяют ее духовное, историческое и культурное развитие в целом и от региона к региону в частности. Таким образом традиционные ценности можно характеризовать как базовые ориентиры для всего народа, лежащие в основе его социогенеза, и как фундамент для определения его национальной идентичности. Они формируются на фоне географических, духовно-нравственных и социально-политических условий [11, с. 106].

Ценности являются многомерным понятием и неотделимы от следующего перечня в терминологии: вера в плане духовного развития и язык как средство коммуникации в обществе. Их роль в культуре не ограничивается только определенными временными периодами и устойчивым традиционным укладом. Они также находятся во взаимодействии с традициями и тенденциями визуализации современной культуры, становятся инструментом проектной деятельности и пр. Поэтому важно рассмотреть ценности с двух позиций: традиционных ценностей и их современных прочтений на примере объектов декоративно-прикладного искусства.

Ценности традиционные составляют основу знаковой системы любой национальной культуры, обладают устойчивыми и пластичными свойствами, как и традиции (по С. Н. Иконниковой) [4]. При этом ценности дифференцируются на следующие разновидности в соответствии с существующими научными воззрениями. Во-первых, по Н. Б. Маньковской, в культуре существует пропорциональное соотношение эстетических и художественных ценностей. Эстетические в свою очередь рассматриваются через ценности прекрасного (искусство) и художественной правды (природа) [9, с. 243, 280]. Во-вторых, Г. Риккерт определяет их как культурные, выделяя их сущность с позиции блага и оценки [10, с. 83]. В-третьих, в основном, ценности дифференцируются как материальные и духовные. К числу их материальных эквивалентов относятся объекты декоративно-прикладного искусства и традиционных промыслов, например вариации свободной кистевой росписи.

Восприятие и специфику трактовок ценностей важно рассмотреть при сопоставлении с понятием традиций в соотнесении с социокультурной ситуацией, обеспечивающей преемственность в их развитии. Во многом это связано с тем, что традиции являются отражением ценностей культуры. Ценности могут быть представлены и другими формами: в виде культурных образцов, норм, канонов, идей, обычаев, обрядов. Традиции при этом рассматриваются как «подлинные» и «аутентичные». Они обладают следующим перечнем свойств, применимых к традиционным формам культуры: неповторимость – уникальность – идеальность и своеобразность [3, с. 57, 58]. В целом традиции можно рассматривать в качестве явлений, синтезирующих устойчивые и пластичные «традиционные культурные формы (абстрактные и материальные), характерные черты и особенности которых создаются обществом, социальными группами в течение длительного времени, передаются от поколения к поколению» [3, с. 58]. При внедрении их в знаковую систему иной культуры или общности можно наблюдать возможность их преобразования без утери смысла. Так, урало-сибирская домовая роспись в пределах соседних регионов имеет незначительные различия в цветовой гамме, силуэтах и наборе основополагающих элементов, их декоративном исполнении. Это позволило сохранить ценностные ориентиры культуры в их традиционном ключе, сформировать традиционный фундамент с отсылкой к аутентичности.

Основываясь на вариантах трактовки традиционных ценностей, выделим позиции традиционного подхода на примере народных промыслов. Для этих целей акцентируем внимание на урало-сибирской росписи ввиду ее применения на объектах берестяного промысла:

– утилитарная функция объектов с наличием декоративной внешней оболочки в берестяном промысле. В урало-сибирской росписи доминирует эстетическая функция для создания материальной структуры объекта. При этом ее формирование неотделимо от символического значения элементов, вложенного в них смысла;

– применение определенной символики в изобразительных мотивах для декора объекта. В качестве основных мотивов можно выделить элементы славянской культуры, в частности древо жизни, женскую фигуру как символ плодородия, животных в виде птиц и коней. Для визуального соединения элементов друг с другом мастера отдавали предпочтение волнистым линиям, а также ромбу с точками. Они применяются как в росписи, так и обработке бересты. В берестяном промысле дополнительно используются геометрические орнаменты, созданные на основе солярных знаков. В обоих случаях это не просто декор, а концептуально осмысленная структура с определенной историей;

– разработка определенных вариантов композиционных схем для сочетания мотивов в декоре, фиксация мест их изображения в пределах жилища. Во многом это связано с их символическим значением. В урало-сибирской росписи, как и декоре берестяных изделий, можно наблюдать отсылку к символике продолжения рода, счастливой жизни, обережной функции. При этом в росписи также сохранялась символика связи с землей, миром человека и взаимодействия пространства жилища с окружающим миром;

– наличие выработанной технологической базы для изготовления объектов, например от заготовки бересты до особенностей ее крепления в местах соединения, нанесения плоскостного орнаментального или объемного рисунка. В урало-сибирской росписи – это двухцветный мазок, исполнение которого определено зафиксированными правилами.

Интерпретация традиций становится возможной при их восприятии новым поколением, требующим иного подхода к прочтению ценностей национального своеобразия культуры. Поскольку его представителям сложно усваивать существующие формы в готовом виде, то в связи с набирающими обороты современными тенденциями их визуализации часть традиционных форм становится пластичнее. Традиции подлежат переосмыслению, переходя в разряд неотрадиционных форм [3, с. 57]. Пластичность традиций и предпосылки к их обновлению рассматриваются в работах С. Н. Иконниковой, Ю. М. Лотмана и др. авторов [5, с. 35; 8, с. 71]. Так, можно наблюдать актуализацию образов традиционной культуры и, как следствие, развитие ее знаковой системы за счет внедрения обновленных кодов в виде новаций. Наряду с этим естественным процессом в культуре фиксируются изменения и в отражении ее материальных ценностей. С одной стороны, в осмыслении новейшего опыта в развитии сферы искусства в целом традиционные ценности, на примере эстетических и художественных, претерпевают изменения. На их основе формируются художественно-познавательные ценности, которые как часть входят в сложное пространство метаискусства (по Н. Б. Маньковской) [9, с. 240, 250]. В этом ракурсе наблюдается конструирование обновленных эстетических объектов, как отсылающих к содержательной стороне традиций, так и, одномоментно, отрицающих концептуальность, но при этом обладающих визуальными образами, отличными от аутентичных композиционных схем и мотивов. В этом случае аутентичность, промыслов например, нивелируется в пользу современных проектных решений, выраженных в обновленных художественных формах прикладного искусства, подразумевающего реализацию внешних и практических целей [9, с. 250]. С другой стороны, реализация культурных ценностей в контексте их визуализации преобладает над их значением, определенным предыдущей стадией развития (по Г. Риккерту). В этой связи ценность рассматривается как критерий прогресса, становится движущей силой на пути к достижению новых культурных благ [10, с. 99]. При этом меняется отношение к традиционной ценности. Заложенные в ней смыслы от общепринятых понятий смещаются в сторону их индивидуализации, трансформации смыслов.

Важно подчеркнуть, что трансформация ценностей культуры является обобщающей категорией в понимании ее особенностей и наследия. В рамках исследования интерес представляют объекты, имеющие визуально-образное выражение и созданные как новые творческие проектные решения. В качестве примера современных прочтений ценностей можно привести проектные решения, сформированные для объектов декоративно-прикладного искусства и различных сфер дизайна, поскольку их основу часто составляет региональное наследие в виде промысла с перечнем символов и кодов. Начнем с обзора бренда «Алтай традиция». В изображении его логотипа

применена птица, сидящая на ветке. Это изображение создано с отсылкой к элементам урало-сибирской домовой росписи, бытовавшей на территории Алтайского края. Поэтому визуальные решения продукции данной компании образованы ее мотивами. Это шелковые платки, текстиль, декор для дома и др. наименования. В серии деревянных рам для зеркал «Убрус» и «Венец» трансформация элементов росписи осуществлена за счет выхода плоскостного изображения в контррельеф (объемно-пространственное решение) и орнаментацию. Дизайнеры из г. Ханты-Мансийск применяют элементы урало-сибирской росписи в одежде. Например, в коллекции «Сказы северной зимы» А. Бубновайте проведена параллель между современными тенденциями культуры и ценностными основаниями ее традиционного уклада. Элементы росписи, нанесенные на одежду, решены более локально, без лишней детализации, также обобщен их колорит. Их визуализация выполнена с применением нестандартных для росписи материалов: валяние, вышивка, лоскутное шитье и роспись по ткани.

В отношении рассмотренных объектов образные выражения ценностей и смыслов традиционной культуры в контексте визуализации складываются в совокупности двух составляющих: абстрактного и материального. В первом случае важна смысловая нагрузка, во втором – определяющим фактором становятся материальное выражение и форма изделия. Данный процесс осуществляется благодаря сменяющим друг друга тенденциям, отражающим фрагментарную картину современной визуальной культуры. В этой связи ее развитие в целом осуществляется с учетом увеличивающейся скорости информационных потоков. Поэтому структура ее знаковой системы претерпевает следующие изменения. С одной стороны, можно наблюдать образование принципиально новой структуры, состоящей из образов, доступных для прочтения и трактовки представителям различных национальных культур и общностей, что влечет смену ценностных ориентиров на обновленные формы [3, с. 29]. С другой стороны, интерпретацию традиций можно рассматривать в качестве основной движущей силы, необходимой для синтеза структур традиционных знаковых систем с новыми элементами. Этот процесс связан с их заполнением неотрадиционными кодами [3, с. 30]. Важно понимать, что описанный процесс трансформации фундаментального опыта неизбежен и необходим с целью обновления кодов знаковой системы традиционной культуры, обеспечения условий для ее непрерывного развития.

В качестве примеров переосмысления опыта работы с промыслами на территории Кузбасса приведем следующие решения. Начнем с художественной обработки бересты. Опыт работы с данным материалом в регионе складывался в результате заимствования различных технологических приемов у опытных мастеров России. С глобальными трансформациями общественной структуры во второй половине XX века у берестяного промысла наблюдается второе рождение. Оно связано с переосмыслением процесса производства изделий не только в технологической части, а через трансформацию внешней оболочки за счет следующих приемов:

– обобщение традиционных форм, их дополнение обновленными вариантами декорирования. Для кроя бересты начинает применяться принцип сегментации деталей;

– появление объемно-пластических форм в виде инсталляций и композиций с подвижными механизмами наряду с утилитарными объектами. В их основе – концептуальный замысел, синтезирующий в проектируемых объектах функциональность и эстетическую выразительность. Этот замысел является определяющим при выборе технологии их изготовления и применении традиционных техник обработки бересты. Изделия отличаются разнообразием форм, выразительных приемов и сюжетов;

– актуализация образов при работе с берестой осуществляется через создание новых форм с опорой на традиционные ценности. Так через средства стилизации проявляется трансформация элементов знаковой системы традиционной культуры на примере Кузбасса.

В практике актуализации образов урало-сибирской росписи можно встретить следующие подходы к осмыслению традиционных ценностей:

– расширение ассортимента объектов для росписи в плане их видового разнообразия и назначения, а также материалов;

– переход от утилитарных вещей и оформления интерьера к малой пластике и формированию сувенирной продукции;

– применение традиционных мотивов урало-сибирской росписи в смежных областях деятельности, например дизайне и полиграфии, средствами стилизации.

С учетом трансформации внешней оболочки образов традиционной культуры на примере промыслов, наблюдающейся в историческом контексте, можно наметить пути преодоления их устойчивой структуры за счет внедрения в нее актуализированных форм. В складывающихся условиях развития визуальной культуры современности это обстоятельство может быть достигнуто двумя способами. С одной стороны, через концептуальное осмысление промыслов как региональных брендов. В этом случае достижение синтеза четкого понимания культурных особенностей региона с тенденциями развития современной культуры – это средство для получения качественного продукта. С другой – через интеграцию образов промыслов в нестандартный материал, работа с которым обусловлена определенной и, как правило, традиционной технологией. Рассмотрим обозначенные позиции на примере творческого проекта по созданию елочных игрушек из керамики «Расписной ларец», реализованного ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» в рамках общественно значимого мероприятия в сфере образования (Федерального проекта «Творческие люди») «Мастерская керамической игрушки» в 2024 году. Он связан с разработкой серии елочных игрушек, сформированных по мотивам урало-сибирской домовой росписи, как нового бренда Кузбасса. В основу проекта положен принцип стилизации традиционных элементов в новые визуальные образы и формы.

Начнем исследование с позиции формирования регионального бренда. Развитие промысла как бренда за счет трансформации его элементов и вложенных в них ценностных смыслов обусловлено возможностью синтеза традиционных и современных технологий в творческом проекте. К традиционным в данном случае можно отнести специфику работы с материалом и выбор элементов росписи для работы. В качестве современных технологий целесообразно рассматривать перенос элементов росписи с деревянной (берестяной) поверхности на полиграфию, переход от их плоскостных изображений в объемные формы. Реализация названных позиций проявляется в декоративном переосмыслении элементов росписи как символов знаковой системы традиционной культуры, их внедрении в современную действительность без потери эстетики. Заложенные в них ценности сохраняются частично, как правило, без учета функционала. Кардинальным изменениям подвергается смысловая нагрузка традиционных символов, поскольку в контексте визуальной культуры она напрямую связана с концептуальным проектированием бренда.

В проекте «Расписной ларец» основой концепции являются мотивы урало-сибирской домовой росписи. Они приобрели уникальное визуальное воплощение благодаря их художественной трансформации. Во-первых, при стилизации элементов средствами двухмерной графики, включая замену традиционной цветовой гаммы на черно-голубую. Это обусловлено созданием полиграфических материалов и реализацией тематики Нового года. Во-вторых, при разработке формы елочных игрушек с прямой отсылкой к народному промыслу. В данном ключе решающее значение для трансформации выбранных персонажей урало-сибирской росписи (льва, совы и фантастической птицы) отведено их переводу из двухмерной графики в трехмерную, приданию им объема. Для перехода в новую форму их воплощение допустимо в материале, наиболее применимом к пластическому моделированию в объеме. В данном примере для работы выбрана керамика и ее традиционные технологии.

Определяющим фактором работы по формированию регионального бренда является поиск художественного образа для моделирования проектируемых изделий из керамики. Его формирование в целом, как и в проекте «Расписной ларец», напрямую связано с авторской трактовкой темы, ее субъективным эмоциональным восприятием, отраженным в созданных прикладных объектах определенными средствами выразительности. Основу образного наполнения проекта с позиции содержания составляют традиционный уклад и быт крестьян, получившие свое воплощение в росписи. Ее наивность завораживает, мистицизм подкупает, а формообразование элементов и их стилистика привлекают внимание. Со стороны

визуального решения образа важно было отказаться от иллюстративности, чтобы не потерять суть и воплотить концептуальное видение современного проекта. Поэтому для достижения баланса между традиционными изображениями элементов и спецификой их стилизации было принято решение взять за основу зооморфных персонажей росписи. При этом их копирование не предусмотрено, в проекте применено их авторское переосмысление, предусмотрена их актуализация как символов традиционной культуры. Таким образом творческое и практическое осмысление рассматриваемого проекта стало возможным благодаря поиску пластических элементов для силуэтов персонажей на примере совы, льва и фантастической птицы, а также обсуждению их общего композиционного решения как набора. Как следствие, отсылка в концепции проекта к региональному наследию Кузбасса на примере урало-сибирской росписи явилась основой для получения плавных линий в силуэтах фигурок с наличием сложных выступающих элементов. Их образы получились наивными и добрыми, с отсылкой к традиционной составляющей. При поиске формы для каждой из них были учтены следующие моменты: художественный образ, стилизация, специфика керамического материала и утилитарная функция. Важно, что адекватное и бережное использование образов и символов регионального наследия в сувенирной продукции современного проекта позволяет сохранять и популяризировать ценности традиционной культуры.

Далее обратимся к рассмотрению интеграции образов промыслов в нестандартный материал – керамику и технологию ее обработки – шликерное литье, а декорирования – росписью глазурями. Этот материал в историческом контексте активно применялся в быту крестьян, декорировавших свои дома урало-сибирской росписью. Выбор обозначенного материала обусловлен следующими моментами с точки зрения функционала. Во-первых, полая керамическая форма легковесна и подходит для использования в качестве елочной игрушки. Во-вторых, методом шликерного литья можно изготовить тиражируемый образец. В-третьих, при обжиге свойства глины меняются, она становится очень прочной.

Проектируемые елочные игрушки проекта «Расписной ларец» выполнены из керамики методом шликерного литья и декорированы подглазурной росписью, поэтому стилизация их формы осуществлена методом обобщения. В данном случае форма рассматривается как плоскость для росписи. Она выгодно смотрится со всех сторон, имеет крепление для подвешивания и рассчитанный центр тяжести во избежание заваливания при размещении на ели. При этом перенос росписи на керамическую форму обоснован концепцией легкости, что достигнуто через технологию шликерного литья. Поэтому в рассматриваемом проекте за счет формы изделий и их декора созданы образы с отсылкой к аутентичности, имеющие свою культурную и художественную ценность. В целом это дизайнерские решения для сувенирной продукции. Перспективы развития данной сферы деятельности наблюдаются в поиске баланса между технологией отливки формы и ее последующим декорированием трансформированными элементами росписи из промысла наряду с нанесением на керамику.

В вопросе об интеграции образов урало-сибирской росписи на нестандартный носитель – керамическую поверхность – важно рассмотреть специфику их интерпретации. Стилизация элементов декора взаимосвязана с простотой формы игрушки, ее быстрым распознаванием и, как следствие, желанием рассмотреть, взяв в руки. Также для росписи по керамике учтена специфика работы подглазурными красками. Поэтому технически и визуально роспись нанесена по форме изделия и его объему. Получившиеся мазки подчеркивают общую динамику работы, делят объем на части. Так как объем всегда искажает плоскостное изображение, поэтому узор располагается на поверхности с учетом необходимых поворотов. В целом, декор выполнен легкими, полупрозрачными мазками с применением цветовых растяжек, как и в традиционной росписи. Такой подход к стилизации декора позволил сохранить структуру мотивов урало-сибирской росписи, при этом уйти от аутентичности в применении ее элементов.

Как следствие, преодоление устойчивой структуры урало-сибирской росписи за счет ее переосмысления через актуализацию форм в проектной деятельности декоративно-прикладного искусства можно обозначить следующими моментами:

– выбор темы и направлений для ее концептуального осмысления с учетом ценностей и

смыслов, вложенных в композиционные структуры, элементы росписи и их функционал;

– разработка художественно-образного решения проекта в целом и моделирования его объектов на основе элементов росписи средствами стилизации;

– перевод творческого наследия промысла по росписи в региональный бренд за счет актуализации его элементов с учетом тенденций развития визуальной культуры;

– обоснованный перенос элементов росписи на несвойственные традиционному укладу поверхности. Во-первых, это достигается за счет выхода плоскостных изображений в полиграфию, во-вторых, при трансформации фронтальных композиционных решений и отдельных элементов росписи в объемные формы-модели из керамики. В обоих случаях основополагающим инструментом является стилизация и ее методы;

– интеграция образов и элементов росписи на нестандартный керамический материал, во-первых, для моделирования формы объемных объектов, во-вторых, с целью их декора элементами росписи по керамической поверхности. В основе приведенных позиций – традиционные технологии и приемы работы с керамическим материалом.

Таким образом, в результате проведенного исследования выявлено, что объекты современных творческих проектов являются примерами актуализации образов традиционной культуры. Их также можно сравнить с маркерами сменяющих друг друга тенденций развития визуальной культуры современности. Концептуальные проекты, разработанные с учетом традиционных ценностей, зафиксированных в промыслах, способствуют модернизации знаковой системы культуры за счет внедрения в ее структуру современных ценностей в виде неотрадиционных символов. Развитие такой системы наблюдается в результате синтеза ценностных оснований, например регионального наследия Кузбасса с современными тенденциями развития культуры, и обусловлено следующими моментами:

1. Разработка современных творческих проектов является ключом к сохранению и развитию национального достояния страны на примере актуализации образов регионального наследия, формирования региональных брендов на примере промыслов. Имеющиеся в регионе традиционные аутентичные формы, наделенные ценностями и смыслами, – это фундаментальный базовый опыт, определяющий целостность знаковой системы культуры. При применении таких традиционных элементов в первозданном виде в условиях визуальной культуры современности отсутствует возможность дальнейшего развития традиционной культуры в целом. Знаки и символы ее системы становятся малознакомыми и непонятными для новых поколений в плане постижения их смыслов. Как следствие, формируется тяжело преодолимый разрыв между ценностными основаниями традиционной культуры и современными тенденциями ее развития. Поэтому внедрение новых символов в существующую знаковую систему культуры за счет актуализации ценностей наследия – это путь к ее обновлению.

2. Модернизация символов знаковой системы традиционной культуры за счет создания современных творческих проектов и региональных брендов связана с реализацией социально значимых функций и отсылкой новых поколений к изучению истоков. Прежде всего, это образовательный контекст, применяемые в его ключе просветительский и воспитательный подходы с целью доведения информации до юного и молодого поколений через знакомство с осязаемой проектной формой и ее декором. Поскольку современные поколения, как правило, проще и быстрее воспринимают информацию фрагментарно, например через образы и по интуитивному принципу «нравится»/ «не нравится», то погружение в их смысловую составляющую является более высокой ступенью постижения традиционных ценностей культуры. На этой основе формируется неразрывная связь носителей культуры с ее ценностными основаниями и их смыслами, представленными в трансформированном виде.

3. Становление промысла как регионального бренда является сложным и многоэтапным процессом. Во-первых, важно осуществлять работу с промыслами, внесенными в соответствующий реестр, а не с их вариациями, требующими доказательной базы. Во-вторых, проецирование традиционных ценностей промысла на концептуальную основу бренда возможно при условии трансформации его элементов и вложенных в них смыслов с учетом тенденций развития визуаль-

ной культуры современности. При этом его композиционные схемы и элементы в первозданном виде не могут в полной мере обеспечить формирование новой графической структуры бренда. Таким изображениям необходима интеграция в систему современных ценностей культуры. Это достигается средствами проектной деятельности через стилизацию традиционных элементов, их выход в новые художественно-образные формы, несвойственные материалы часто при сочетании с традиционным технологическим процессом их обработки.

Литература

1. Агеева Т. В., Беляева О. А., Воронова И. В., Косарева А. Д. Синтез традиций и новаций как основа формирования имиджевых проектов в декоративно-прикладном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 67. – С. 54–64.
2. Барадулин В. А. Художественная обработка дерева. – М.: Легпромбытиздат, 1986. – 262 с.: ил.
3. Воронова И. В. Художественный образ в графическом дизайне: объединение государственного и международного: дис. … канд. культурологии: 24.00.01. – Кемерово, 2014. – 274 с.
4. Иконникова С. Н. Диалог о культуре. – Л.: Лениздат, 1987. – 203 с.
5. Иконникова С. Н. История культурологических теорий. – СПб., 2005. – 474 с.: ил.
6. Категории ОКН по историко-культурному значению [Электронный ресурс] // ООО «ГСК-Строй». – URL: https://www.gsk-stroy.ru/faq/otlichie-okn/ (дата обращения: 08.10.2025).
7. Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб., 2000. – С. 603–614.
8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М.: Прогресс, 1992. – 271 с.
9. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
10. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре // Культурология XX век. Антология. – М., 1995. – С. 69–101.
11. Рубцова С. П. Традиционные ценности в российской культуре // Вестник ВГУ. Серия: Философия. – 2025. – № 4. – С. 106–109.
12. Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25.06.2002 № 73-ФЗ [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ (дата обращения: 21.12.2025).
13. Флиер А. Я. Культурная среда и ее социальные черты [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2013. – № 2. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=20148762 (дата обращения: 24.12.2025).

References

1. Ageeva T.V., Belyaeva O.A., Voronova I.V., Kosareva A.D. Sintez traditsiy i novatsiy kak osnova formirovaniya imidzhevykh proektov v dekorativno-prikladnom iskusstve [Synthesis of traditions and innovations as a basis for the formation of image projects in decorative and applied arts]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State Universitety of Culture and Arts]*, 2024, no. 67, pp. 54-64. (In Russ.).
2. Baradulin V.A. *Khudozhestvennaya obrabotka dereva [Artistic wood processing].* Moscow, Legprombytizdat Publ., 1986. 262 p., il. (In Russ.).
3. Voronova I.V. *Khudozhestvennyy obraz v graficheskom dizayne: ob"edinenie gosudarstvennogo i mezhdunarodnogo: dis. ... kand. kul'turologii [Artistic image in graphic design: the interaction of national and international. Diss. PhD in Culturology].* Kemerovo, 2014. 274 p. (In Russ.).
4. Ikonnikova S.N. *Dialog o kul'ture [Dialogue about culture].* Leningrad, Lenizdat Publ., 1987. 203 p. (In Russ.).
5. Ikonnikova S.N. *Istoriya kul'turologicheskikh teoriy [The history of cultural theories].* St. Petersburg, 2005. 474 p., il. (In Russ.).
6. *Kategorii OKN po istoriko-kul'turnomu znacheniyu [Categories of Cultural Heritage Sites by Historical and Cultural Significance].* (In Russ.). Available at: https://www.gsk-stroy.ru/faq/otlichie-okn/ (accessed 08.10.2025).
7. Lotman Y.M. K postroeniyu teorii vzaimodeystviya kul'tur (semioticheskiy aspekt) [Towards a Theory of Cultural Interaction (Semiotic Aspect)]. *Semiosfera [The Semiosphere].* St. Petersburg, 2000, pp. 603-614. (In Russ.).
8. Lotman Y.M. *Kul'tura i vzryv [Culture and explosion].* Moscow, Progress Publ., 1992. 271 p. (In Russ.).
9. Mankovskaya N.B. *Estetika postmodernizma [Aesthetics of postmodernism].* St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000. 347 p. (In Russ.).

10. Rikkert G. Nauki o prirode i nauki o kul'ture [Natural sciences and cultural sciences]. *Kul'turologiya XX vek. Antologiya [Cultural Studies of the 20th Century. Anthology].* Moscow, 1995, p. 69-101. (In Russ.).
11. Rubtsova S.P. Traditsionnye tsennosti v rossiyskoy kul'ture [Traditional values in Russian culture]. *Vestnik VGU. Seriya: Filosofiya [Bulletin of VSU. Series: Philosophy]*, 2025, no. 4, pp. 106-109. (In Russ.).
12. *Federal'nyy zakon "Ob ob"ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiyskoy Federatsii" ot 25.06.2002 № 73-FZ [Federal Law "On cultural heritage objects (historical and cultural monuments) of the peoples of the Russian Federation" dated 25.06.2002 No. 73-FZ].* (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ (accessed 21.12.2025).
13. Flier A.Y. Kul'turnaya sreda i ee sotsial'nye cherty [Cultural environment and its social features]. *Informatsionnyy gumanitarnyy portal "Znanie. Ponimanie. Umenie" [Informational Humanitarian Portal Knowledge. Understanding. Skill]*, 2013, no. 2. (In Russ.). Available at: https://elibrary.ru/item.asp?id=20148762 (accessed 24.12.2025).

УДК 7.03
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-67-77

СИМВОЛИКА АЛТАЙСКОЙ ДОМОВОЙ РОСПИСИ КАК ВИДА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Беляева Татьяна Олеговна, аспирант, старший преподаватель кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: tatyana.kelina 89@mail.ru

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что алтайская домовая роспись является уникальным видом декоративно-прикладного искусства как важнейшей части культурного наследия. Алтайский регион, находясь на пересечении различных культурных традиций, обладает богатым источником семантической информации. В статье рассматриваются особенности символики традиционной домовой росписи Алтайского края как вида декоративно-прикладного искусства; выявляются локальные художественные традиции, сформировавшиеся под влиянием культурного взаимодействия славянских переселенцев и коренных народов Алтая; проводится сравнительный анализ этнографических образцов алтайской домовой росписи. В 1956 году была организована экспедиция Научно-исследовательского института художественной промышленности, под руководством Н. Каплан. На основе полевых исследований был создан альбом фотографий этнографических образцов. Это многочисленные снимки внутреннего убранства жилища старожилов и переселенцев Алтайского края. Из 56 фотографий росписи, в книгу вошли только 18 фрагментов интерьера избы из Заринского, Солонешенского и других районов края. Мы рассмотрим специфику домовой росписи в Алтайском крае, выявим ее характерные особенности и попытаемся понять значение символики этого явления в культурной жизни региона.

Ключевые слова: символика, Алтай, домовая роспись, этнография, художественные традиции, ДПИ, культура.

SYMBOLISM OF THE ALTAI HOUSE PAINTING AS A TYPE OF DECORATIVE AND APPLIED ART

Belyaeva Tatyana Olegovna, Postgraduate, Sr Instructor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: tatyana.kelina 89@mail.ru

The relevance of this study is because Altai house painting is a unique type of decorative and applied art. Decorative and applied art is an important part of cultural heritage. The Altai region, being at the crossroads of various cultural traditions, has a rich source of semantic information. The purpose of this article is to

explore the symbolism of Altai house painting as a type of decorative and applied art. This article examines the features of the symbolism of traditional house painting in the Altai region as a type of decorative and applied art. Local artistic traditions are identified, formed under the influence of cultural interaction between the Slavic immigrants and indigenous peoples of Altai. A comparative analysis of ethnographic samples of Altai house painting is conducted. In 1956, an expedition was organized by the Research Institute of Art Industry, led by N. Kaplan. Based on field research, an album of photographs of ethnographic samples was created. These are numerous photographs of the interior decoration of the dwellings of the old-timers and immigrants of the Altai Territory. Of the 56 photographs of the murals, only 18 fragments of the interior of the izba from the Zarin, Soloneshensky, and other districts of the region were included in the book. the specifics of house murals in the Altai Territory is examined, identifed their characteristic features, and tried to understand the significance of this phenomenon in the cultural life of the region.

Keywords: symbolism, Altai, house painting, ethnography, artistic traditions, decorative and applied arts, culture.

Домовая роспись Алтайского региона представляет собой уникальный пласт народного декоративно-прикладного искусства, сформировавшийся на стыке культурных традиций. Начиная с XVIII века, когда территория Алтая активно осваивалась переселенцами, происходило взаимопроникновение художественных традиций. Домовая роспись стала одним из ярких проявлений этого синтеза. Старообрядцы принесли с собой традиции украшения жилища, характерные для Западной Сибири. В данной статье мы рассмотрим символику алтайской домовой росписи, её историческое значение и современное состояние. Проблема исследования заключается в выявлении символических особенностей алтайской домовой росписи. В этом контексте важно сосредоточиться на определении тех семантических форм, которые не только отражают уникальность культурных традиций и обрядов, но и способствуют единству народа, его консолидации, то есть выполняют функцию объединения. При этом необходимо учитывать, что декоративно-прикладное искусство – важнейшая часть культурного наследия. Методом исследования в данной работе является анализ этнографических образцов алтайской домовой росписи.

В основе исследования – образцы домовой росписи, найденные в экспедиции 1956 года, которые вошли в книгу «Очерки по народному искусству Алтая», автором которой является Н. И. Каплан. В ней были описаны результаты экспедиции Научно-исследовательского института художественной промышленности, находки, обнаруженные в Заринском, Солонешенском и других районах Алтайского края. Из 56 фотографий росписи в книгу вошли только 18 фрагментов интерьера. Это уникальные образцы, свидетельствующие о сходствах домовой росписи Алтайского края и урало-сибирской росписи [4].

К сожалению, большинство снимков представлено в черно-белом цвете, что затрудняет определение цветовых различий. Однако по расположению росписи в доме, местах нанесения, а также самой композиции существуют сходства с росписями Урала (см. Приложение, рис. 1).

Исследуя фотографии с фрагментами росписи стены в доме Г. Е Семенова, в с. Топольное Солонешенского р-на Алтайского края, можно сделать вывод о том, что роспись в доме имела сходство с урало-сибирской росписью, а также «стенной» росписью бухтарминских старообрядцев. Растительные композиции в виде куста на стенах присутствуют и в алтайской домовой росписи, и в урало-сибирской, но в отличие от северорусских традиций здесь преобладают более свободные композиции с асимметричным расположением элементов. Также характерно деление поверхности на несколько смысловых зон, что отражает влияние местных представлений о структуре мироздания. Как полагает Т. К. Щеглова, русская изба имела структурированную планировку [8]. Жилище старообрядцев представляло собой гетерогенную среду, сегрегированную на функционально дифференцированные зоны, включающие рабочую зону у печи, обеденную зону у стола, спальную зону на лавках и полатях, а также сакральную зону в красном углу. Домовая роспись играла значительную роль в визуальном

оформлении и акцентировании этих зон, подчеркивая их функциональное и символическое значение (см. Приложение, рис. 2).

Элементы алтайской домовой росписи, расположенные на стенах, можно разделить на несколько групп мотивов. Изображение куста, «древа жизни», на котором сидят птицы друг напротив друга, райский куст с птицами, расположенными зеркально. На другом фрагменте цветочный куст посажен в вазу, все элементы: цветы, бутоны, листья, птицы – также расположены симметрично. Сочетание пар тоже не случайно: сова напротив филина, сова и павлин, сова и лев. Важной частью декоративного оформления зачастую становились изображения птиц, которые выполняли не только эстетическую, но и сакральную функцию, оберегающую роль. В урало-сибирской росписи важен не только отдельный символизм птиц и львов, но и их взаимодействие в композиции. Совместное изображение этих животных могло означать гармонию между небесным и земным, духовным и материальным мирами. Птицы, как носители духовных сил, соединяли человека с предками и божеством, а львы выступали защитниками этого мира, охраняя его от злых сил (см. Приложение, рис. 3–5).

Мотив цветущего куста или древа жизни занимает центральное место в иерархии образов-символов алтайской росписи. В интерпретации народных мастеров на дереве цветы символизируют отца и мать, бутоны – детей. Таким образом, растительная композиция приобретает значение родового древа, визуализирующего идею преемственности поколений и семейного благополучия. Как отмечает народный мастер Алтайского края Л. В. Живова, композиционная устойчивость отражает фундаментальные ценности крестьянского мировоззрения: прочность семьи, связь поколений, незыблемость устоев. Древо жизни в алтайской росписи часто представлено в композиционной схеме «вазона» – изображения цветущего куста, произрастающего из стилизованного сосуда [3, с. 18].

Важно подчеркнуть, что кусты с сидящими на верхушках птицами можно было увидеть в среднем ярусе. Данное наблюдение находит подтверждение в свидетельствах многих авторов. В частности, беллетрист И. А. Кущевский, описывая домовые росписи в поселениях, расположенных на тракте между Томском и Барнаулом, отмечает: «...иногда, смотря по затейливости хозяина, разрисованы птицами, павлинами и всякой пестротой» [5, с. 591–592]. Это свидетельствует о том, что росписью покрывался весь средний ярус дома, не исключением была и зона у печи.

Печь являлась главным элементом в устройстве крестьянской избы старожилов Алтайского края. Согласно исследованию В. А. Липинской, внутренняя планировка традиционного жилища обусловливалась расположением русской печи, выступавшей центральным элементом бытовой и социальной организации семейного пространства [6, с. 176]. А. Ю. Майничева утверждает, что в мировоззренческих системах старожильческого населения Сибири присутствовали верования языческого происхождения, связанные с печью [7, с. 327]. Исследователи единодушны в том, что роспись на печи выполняла не только эстетическую, но и выраженную апотропеическую (обереговую) функцию, призванную охранять семейный очаг и его обитателей от враждебных сил. Анализ сохранившихся фрагментов росписи (опечьев, дверок печей, припечных досок) и этнографических описаний позволил выделить несколько устойчивых иконографических типов, использовавшихся в декоре печи. Доминирующим мотивом в росписи печи, как и в общей системе алтайской домовой росписи, являлось изображение древа жизни или цветущего куста. Роспись, как правило, имела чётко выраженную фронтальную (фасадную) композицию, ориентированную на зрителя. Древо жизни располагалось в центральной части печи, прежде всего на опечке – деревянном ограждении или припечных лавках. Наряду с монументальным древом, широко использовались фризовые и центрические орнаменты: гирлянды и розетки. Фоном для росписи печи, как и для стен «красной» избы, чаще всего служил насыщенный кирпично-красный цвет. Это было обусловлено не только доступностью пигментов (сурик, бакан), но и глубокой семантикой красного, связанной с огнём, жизнью. Красочная, контрастная гамма и виртуозная техника двойного мазка придавали этому мощному оберегу праздничность и оптимистичную жизнеутверждающую силу, что является характерной чертой урало-сибирской расписной традиции на Алтае. Отсюда можно сделать вывод, что роспись печи также имела особый знаковый смысл, так как печь – зона женского начала в славянской

мифологии, она украшалась цветочными композициями с добропожелательными мотивами (см. Приложение, рис. 6, 7).

Не менее сакральным в доме являлся и потолок, в некоторых источниках указывалось, что потолок и печь выбеливали. Как полагает Г. М. Батюк «появление алтайской домовой росписи стало возможно при переходе к топке избы по-белому, что позволило сделать избу светлее и стены пригодными для росписи» [2, с. 98]. Другие исследователи и этнографы связывали потолок с небесной сферой. Для росписи потолков было характерно также деление на зоны при помощи кругов и венков. Если на стенах можно встретить древо жизни, кустовые композиции, то на потолках изображали венки с разноцветными цветами и ягодами. Потолочная плоскость в крестьянском жилище – имитация небесного свода, а циркулярные композиции ассоциировались с солярным объектом – источником витальной энергии для всех биологических организмов экосистемы. В этом контексте круг или венок, расположенный в центре потолка, устойчиво отождествляется с солярным символом – образом солнца как универсального источника жизни и космического порядка. В пределах одного интерьерного пространства могли сосуществовать множественные растительные циркулярные элементы, выполнявшие апотропеическую функцию. Структурно круговая композиция организована вокруг многолепестковой розетки, выполняющей роль солярного или растительного ядра, которое последовательно обрамляется концентрическими гирляндами, составленными из чередующихся стилизованных цветов, листьев и ягод. Фон для размещения подобных композиций варьировался в зависимости от статуса помещения: в собственно избе для них, как правило, использовался насыщенный красный фон, в то время как в горнице – белый (см. Приложение, рис. 8, 9).

Вход и выход в доме также акцентировались посредством нанесения символических изображений алтайской домовой росписи, выполнявших функцию оберегов. Центральное место в иконографии дверной росписи занимал мотив древа, широко использовались цветы, листья, ягоды и бутоны. Цветы изображались фронтально, в виде круглого пятна, выполнялись в технике двойного мазка. Листья имели либо стручковидную, либо сильно удлинённую ланцетовидную или перистую форму и были написаны двумя мазками. В колористическом решении дверных росписей Алтайского края доминировали насыщенные локальные цвета. Как отмечают исследователи, «фон алтайских росписей, в основном, красный. Основными тонами в колористическом решении служат красный и синий, которые дополняются зелёным, охрой, а также чёрным в контурах и “разживках”» [1, с. 133]. В композициях дверных росписей птицы часто изображались сидящими на ветвях древа или парящими над цветущим кустом, причем характерно парное расположение птиц, смотрящих друг на друга. Наиболее распространенными мотивами на дверях являлись изображения львов и сов. Согласно этнографическим данным и фольклорным источникам, образ льва наделялся защитными свойствами. Дверь – это проводник, считалось что порог в доме является порталом в другой мир. Роспись дверных проемов в алтайской домовой традиции XIX века представляла собой строгую семиотическую систему, интегрированную в сакральную топографию крестьянского жилища. Являясь маркером границы между «своим» и «чужим» пространствами, дверь подвергалась интенсивному символическому маркированию. Семантически программа дверной росписи сочетала апотропеическую функцию (защита границы, охрана семейного очага) с родовой (древо как символ семьи и поколений) и благопожелательной (птицы как знак счастья и гармонии). Региональное своеобразие алтайской дверной росписи проявлялось в сдержанной цветовой гамме, специфических приемах исполнения и локальных стилистических вариантах, что отличает её от других ветвей урало-сибирской традиции (см. Приложение, рис. 10, 11).

В Алтайском крае роспись в доме имеет ряд характерных особенностей, которые отличают ее от других регионов России. Во-первых, для домовой росписи характерно использование ярких цветов, таких как красный, синий и белый фон. Во-вторых, узоры и композиции часто включают в себя изображения животных и птиц. В-третьих, домовая роспись часто выполнялась в технике свободного письма, когда мастер наносил узор непосредственно на поверхность.

Домовая роспись в Алтайском крае – это уникальное и самобытное явление народной культуры, которое имеет глубокую историю и тесно

связано с повседневной жизнью жителей региона. Семантика домовой росписи отражает мифологические представления жителей региона, а ее современное состояние свидетельствует о сохранении и развитии этого вида искусства. Алтайская домовая роспись представляет собой самобытное явление, в котором органично сочетаются элементы различных культурных традиций. Региональная специфика проявляется в композиционных решениях, мотивах, символике.

Литература

1. Барадулин В. А. Народная роспись Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. – Л.: Художник РСФСР, 1988. – 200 с.
2. Батюк Г. М. О некоторых вариантах композиций алтайских домовых росписей // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 97–110.
3. Живова Л. В. Шлейхер И. В. Домовая и прялочная роспись Алтая. – Барнаул: Красный угол, 2012. – 100 с.
4. Каплан Н. И. Очерки по народному искусству Алтая / Науч.-исслед. ин-т худож. пром-сти. – М.: Госместпромиздат, 1961. – 96 с.
5. Кущевский И. А. Не столь отдаленные места Сибири // Русские очерки / сост.: Б. О. Костелянец и П. А. Сидоров. – М.: Гос. изд-во худ. литературы, 1956. – Т. 2. – С. 584–612.
6. Липинская В. А. Местные особенности традиционных поселений, жилища, хозяйственных строений и возможности их учёта и использования в современном строительстве (по материалам Сибири) // Русские народные традиции и современность. – М.: Наука, 1995. – 396 с.
7. Майничева А. Ю. Русские Сибири: зодчество в аспекте этнокультурной адаптации. XVII–XX вв.: дис. … д-ра ист. наук: 07.00.07. – Новосибирск, 2005. – 451 с.
8. Щеглова Т. К. Народы Алтая в прошлом и настоящем: численность, размещение, этнокультурный состав, этноконтактные зоны / ст. подготовлена по результатам круглого стола «Образование: без национальных границ» // ВЕСТНИК АлтГПА: непрерывное педагогическое образование в трансграничном пространстве. – 2015. – № 23. – С. 97–107.

References

1. Baradulin V.A. *Narodnaya rospis' Urala i Priural'ya. Krest'yanskiy raspisnoy dom [Folk Painting of the Urals and the Cis-Urals. Peasant Painted House].* Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1988. 200 p. (In Russ.).
2. Batyuk G.M. O nekotorykh variantakh kompozitsiy altayskikh domovykh rospisey [On Some Variants of Altai House Painting Compositions]. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2019, no. 2 (13), pp. 97-110. (In Russ.).
3. Zhivova L.V. Shleykher I.V. *Domovaya i pryalochnaya rospis' Altaya [House and Spinning Wheel Painting of Altai].* Barnaul, Krasnyy ugol Publ., 2012. 100 p. (In Russ.).
4. Kaplan N.I. *Ocherki po narodnomu iskusstvu Altaya [Essays on the Folk Art of Altai].* Moscow, Gosmestpromizdat Publ., 1961. 96 p. (In Russ.).
5. Kushchevskiy I.A. Ne stol' otdalennye mesta Sibiri [Not so remote places of Siberia]. *Russkiye ocherki [Russian essays].* Comp.: B.O. Kostelyanets and P.A. Sidorov. Moscow, Gos. izd-vo khud. literatury Publ., 1956, vol. 2, pp. 584-612. (In Russ.).
6. Lipinskaya V.A. Mestnye osobennosti traditsionnykh poseleniy, zhilishcha, khozyaystvennykh stroeniy i vozmozhnosti ikh ucheta i ispol'zovaniya v sovremennom stroitel'stve (po materialam Sibiri) [Local features of traditional settlements, dwellings, outbuildings and the possibilities of their consideration and use in modern construction (based on materials from Siberia)]. *Russkie narodnye traditsii i sovremennost' [Russian folk traditions and modernity].* Moscow, Nauka Publ., 1995. 396 p. (In Russ.).
7. Maynicheva A.Y. *Russkie Sibiri: zodchestvo v aspekte etnokul'turnoy adaptatsii. XVII–XX vv.: dis. ... d-ra ist. nauk [Russians of Siberia: architecture in the aspect of ethnocultural adaptation. 17th-20th centuries. Diss. Dr of Historical Sciences].* Novosibirsk, 2005. 451 p. (In Russ.).
8. Shcheglova T.K. Narody Altaya v proshlom i nastoyashchem: chislennost', razmeshchenie, etnokul'turnyy sostav, etnokontaktnye zony [The peoples of Altai in the past and present: number, location, ethnocultural composition, ethnocontact zones]. *VESTNIK AltGPA: nepreryvnoe pedagogicheskoe obrazovanie v transgranichnom prostranstve [VESTNIK of the Altai State Pedagogical Academy: continuous pedagogical education in the transboundary space]*, 2015, no. 23, pp. 97-107. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Фрагменты росписи на потолке и стенах в доме Г. Е. Семенова, с. Топольное Солонешенского р-на Алтайского края. Фото М. С. Линевича, 1956

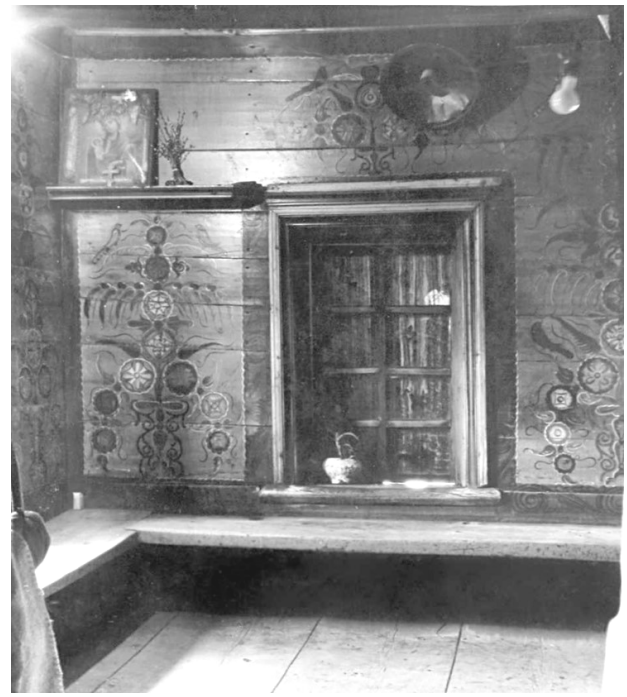


Рисунок 2. Передняя стена и красный угол в доме И. Я. Жеманова, с. Топольное Солонешенского р-на Алтайского края. Фото М. С. Линевича, 1956

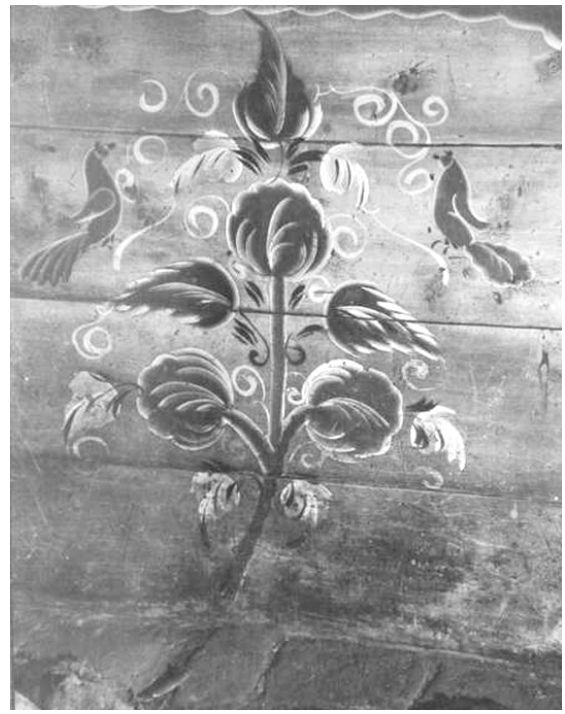


Рисунок 3. Фрагмент росписи стены в доме Г. Е. Семенова,
с. Топольное Солонешенского р-на Алтайского края. Фото М. С. Линевича, 1956



Рисунок 4. Фрагмент росписи стены в доме Г. Е. Семенова,
с. Топольное Солонешенского р-на Алтайского края. Фото М. Линевича, 1956 год

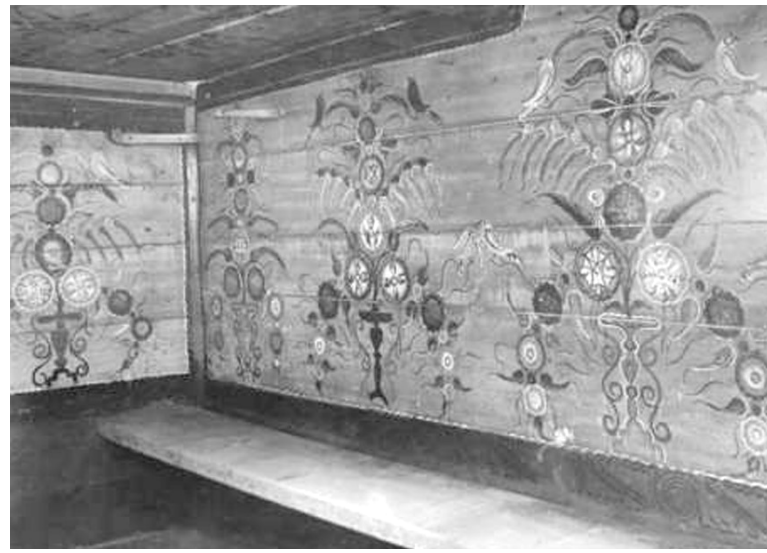


Рисунок 5. Угол в избе, левый от входа, дом И. Я. Жеманова,
с. Топольное Солонешенского р-на Алтайского края. Фото М. С. Леневича, 1956 год



Рисунок 6. Опечка, полати, потолок в доме Г. Е. Семенова,
с. Топольное Солонешенского р-на Алтайского края. Фото М. С. Линевича, 1956



Рисунок 7. Простенок около печи в доме Е. С. Бобровой,
с. Сибирячиха Солонешенского р-на Алтайского края. Фото М. С. Линевича, 1956



Рисунок 8. Потолок в доме И. Я. Жеманова, с. Топольное
Солонешенского р-на Атайского края. Фото М. С. Линевича, 1956



Рисунок 9. Фрагмент росписи потолка в доме Г. Е. Семенова,
с. Топольное Солонешенского р-на Алтайского края. Фото М. С. Линевича, 1956



Рисунок 10. Входная дверь, роспись в доме И. Я. Жеманова,
с. Топольное Солонешенского р-на Алтайского края. Фото М. С. Линевича, 1956

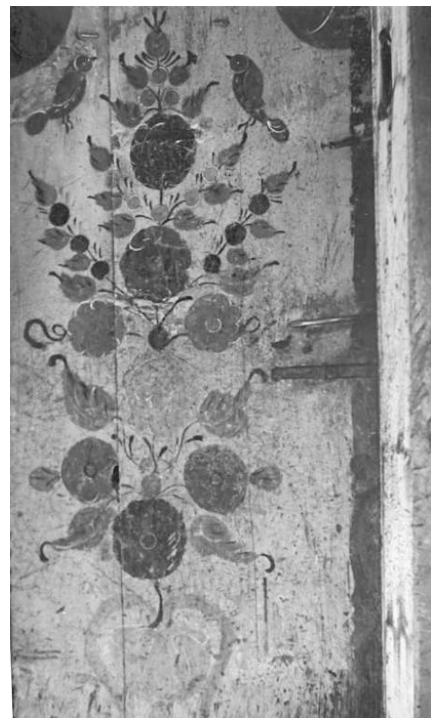


Рисунок 11. Дверь в сени И. Ф. Телегина, с. Топольное Солонешенского р-на Алтайского края. Фото М. С. Линевича, 1956

УДК 72.01
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-77-85

ИССЛЕДОВАНИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ДЕРЕВЕНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ПЕРСПЕКТИВЕ КРИТИЧЕСКОГО РАЦИОНАЛИЗМА

Су Ланьлань, аспирант, факультет культуры и искусств, Забайкальский государственный университет (г. Чита, РФ). E-mail: 642810522@qq.com

В современном Китае, где активно реализуется стратегия восстановления и развития деревни, деревенская архитектура выступает как материальный носитель и культурный символ сельских пространств. Ее трансформация не только касается повышения качества жилья для жителей деревни, но и несет в себе ключевую миссию по сохранению сельской культуры и ее устойчивому развитию. С ускорением процесса интеграции городского и сельского хозяйства деревенская архитектура сталкивается с двойной задачей: как сохранить традиции и как адаптироваться к современным требованиям. Однако в существующей практике трансформации часто появляются формализм и догматизм, или возникают трудности, связанные с «псевдотрадицией» – механическим копированием символов традиционной деревни при игнорировании адаптации к функциональным потребностям. Иногда возникает и ловушка «псевдомодерна» – слепое подражание городской архитектуре из железобетона, что разрывает территориальные культурные традиции. Корень этой дилеммы заключается в слабости динамического и рационального мышления при анализе логики трансформации, хотя именно критический рационализм

способен дать теоретическую основу для решения этой проблемы. Ядро критического рационализма, предложенного Карлом Поппером, заключается в использовании «опровергаемости» в качестве критерия истины. Внедрение этой идеи в исследование трансформации деревенской архитектуры позволяет избежать привычной и «затертой» бинарной оппозиции «традиции и современности» и помогает построить модель развития, основанную на принципе «рациональное познание – механизм экспериментов и ошибок – рациональный баланс».

Ключевые слова: критический рационализм, деревенская архитектура, трансформация архитектуры, культурная преемственность, функциональная инновация, опровергаемость.

STUDY OF THE TRANSFORMATION OF RURAL ARCHITECTURE FROM THE PERSPECTIVE OF CRITICAL RATIONALISM

Su Lanlan, Postgraduate, Faculty of Culture and Arts, Transbaikal State University (Chita, Russian Federation). E-mail: 642810522@qq.com

In modern China, where the strategy of rural revitalization and development is being actively vigorously implemented, rural architecture serves as a vital material carrier and cultural symbol of rural spaces. Its transformation is not only about effectively improving the quality of housing for rural residents, but also undertakes a key mission of preserving the authentic rural culture and promoting its sustainable development. With the steady acceleration of the process of urban-rural economic integration, rural architecture is confronted with a complex dual task: how to preserve traditions and how to adapt to modern requirements. However, in existing transformation practices, formalism and dogmatism often readily emerge, or problems arise related to "pseudotradition" – mechanical copying the symbols of traditional villages while ignoring the effective adaptation to functional needs. Sometimes there also arises the trap of "pseudomodernism" – a blind imitation of standardized reinforced concrete urban architecture, which ruptures inherent local cultural traditions. The root of this dilemma lies in the weakness of dynamic and rational thinking when analyzing the logic of transformation, yet it is precisely critical rationalism that can provide a theoretical foundation for solving this problem. The core of critical rationalism, proposed by Karl Popper, lies in the use of "falsifiability" as the criterion of truth. The application of this idea to the study of rural architecture transformation not only avoids the familiar and "stereotypical" binary opposition of "tradition and modernity" but also helps to construct a development model based on the principle of "rational cognition – mechanism of trial and error – rational balance."

Keywords: critical rationalism, rural architecture, architectural transformation, cultural inheritance, functional innovation, falsifiability.

Целью данной работы стала попытка использовать критический рационализм как аналитическую методологическую парадигму для исследования и преобразования сельского культурного пространства с опорой на традиционный для китайской мысли практицизм и многовековой опыт преобразований методом проб и ошибок. На основе этого подхода мы строим модель трансформации архитектуры, обеспечивающую сочетание культурной преемственности и функциональной инновации и предполагающую сохранение местной идентичности в процессе глобализации и модернизации.

Для достижения указанной цели стало необходимым:

– обосновать применимость ключевых принципов критического рационализма к исследованию трансформации деревенской архитектуры, систематизировать их связь с теоретическими основами архитектуры, определить аналитические возможности динамического критического мышления в исследовании и преобразовании динамики культурной среды;

– диагностировать явления псевдотрадиции и псевдомодерна в современной трансформации деревенской архитектуры, на основе принципа

«опровергаемости» проанализировать их недостатки и причины возникновения;

– сформировать модель трансформации деревенской архитектуры, включающую три измерения: рациональное познание, механизм экспериментов и ошибок, рациональный баланс;

– спрогнозировать трансформацию деревенской архитектуры, дать практические рекомендации для восстановления и развития деревни.

Трансформация деревенской архитектуры не является простым обновлением формы или наложением технологий, а представляет собой системное изменение в нескольких измерениях: проектирования, функциональности, культуры и общества. Динамическое критическое мышление, пропагандируемое критическим рационализмом, не только помогает избежать зависимости от шаблонных путей в процессе трансформации, но и опровергает ошибочное представление о первенстве технологий. В конечном итоге это способствует переходу деревенской архитектуры от пассивной адаптации к активной реконструкции, что становится теоретической основой практической деятельности по восстановлению и развитию деревни.

В рамках данной работы мы используем ключевые принципы критического рационализма, разработанного Карлом Поппером, исключительно как аналитический инструмент, а не как универсальную теоретическую базу. Стоит отметить, что данная концепция подвергается обоснованной академической критике за ограниченность применения к гуманитарным и практическим сферам, а ее положения не являются бесспорными в современной философской науке. Однако динамическое критическое мышление, заложенное в этой теории, имеет высокую эвристическую ценность для анализа практических процессов трансформации – в том числе для изучения деревенской архитектуры.

Ключевой для нашей проблемы тезис данной работы можно интерпретировать как динамический цикл «вопрос – гипотеза – опровержение – новый вопрос». В отличие от традиционного рационализма, который делает упор на подтверждение, К. Поппер предложил в качестве критерия для разграничения науки и ненауки «опровергаемость». Любая теория или практический проект должны подвергаться эмпирической проверке, и при выявлении противоречия с реальностью их необходимо скорректировать или реконструировать, чтобы приближаться к истине [2; 3].

Важно подчеркнуть: логика критического рационализма созвучна многовековой традиции трезвого практицизма, характерного для китайской мысли. Метод проб и ошибок, постоянная корректировка стратегии с опорой на реальные результаты – это основа успешных социально-экономических преобразований в Китае, в том числе реформ Дэн Сяопина. Именно эта общая ориентация на практику и динамическую адаптацию позволяет использовать принципы критического рационализма для анализа трансформации китайской деревенской архитектуры – не как «молоток» для универсальных решений, а как инструмент для преодоления догматизма и формализма в существующей практике.

Применимость данного аналитического инструмента к нашему объекту исследования обосновывается тремя ключевыми моментами:

– Трансформация деревенской архитектуры – это итеративный практический процесс, который требует постоянной проверки решений на соответствие реальным потребностям жителей, что полностью соотносится с логикой цикла «проверка – опровержение – корректировка».

– Основные проблемы современной практики (псевдотрадиция и псевдомодерн) имеют в своей основе догматическое мышление, для преодоления которого критический рационализм предлагает эффективные механизмы.

– Отсутствие универсальной модели трансформации деревенской архитектуры требует отказа от шаблонных решений и ориентации на индивидуальные особенности каждого населенного пункта, что соответствует основным посылкам критического рационализма.

Критический рационализм имеет внутреннее соответствие с рядом теорий в области архитектуры, и вместе они могут образовать теоретическую матрицу для трансформации деревенской архитектуры. Среди прочих нас интересуют:

– *Наука о человекоприменимом окружении*.

У Лянъюн определил человекоприменимое окружение как систему, включающую пять элементов – природу, человека, общество, жилье и

инфраструктуру – и предложил пять принципов при строительстве человекоприменимого окружения: экологический, экономический, технологический, социальный и культурный подход [9]. Эта теория предоставляет многомерный критерий проверки для анализа деревенской архитектуры с точки зрения критического рационализма. Для того чтобы определить, эффективен ли проект трансформации, необходимо проверить, соответствует ли он природному окружению деревни, социальной структуре и культурной традиции.

– *Теория духа места.*

Кристиан Норберг-Шульц в своей книге «Дух места» указывает, что здание не должно опираться в первую очередь на научно-функциональное проектирование. Напротив, необходимо исследовать и учитывать смысл, который люди вкладывают в здание при его строительстве и использовании [6]. Процесс трансформации не может ограничиваться технической эффективностью в качестве единственного критерия, он должен сохранять культурную память деревенской архитектуры. Это выводит еще на один аспект проблемы, выявляемый на этот раз при помощи социологического наследия немецкого ученого Макса Вебера: выделение в основаниях человеческой деятельности ценностного и целерационализма [1]. Критический рационализм как теоретическая основа трансформации архитектуры не должен, по нашему мнению, становиться «инструментальным рационализмом», то есть исчерпываться первым.

– *Вечный путь архитектуры.*

Кристофер Александер в книге «Как строить во веки. Архитектура вне времени» развертывает идею антропоцентрического характера архитектуры. Цель, к которой она стремится, – создание гармоничного естественного пространства, в котором можно почувствовать себя, ощутить ритм жизни и энергию [5]. Эта идея демонстрирует высокую согласованность с требованиями рационального познания критического рационализма, предоставляя направление для преодоления псевдотрадиции и псевдомодерна. При всем наличии сверхэмпирического духовного содержания, о котором шла речь выше, архитектура прагматична: эта культурная форма должна основываться и на производственно-бытовых нуждах жителей деревни, а не только на традиционных символах или современном стиле, связанных с их субъективными интерпретациями.

Существующие исследования по трансформации деревенской архитектуры сформировали многомерные подходы. Лян Цюэ, интерпретируя книгу «Архитектура без архитекторов», отмечает, что ключевая ценность местной архитектуры заключается в гармоничном сосуществовании с природой и свойстве культурной преемственности [7]; Ван Чжэнь, проанализировав кейсы новой местной архитектуры, считает, что трансформация должна обеспечить сочетание современности и региональности архитектуры, а также способствовать адекватному применению многообразных экологических конструктивных методов в местной архитектуре [4]; Тань Лин и др. в реконструкции сельской территории рассматривают механизм взаимодействия трансформации архитектуры и практик использования земель [8].

Эти исследования предоставляют основу для практики трансформации, однако в них остаются очевидные недостатки:

– *Ограниченность теоретических подходов*. Существующие исследования преимущественно сосредоточены на балансе формы и функциональности или координации культуры и экономики, но при этом отсутствует теоретический фрейм, центрированный вокруг динамической критики. Они не только не проводят систематического анализа причин появления проблем в процессе трансформации, но и не предлагают эффективного механизма экспериментов, ошибок и корректировок.

– *Недостаток практического руководства*. Большинство исследований основано преимущественно на анализе и обобщении кейсов, не преобразовывают критическое мышление в стратегию. Это приводит к тому, что некоторые деревни при трансформации попадают в догматическую ошибочную ситуацию слепого копирования успешного опыта.

– *Отсутствие ценностного измерения*. Некоторые исследования избыточно подчеркивают техническую эффективность или экономическую ценность, не обращая внимания на то, что архитектура несет сельскую коллективную память. Это приводит к новой проблеме – подавлению ценностного рационализма инструментальным рационализмом.

Применение критического рационализма (прежде всего принципа «опровергаемости») в качестве центрального подхода позволяет диагностировать «догматические» явления в современной деревенской архитектуре, к которым относятся *псевдотрадиция* и *псевдомодерн*.

Сущность псевдотрадиции заключается в догматическом понимании традиционной деревенской архитектуры: традицию упрощают до визуальных символов, достигают лишь поверхностного восстановления старины посредством механического копирования, но игнорируют внутреннюю связь традиционной архитектуры с производственно-бытовой деятельностью деревни.

Псевдомодерн представляет собой догматическое подражание современной архитектуре: он заключается в прямом перенесении в деревню из города таких форм, как железобетон, стеклянные фасады и многоэтажные жилые дома. Тем самым утверждается ошибочная идея тождества урбанизации и модернизации. Однако при этом игнорируются существенные различия между деревней и городом в плане природного окружения, образа жизни и культурной психологии.

Корень псевдотрадиции и псевдомодерна заключается в отсутствии критического рационального мышления в практике трансформации. Принимающие решения лица удерживаются в статической догматике в понимании традиции или современности – они не проверяют соответствие проектов реальной ситуации деревни на основе принципа опровергаемости. Кроме того, в процессе практики отсутствует механизм экспериментов, ошибок и корректировок: после определения проекта его принудительно продвигают, игнорируя обратную связь жителей и результаты практического проверки. Этот некритический образ мышления в итоге приводит к тому, что трансформация деревенской архитектуры отходит от ключевой цели – ориентации на человека – и превращается в формализм. Сочетая логику критического рационализма «проблема – гипотеза – опровержение – корректировка», для деревенской архитектуры необходимо сформировать путь трансформации, основанный на трех измерениях: «рациональное познание, механизм экспериментов и ошибок, рациональный баланс». Критическое мышление должно пронизывать все этапы трансформации, чтобы обеспечить переход от догматического подражания к динамической адаптации.

Предлагаемая нами модель подходит для массового сельского строительства, осуществляемого как государством, так и частным бизнесом. Важно динамично, с возможностью изменения, совместить в ней функциональность, экономичность и культурную составляющую.

В рамках предлагаемой нами модели **предпосылка и основа трансформации заключаются в рациональном познании нужд деревни**. Критический рационализм подчеркивает, что любая практика должна основываться на рациональном познании реальных проблем. Первостепенная задача руководства трансформацией деревенской архитектуры – преодолеть субъективизм и через систематические исследования и анализ определить настоящие нужды деревни в трех измерениях: функциональном, культурном и экологическом.

– *Стратифицированное исследование функциональных потребностей*. Функциональные потребности деревенской архитектуры уже перешли от однообразий проживания к многоаспектной комплексности «проживание + производство + услуги + культура», поэтому необходимо провести стратифицированное исследование по группам жителей и сценариям использования сооружений. В отношении постоянных жителей основной акцент делается на исследовании потребностей в современной жизни и производстве; в отношении группы жителей, вернувшихся домой для предпринимательства, – на исследовании потребностей во вспомогательных услугах для бизнеса; в отношении сельских туристов – на исследовании потребностей в общественных услугах.

– *Глубокое изучение культурных потребностей*. Культурные потребности не сводятся к копированию символов, а представляют собой передачу сельской коллективной памяти. Это достигается посредством изучения в трех измерениях: пространственные ритуалы, текстура материалов и бытовые обычаи. Пространственные ритуалы подразумевают определение ключевых общественных пространств в деревне и сохранение духа места при трансформации; текстура материалов означает ограниченное использова-

ние региональных местных материалов с одновременным повышением их производительности посредством современных технологий; бытовые обычаи требуют адаптации к бытовым привычкам деревни и избегания закрытости городской архитектуры.

– *Региональная адаптация экологических потребностей*. Экологические потребности деревенской архитектуры должны быть ориентированы на региональные природные особенности, исключая слепое применение стандартизированных экологических технологий. При климатической адаптации для деревенской архитектуры необходимо учитывать климатические особенности различных регионов и разработать адаптивные стратегии. При адаптации к рельефу планировка деревенской архитектуры должна полностью гармонировать с текстурой естественного рельефа, придерживаться принципа проектирования в соответствии с местными условиями – при этом пререквизитом является соответствие рельефу и интеграция в окружающую среду. Строго запрещается осуществлять строительные работы, разрушающие естественный рельеф, лишь для достижения регулярной планировки. При адаптации к ресурсам проектировщики деревенской архитектуры должны сосредоточиться на изучении и рациональном использовании местных природных ресурсов, ограниченно применять местные ресурсы, которые легко доступны в деревне. Через научное проектирование и применение технологий необходимо обеспечить эффективное преобразование ресурсов – это не только снизит энергопотребление зданий и зависимость от внешних ресурсов, но и будет соответствовать собственным ресурсным особенностям деревни.

Предлагаемая нами модель основана на утверждении, что **гарантия успешной динамики заключается в создании механизма экспериментов и ошибок**. Для трансформации деревенской архитектуры необходимо установить замкнутый механизм «пилотное проектирование – практическая проверка – корректировка и распространение». При этом в практике приветствуются локальные отклонения; через постоянное опровержение выявляются проблемы, что позволяет избежать риска механического применения единого решения. Ядро этого механизма – «пилотные проекты в небольшом масштабе + участие нескольких субъектов».

– *Пилотное проектирование*. Выбираются представители фермерских хозяйств или участки земли для проведения пилотного строительства, а проекты трансформации преобразуются в проверяемые гипотезы. Пилотный проект должен обладать корректируемостью: избегая одноразового упрочнения дизайна, необходимо оставлять резерв для последующих изменений. Тестируются при этом вариативные компоненты построек. Например, для «чистых» жилых домохозяйств основной тест направлен на соответствие традиционных дворов современной функциональности (резерв реконструкции может сохраняться при этом только для кухни). Для домохозяйств, предоставляющих гестхаус, основной тест фокусируется на рациональности планировки номеров для туристов: устанавливаются временные перегородки для регулировки количества комнат. Для жилья предпринимателей основной тест касается пространственного разделения жилых и рабочих зон, при этом также применяются перемещаемые перегородки.

– *Практическая проверка*. После завершения пилотного строительства осуществляется обратная связь с целью выявления ошибок в проекте. Функциональная проверка состоит в наблюдении за тем, соответствует ли здание фактическим эксплуатационным потребностям. Оценка включает также сбор мнений жителей о пространственной комфортности и даже попытку долговременного (многолетнего) исследования динамики территориальной идентичности посредством социологических методов (понимая все трудности такого проекта, связанные с проблемами методологии исследования идентичности, мы предполагаем все же, что это возможно). Для проверки экологической адаптивности здания должно проводиться среднесрочное наблюдение с отслеживанием 1–2 сезонных циклов.

– *Корректировка и распространение*. На основе результатов пилотной проверки проводится направленная корректировка проекта, после чего постепенно расширяется диапазон распространения. В процессе корректировки необходимо избегать полного отрицания проекта – вместо этого следует проводить локальные корректировки:

сохранять эффективные части и исправлять дефектные части. При распространении скорректированного проекта по всей деревне выполняются дополнительные мелкие корректировки в соответствии с потребностями разных домохозяйств, чтобы в итоге достичь эффекта трансформации, сочетающего общую адаптацию и локальные различия.

Ключевое правило трансформации заключается в рациональном балансе. Это равновесие объективно «выбирается» архитектурной формой между двумя, выделенными М. Вебером, типами рациональности: ценностным и инструментальным [1]. Предлагаемый нами критический рационализм означает отрицание абсолютного доминирования инструментальной рациональности и подчеркивает, что технология должна служить ценностям. При трансформации деревенской архитектуры инструментальная рациональность проявляется в выборе технологий, а рациональность ценностей – в передаче культурных традиций. Баланс между ними является ключевым фактором избегания потери «ядра» трансформации. Он достигается посредством сочетания выбора технологий и трансляции культуры.

– *Выбор технологий*. При выборе архитектурных технологий необходимо проверять, соответствуют ли они культурным ценностям и бытовым потребностям деревни, а не формальному стремлению к прогрессивности. Для этого используется технология BIM – Информационного моделирования зданий. Эта технология особенно эффективна не в проектировании стандартизированных современных зданий, а именно в процессе восстановления старых деревень – она может использоваться для точного моделирования и сохранения конструктивных деталей традиционных зданий. Через сканирование и регистрацию каждой конструктивной детали здания с помощью технологии BIM обеспечивается соответствие восстановленного здания исходной конструкции. Разумеется, одновременно выполняется требование соответствия здания современным техническим потребностям, что означает применение сборной конструкции элементов. В новостройках сельских жилых домов сборные конструкции элементов могут снизить строительные затраты, но их требуется сочетать с местными материалами для оформления внешнего вида – это позволяет как сохранить естественную текстуру деревни, так и повысить эффективность строительства.

– *Трансляция культуры*. Данная задача при одновременном удовлетворении современных функциональных потребностей жителей деревни трудновыполнима. Однако можно транслировать культурные ценности и смыслы посредством пространственных деталей, избегая потерь, вызванных функционализацией. В общественных пространствах деревни (например, сельских площадях, входов в деревню) необходимо избегать городского стиля – в частности жестких покрытий и скульптур. Вместо этого следует размещать местные элементы и интерактивные объекты, а также оборудовать зоны для общения и обсуждения общих вопросов в кругу знакомых, что характерно для деревни. При проектировании внутреннего пространства жилых домов следует интегрировать символы памяти семьи или деревни. Это может способствовать сохранению территориальной идентичности жителей, обеспечивая сосуществование традиционных и современных пространств.

Заключение

Критический рационализм как теоретическое основание исследования трансформационных процессов в сельской архитектуре позволяет разработать модель управления рисками, порожденными урбанизацией, модернизацией, глобализацией. Эта модель заключается в механизме «рациональное познание – механизм экспериментов и ошибок – рациональный баланс».

Уникальным и главным компонентом данного механизма является динамическая критика проектов и результатов трансформации деревенской архитектуры. Посредством принципа опровергаемости можно эффективно диагностировать проблемы и недостатки, связанные с догматическими взглядами на развитие и потому особенно распространенные массовом сознании и среди руководства, – псевдотрадиция и псевдосовременность. Механизм экспериментов и ошибок – критического рационализма – позволит их преодолеть.

Ключевой путь трансформации деревенской архитектуры осуществляется вокруг трёх измерений: рационального познания, позволяющего

избежать ошибочных субъективных предположений; механизма экспериментов и ошибок в качестве гарантий, обеспечивающих динамическую оптимизацию; баланса технологий (функциональности) и культуры (духовная составляющая).

Предложенная модель и ее теоретическое основание актуальны в связи с тем, что по мере реализации стратегии восстановления и развития деревни и совершенствования цифровых технологий сельская архитектура соприкоснётся с новыми возможностями и вызовами. На основе критического рационализма будущие исследования могут сосредоточиться на трёх направлениях:

– *Сочетание интеграции технологий и критического рационализма*. При применении технологий, таких как BIM, большие данные и искусственный интеллект, в деревенской архитектуре необходимо опасаться догматизации технологий. В будущем требуется рассматривать применение технологий с позиции критического рационализма, следя за тем, чтобы технологии служили потребностям деревни. Анализ же потребностей жителей должен основываться на реальных данных, а не на стандартизированных архитектурных проектах, сформированных с помощью искусственного интеллекта.

– *Критическое сравнение межрегиональных моделей трансформации*. В трансформации деревенской архитектуры в разных регионах существуют различия – в будущем с помощью принципа опровергаемости можно выявить границы применения различных моделей, что позволит избежать ошибочной практики слепого межрегионального копирования.

– *Создание долгосрочного механизма трансформации*. Нынешняя модель трансформации основывается главным образом на краткосрочных проектах, что часто приводит к стагнации сразу после завершения проекта: отсутствуют гарантии на последующее строительное обслуживание зданий. Более того, утвержденные проекты трудно подвергать постоянной оптимизации, а трансляция наиболее важных духовных компонентов культуры (ценностей, смыслов, норм, традиций) также прерывается из-за отсутствия долгосрочных инвестиций. В будущем необходимо создать триединый долгосрочный механизм, включающий систему, субъекты и финансирование.

Литература

1. Макс Вебер. Хозяйство и общество. Т. I. Социология. – М.: ВШЭ, 2016. – 445 с.
2. Поппер К. Логика научного исследования. – М.: АСТ, 2010. – 576 с.
3. Поппер К. Предположения и опровержения. – М.: АСТ, 2004. – 638 с.
4. Ван Чжэнь. Исследование методов экологизации строительства современной новонародной архитектуры Китая на основе анализа случаев: магистерская дис. – Хэфэй, 2012. – 78 с. – DOI 10.7666/d.Y2246818.
5. Кристофер Александер. Как строить во веки. Архитектура вне времени. – Оксфорд: Оксфордское университетское издательство, 1979. – 552 с.
6. Кристиан Норберг-Шульц. Гений места: К феноменологии архитектуры. – Нью-Йорк: Rizzoli, 1980. – 216 с.
7. Лян Цюэ. Переосмысление и оценка народной архитектуры – Интерпретация книги «Архитектура без архитектора» // Архитектор. – 2005. – № 3. – С. 105–107. – DOI CNKI:SUN:JZSS.0.2005-03-017.
8. Тань Лин, Чэнь Лань. Анализ сопряжённого механизма и путей развития между реструктуризацией сельских пространств и трансформацией использования земли // Журнал природных ресурсов. – 2022. – № 37. – С. 1829–1847. – DOI 10.31497/zrzyxb.20220712.
9. У Лянъюн. Введение в науку о жилищно-коммунальном окружении. – Пекин: Изд-во строительной промышленности Китая, 2001. – 412 с.

References

1. Max Weber. *Khozyaystvo i obshchestvo. T. I. Sotsiologiya [Economy and Society. Vol. 1. Sociology]*. Moscow, HSE Press, 2016. 445 p. (In Russ.).
2. Karl Raimund Popper. *Logika nauchnogo issledovaniya [The Logic of Scientific Discovery]*. Moscow, ACT Press, 2010. 576 p. (In Russ.).
3. Karl Raimund Popper. *Predpolozheniya i oproverzheniya [Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge]*. Moscow, ACT Press, 2004. 638 p. (In Russ.).
4. Wang Zheng. *Issledovanie metodov ekologizatsii stroitel'stva sovremennoy novonarodnoy arkhitektury Kitaya na osnove analiza sluchaev [Research on Ecological Tectonic Methods of Contemporary Chinese Neo-Vernacular*

Architecture Based on Case Analysis. MArch Thesis]. Jiangsu, Southeast University Publ., 2012. 78 p. (In Chin.), DOI 10.7666/d.Y2246818.
5. Christopher Alexander. *Kak stroit' vo veki. Arkhitektura vne vremeni [The Timeless Way of Building]*. Oxford, Oxford University Press, 1979. 552 p. (In Engl.).
6. Christian Norberg-Schulz. *Geniy mesta: K fenomenologii arkhitektury [Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture]*. New York, Rizzoli Publ., 1980. 216 p. (In Engl.).
7. Liang Xue. Pereosmyslenie i otsenka narodnoy arkhitektury – Interpretatsiya knigi "Arkhitektura bez arkhitektora" [Reconsideration and Re-evaluation of Vernacular Architecture: An Interpretation of Architecture Without Architects]. *Arkhitektor [Architect]*, 2005, no. 3, pp. 105-107. (In Chin.), DOI CNKI:SUN:JZSS.0.2005-03-017.
8. Tan Lin, Chen Lan. Analiz sopryazhennogo mekhanizma i putey razvitiya mezhdu restrukturizatsiey sel'skikh prostranstv i transformatsiey ispol'zovaniya zemli [Research on the Coupling Mechanism and Path Analysis of Rural Spatial Restructuring and Land Use Transition]. *Zhurnal prirodnykh resursov [Journal of Natural Resources]*, 2022, no. 37, pp. 1829-1847. (In Chin.), DOI 10.31497/zrzyxb.20220712.
9. Wu Liangyong. *Vvedenie v nauku o zhilishchno-kommunal'nom okruzhenii [Introduction to the Science of Human Settlements]*. Beijing, China Architecture & Building Press, 2001. 412 p. (In Chin.).

УДК 7.01
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-85-95

ОТ АВАНГАРДНОГО ПРОЕКЦИОНИЗМА К ГЕНЕРАТИВНОМУ ИСКУССТВУ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТЕХНОХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ

Грибов Сергей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Алтайский государственный институт культуры; доцент кафедры искусствоведения и креативных индустрий, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: gritall@yandex.ru

В статье исследуется преемственность технохудожественных принципов авангардного проекционизма и современного генеративного искусства. Методологический аппарат исследования опирается на генеративную теорию искусства, изложенную в трудах отечественных и зарубежных авторов. Анализ художественных проектов произведен в рамках теории генеративного искусства, разработанной Э. Колабеллой, Ф. Галантером, А. Колесниковым. В контексте онтологии генеративного искусства установлена связь между авангардным проекционизмом и художественной практикой А. Колесникова. Проанализировано творчество Соломона Никритина, создававшего картограммы как визуализации динамических социальных и экономических процессов, а также произведения Климента Редько, исполненные в синтезе искусства и технологий. Выявляется роль алгоритмов и вычислительных процессов в формировании новых художественных форм. Установлено, что проекционистские идеи о технологически опосредованном искусстве нашли свое развитие в цифровой реальности, где машинное творчество является неотъемлемой частью культурного ландшафта.

В заключении подчеркивается преемственность между авангардным проекционизмом и современными цифровыми арт-практиками в общем стремлении к созданию произведений, отражающих сложность и динамику современной культуры. Теоретическая значимость исследования заключается в том, что генеративное искусство раскрывается как методология цифровой гуманитаристики и теории медиаискусства. Генеративная теория представляет собой междисциплинарный подход для создания и рефлексии произведений искусства и художественных систем, путем объединения гуманитарного и технологического инструментария.

Ключевые слова: авангардное искусство, электроорганизм, метод, проекционизм, Редько, Никритин, тектология, генеративная теория, киберкосмизм, техноиконы, картограммы.

FROM AVANT-GARDE PROJECTIONISM TO GENERATIVE ART: THE CONTINUITY OF TECHNO-ARTISTIC PRINCIPLES

Gribov Sergey Sergeevich, PhD in Art History, Associate Professor of Choreography Department, Altai State Institute of Culture, Associate Professor of Art History and Creative Industries Department, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: gritall@yandex.ru

The article analyzes the evolution of techno-artistic practices in the 20th and 21st centuries. The research methodology draws on the generative theory of art, as expounded in the works of Russian and international authors. The analysis of the artistic projects is conducted within the framework of the digital philosophy of the temporal universe, the key tenets of which are outlined in the works of the interdisciplinary artist and scholar A.V. Kolesnikov. In the context of generative art ontology, a connection is established between avant-garde projectionism and contemporary digital art practices. The work of Solomon Nikritin, who created cartograms as visualizations of dynamic social and economic processes, has been analyzed. The article also examines the works of Kliment Redko, created in a synthesis of art and technology. In the context of generative art ontology, the role of algorithms and computational processes in the formation of new artistic forms and experiences is revealed. Projectionist ideas about dynamic and technologically mediated art find their development in digital reality, where machine creativity becomes an integral part of the cultural landscape.

The conclusion emphasizes the continuity between avant-garde projectionism and generative art in the quest to create art that reflects the complexity and dynamics of the modern world.

The theoretical significance of the study lies in the fact that the ontology of generative art is revealed as a foundation that contributes to the development of digital humanities and media art. This aspect provides a conceptual basis for analyzing and creating the dynamic, interactive artistic systems, combining humanities and technological approaches in new research and creative practices.

Keywords: avant-garde art, electroorganism, method, projectionism, Redko, Nikritin, tectology, generative theory, cybercosmism, techno-icons, cartograms.

Введение

Эксперименты авангардного искусства начала XX века стали полем для открытий в искусствоведческих исследованиях XXI века. Востребованность художественного феномена авангарда заключается в практической преемственности научных и художественных теорий и практик в контексте цифрового искусства. Цифровые формы искусства, порожденные высокими вычислительными технологиями, приобретают повсеместную популярность, что обусловливает необходимость их научного осмысления как в контексте формально-стилистического анализа, так и в фокусе онтологизации экспериментальных творческих подходов и методов. Необходимым шагом в этом направлении становится изучение арт-практики XX–XXI веков с точки зрения экспликации теории проекционистов, которая сводилась к интерпретации художественного произведения как метода-проекта, манифестирующего карту потенциального множества воплощений, а не локальную манифестацию (репрезентацию).

Явление проекционизма[1] в авангарде 1920-х годов связано с переосмыслением функций искусства: представители творческих направлений «Электроорганизм» и «Метод» сместили фокус художника с изготовления репрезентации на создание произведения как когнитивного протоконструкта. Дальнейшее проявление идей проекционизма в технохудожественных практиках XX–XXI веков позволяет обнаружить онтологию новой художественной области, связывающей традиции русского авангарда с развитием современного медиаискусства. В этой области художественный подход проекционистов коррелируется с парадигмой генеративного искусства, возникшей в 1960-х годах и значительно расширившейся в цифровых арт-практиках XXI века.

Онтологизация генеративных арт-практик способствует раскрытию специфики художе-

[1] Проекционизм – направление авангардного искусства, в рамках которого художники создавали произведения-методы (авторские проекции и художественные стратегии).

ственного подхода проекционистов. «С использованием метода онтологизации могут и определяться новые сегменты предметной области в границах искусствоведения, и верифицироваться и уточняться сегменты, уже существующие» [17, с. 131]. Применение теории генеративного искусства позволяет выявить не только схожие формально-стилистические аспекты различных художественных произведений, но и способствует раскрытию структурных и концептуальных мотивов. В рамках теории генеративного искусства произведение понимается как порождающая структура, создающая множество различных воплощений определенного творческого метода. Авангардный проекционизм развивался в идентичном концептуальном поле.

В современных исследованиях понятие генеративного искусства иногда связывают исключительно с «применением нейросетей для генерации изображений, музыки, текста и т. д.» [2]. Однако нейросети – лишь один из множества инструментов, применяемых генеративными художниками. Генеративное искусство представляет собой целостный подход к творческой деятельности, не закрепленный в каком-либо одном художественном направлении или жанре. Генеративное произведение существует как прототип для бесконечного количества последующих генераций (воплощений). «Методология генеративного искусства динамически соединяет сложный мир видения, воображения и памяти» [18, p. 68].

Художественная практика проекционистов является малоизученной областью в теории авангардного искусства: существующие исследования посвящены проблеме научно-художественной междисциплинарности [13], эстетическому воплощению технологий в искусстве [16] и биографическому анализу [9]. С точки зрения генеративной теории эти художественные явления не получили исследовательского внимания, при том что творчество художников-проекционистов имеет существенное значение для обобщения практического и теоретического опыта генеративных арт-практик XX–XXI веков.

Онтологические аспекты генеративных арт-практик

Одно из направлений современного генеративного искусства связано с визуализацией математических моделей – клеточных автоматов[2]. Генеративные клеточные автоматы, (в художественном контексте) являются произведениями, демонстрирующими преемственность идей алгоритмического искусства проекционизма. Проекционисты манифестировали искусство, выходящее за рамки традиционной репрезентации: в различных проектах исследовались возможности электричества и машин для создания изображений, музыки, спектаклей. Все это отражало ритм и энергию индустриальной культуры. Клеточные автоматы (как форма цифрового искусства) выступают прототипом этих авангардных идей, за счет применения простых правил для генерации сложных визуальных форм. Подобно тому, как авангардные художники стремились к искусству, отражающему изменяющийся мир, генеративные клеточные автоматы становятся новым методом для создания динамичных визуальных ландшафтов.

В качестве примера художественной практики генеративного искусства, пересекающейся с идеями проекционистов, рассмотрена деятельность междисциплинарного художника и ученого А. В. Колесникова. Колесников является автором теории киберкосмизма, в которой представлена интерпретация идей русского космизма в контексте «цифровой философии темпорального универсума» [5]. Стремление к космологической интерпретации искусства свидетельствует о схожести идейного пространства Колесникова, работающего в цифровом формате, с художниками «Электроорганизма» и «Метода», использующими аналоговые инструменты. Электричество интерпретировалось последними как социальный аспект вселенной: «Свет понимается как социальная энергия, сопричастная космосу» [4, с. 375].

Исходя из наличия схожих генерирующих принципов в арт-практике XXI века и представителей авангарда XX века, а также в связи с единой философской базой, основанной на идеях космиз-

[2] Клеточные автоматы – это упрощенные модели систем, состоящие из множества элементарных ячеек, взаимодействующих друг с другом по определенным правилам. Клеточные автоматы, как арт-объекты, представляют собой визуализированные математические модели, в которых поведение единичных элементов (для цифрового дисплея таковыми являются пиксели) организовано алгоритмом.

ма, возникает: в качестве основной задачи – необходимость систематизации и обобщения практического и теоретического опыта генеративных арт-практик; в качестве второстепенной задачи – уточнение онтологического статуса генеративной теории искусства.

Проекционизм как стратегия организации художественного процесса

Художественная практика авангарда начала XX века отражала неопределенность новой техноцентричной культуры. «Где художественная деятельность перестает осознаваться как нечто, принципиально отличающееся от других видов деятельности, наступает посткультура как культура неопределенности, утраты однозначности и любых систем координат» [11, с. 201].

Авангардные художники занимались переосмыслением роли искусства в контексте постиндустриального мироустройства. Взаимодействие человека с технологическими агентами, редуцирующими устоявшиеся формы поведения и мышления, привело к переорганизации всех сфер жизнедеятельности. Художественная практика стала одной из центральных форм для построения нового мира, прежде всего путем интеграции и синтеза нетрадиционных для искусства материалов, методов, концепций. «Искусство XX века провозгласило и реализовало отказ от тысячелетних традиционных фундаментальных принципов: миметизма, идеализации, символизации, выражения и обозначения; тео- или антропоцентризма» [10, с. 9]. Уход от репрезентативной эстетики в сторону открытой структуры способствовал рождению новой художественной стратегии, связанной с организацией окружающего пространства: как в контексте демонстрации арт-объекта, так и в контексте эстетизации повседневного быта в целом.

Концепция «организации» стала ведущей в авангардном искусстве ввиду распространения научно-ориентированного подхода. Особенно ярко данный феномен проявился в кибернетических арт-практиках. «“Организация” стала одной из сквозных идей XX века, равно как и идея науки (“точного знания”) как единственно подлинного источника понимания мира» [15, с. 126]. Ориентация на научность свидетельствует о методологическом сдвиге в искусстве: следуя за научным знанием художники отказываются от привычных, «линейных» подходов и принципов. Как пограничный феномен, «авангард является моментом порождения новых, противоречивых смыслов, соответствующих постклассической, нелинейной картине мира» [1, с. 45]. Техника, в понимании художников, становится не подражанием природе, но ее расширением – техника способствует систематизации и организованности космического пространства.

Технологически ориентированные течения в искусстве авангарда можно разделить на две категории: художественные практики, в которых техника является эстетической парадигмой – как в случае футуризма, где подражание «машине» стало формой манифестациии прогресса в новом мире; творческие объединения, в которых само по себе произведение искусства является технологическим объектом (на физическом или концептуальном уровне) – как это трактовалось в теории конструктивизма. В специфике конструктивистского подхода также отмечается «проекционный» принцип создания произведения. «В центре внимания конструктивизма – принцип (метод) творчества. Конструктивизм – это и точка зрения на мир (мир должен быть организован творчеством), и конструктивный подход к конкретному процессу творчества» [15, с. 137]. В данном случае конструктивизм трактуется как комплексный творческий подход авангардных художников и теоретиков. «Электроорганизм» и «Метод» стали преемниками проекционного подхода, заложенного конструктивистами. Главной целью объединений было осуществление анализа и разработок новых методов в искусстве. Это делалось путем междисциплинарного взаимодействия и интеграции научных теорий в художественную практику.

Научное знание представляло объективный взгляд на природу вещей, дополняя художественный образ новым измерением: синтез научного знания и художественного творчества «проявился в практике художественного изображения, противопоставившей миметической традиции отражения опыт косвенного свидетельствования как Третьего глаза» [4, с. 374]. «Электроорганизм» возник из движения проекционистов, целью которого было изобретение новых художественных методов. «Проекционизм» объединял художников, которые противопоставляли себя как реалисти-

ческому искусству, так и абстрактному: «Искусство не должно быть ни абстрактно, ни фотографично – оно должно быть только максимально в числе своего материала» [13, с. 97].

Идейным вдохновителем «Проекционизма» был Соломон Никритин, который основываясь на идеях всеобщей организационной науки А. А. Богданова, атомизировал художественную практику для выявления универсальных структур и методов. Дисциплинарная классификация в теории Никритина отсутствовала, потому как искусство становилось формой организации материалов, что напрямую коррелирует с «Тектологией» Богданова, утверждающей эквивалентность исходных задач в различных областях человеческой деятельности. Богданов предлагал искать их «в таких разнородных областях, как, положим, техника и право, элементарная арифметика и философия, формальная логика и искусство» [3, с. 47]. В основе тектологии лежит поиск универсального организационного принципа для моделирования и описания сложных систем: от биологических организмов до социальных структур. В контексте художественной практики Никритина, тектологический подход предоставил художникам возможность создания генеративных систем, в которых художественные формы и структуры возникают в результате взаимодействия различных элементов, подчиняющихся определенным правилам и алгоритмам.

Никритин реализовал свои идеи в живописи – создавая произведения-проекты, в театре – разрабатывая методологию «Проекционного театра». Целью творческих проектов Никритина было создание архива различных методов. Некоторые работы представляют собой черновые наброски с конкретизирующими пояснениями, не раскрывающие живописной виртуозности, однако, имеющие ценность с точки зрения структуризации художественного подхода.

В работе «Человек видит, слышит, нюхает» (1920-е) демонстрируется абстрактная модель человека, ограниченная изображением органов восприятия и взаимодействия с окружающей средой. Под изображением написано крупными буквами «Человек», ниже слова «Видит, слышит, движется, творит и т. д.». Набросок напоминает чертеж электронной схемы. Подобные схемы – это проекции, генерирующие исходные идеи и понятия, заложенные автором. «Эти проекции метода художника, опирающиеся на организацию и подачу материала, составляют основное содержание художественного произведения» [21, p. 15].

Если рассматривать жанрово-стилистический аспект, то следует отметить, что сам Никритин называл схематизированные произведения картограммами. Картограммы создавались как биотехнологические конструкции. В работе «Картограмма теории проекционизма» (1924) изображается информация об участниках движения в виде древовидной структуры биологической клетки. Визуальное изображение представляется как динамическая система, включающая различные уровни информации. Текстовые элементы, геометрические фигуры и диаграммы организованы по алгоритму. Хотя, конкретный принцип не артикулируется в явном виде, он определяет взаимосвязь между элементами, способствуя созданию многослойной визуальной структуры, генерирующей различные интерпретации. Картограммы Никритина не фиксируют единственного рамочного прочтения, но стимулируют зрителя к самостоятельному конструированию смысловых связей.

Отдельным направлением в теории и практике проекционизма было театральное искусство. Разрабатывая теорию «Проекционного театра», в попытке эффективно организовать поведение актеров, Никритин исследовал биомеханические основы движения. Спектакли представляли собой «композицию из пластических движений и звуков» [7, с. 198].

Работая в лаборатории Института труда, Никритин создал «Схемы движений рабочих танцев» (середина 1920-х), которые можно определить как генеративные структуры. «Схемы движений рабочих танцев» представляют собой не просто последовательность хореографических действий, но интерпретацию социальной динамики. Каждое отдельное действие включено в часть сложной хореографической структуры, отражающей ритм индустриального общества.

В серии изображений «Рабочих танцев» представлены схемы, интерпретирующие эффективное перемещение человека во время трудовой деятельности. Схемы были дополнением к практическим мастер-классам, которые проводили художники лаборатории для рабочих. Никритин

и его единомышленники посещали заводы для ознакомления трудящихся масс с танцами «Нажимов и Ударов», которые были выделены как ключевые действия в буднях рядовых рабочих. Это было результатом исследования идеи коллективного разума, где каждое индивидуальное действие влияет на общую динамику событий. Демонстрация рабочей силы становиться прототипом самоорганизующейся системы, где каждый элемент влияет на общую динамику.

Никритин определял искусство не только в категориях эстетического переживания, но и как когнитивный процесс, способный трансформировать человеческое сознание. Каждое произведение – это генеративная модель, включающая как визуальный образ, так и инструкцию к его интерпретации. Деятельностью художника, согласно положениям проекционизма, является изучение материи и унификация первичных функций произведения: «художники изучают элементы, возникающие из периодических состояний электроматерии, строя свои произведения согласно пространственным взаимоотношениям двух сил – сжатия и расширения, дистанцирования и сближения» [19, p. 90]. Тектонический метод можно рассматривать как прототип алгоритмического искусства: каждый проект – это не статичная репрезентация, а приглашение зрителя к исследованию. «Метод тектонического изучения искусства предполагает устремленность к поиску взаимосвязей всех вещей и явлений» [12, с. 353].

Художественная стратегия «Электроорганизма»

Преодолевая границы между органическим и неорганическим, проекционизм трансформировался в новое направление – «Электроорганизм». Художники продолжили разработку проектов, схем, визуальных изображений. Все проекты были связаны с технобиологическим полиморфизмом. Полиморфизм проявлялся и в разнообразии стилей и техник, используемых художниками. Климент Редько сочетал в своих работах технику классической иконописи с темой техносимбиоза. В его работах фиксируется процесс рождения новой, гибридной формы жизни, где человек и машина сливаются в единое целое. Главными инструментами Редько были свет и цвет. Редько провозглашает концепцию света центральной в визуальных искусствах: «Свет – высшее выявление материи» [14, с. 67]. Эквивалентным по смыслу понятию «Электроорганизм» Редько считал «Свеченизм». В своих проектах Редько отказался от традиционных композиционных приемов, линейной перспективы, завершенности.

В картине «Динамит» (1922) художник создает не статичное изображение, а континуальную структуру, в которой все элементы взаимосвязаны между собой. Взгляд непрерывно перемещается от одного светового акцента к другому, подобно движению электрического тока. Поверхность изображения преобразована в карту, где каждая геометрическая фигура – это часть динамичной системы. В этой системе нет смысловых границ и иерархии знаков – все элементы равноправны. Редько фиксировал не только разрушительную энергию взрыва (физическую), но и созидательную, порождающую новые формы и смыслы. Художник создал нелинейную самоорганизованную драматургию. Внутренняя логика картины порождает множество интерпретаций, находясь в рамках заданных параметров: геометрических фигур, световых акцентов и цветовых решений. Через разработанную автором структуру восприятия запускается когнитивный механизм: зритель воспринимает объект изнутри, становясь частью творческой космизации. Работы Редько реализуют попытку создания космизированных структур, где социум рассматривается как часть биомассы, как компонент вселенной. В своем дневнике художник отметил: «Живопись должна возродиться, но ее деятельность исходит из очень сложных взаимоотношений общества и реализации сил природы» [14, с. 65]. В произведениях Редько эстетические свойства дополнены когнитивными механизмами, стимулирующими эмоциональное и аналитическое восприятие.

Если рассматривать жанрово-стилистическое своеобразие творчества Редько, то можно выявить специфическое сочетание иконописи и конструктивизма. Ряд произведений можно определить как техноиконы. Техноикона – определение, которое обосновывается: во-первых, тем, что Редько окончил школу Иконописи при Киево-Печорской лавре, следствием чего стало стилистическое влияние на «художественный подчерк», а во-вторых, в работах художника были иконизированы два образа: биологический и технологический.

Техноикона как стилистическая форма возникла в творчестве Редько на волне индустриализации и электрификации, а также вследствие увлечения машинной эстетикой. Он стремился воплотить образ органической целостности биологического и технического. Техника изображалась не как безжизненный объект, но как сложная динамичная система, обладающая живой энергией. Образ техники мифологизировался – стал объектом поклонения и веры в прогресс. Машина перестала быть противопоставлением человека, она стала его расширением: тело и сознание трансформировались под воздействием технологий.

В произведении «Композиция» (1924) отчетливо прослеживается специфика техноиконы. Работа представляет собой схематизированное изображение человеческих фигур в прямоугольниках, соединенных линиями. В иконописной традиции использована цветовая палитра. Выделены красный, синий, зеленый цвета, что создает нелинейный колорит пространства, переносящий зрителя в визуальный дрейф. Гибрид биологического и технологического создает телесность: электричество соответствует кровообращению, находящемуся в потоке постоянной циркуляции. Человеческие фигуры, встроенные в технологическую систему, лишены индивидуальности и трансформированы в функциональный элемент.

Картины Редько – это изображение взаимодействия молекул, организованных в пространстве с помощью математических функций. Согласно Редько, электричество – это первичный элемент вселенной, который проявляется в «свечении, наполняющем пространство формами, основанными на электричестве, рентгенологии и прочих видах возбуждений» [14, с. 67].

В работе «Восстание» Редько изображает массу людей, объединенных в единый механизм. Социальная модель визуализирована в виде фрактала[3]. Высвеченные конструкции и деконструированные здания символизируют трансформацию старого мира. Иконописная манера проявляется в применении обратной и плавающей перспективы: от вождя в центре расходятся линии большевиков и далее по различным направлениям остальные акторы революции. Решетчатая структура из геометрических фигур по периферии картины подобна клеточным автоматам из кибернетических разработок 1940-х – 1960-х годов.

Проекты Редько – это манифесты, выражающие веру в силу технического прогресса и его способность преобразовывать мир. «Композиция» и «Восстание» являются примерами жанровой формы техноиконы, сочетающие элементы биологического и технического, религиозного и социального.

Работы проекционистов создавались как прототипы социальных, эволюционных и космизированных систем. В этих проектах зародились идеи, которые спустя десятилетия нашли свое воплощение в научных теориях и технологических разработках.

Генеративное искусство как когнитивная художественная практика

Проекты Никритина и Редько можно рассматривать как прототипы клеточных автоматов, созданных кибернетиками в 1960-х. Генеративный художник А. В. Колесников отмечает, что клеточные автоматы «демонстрируют возникновение бесконечного количества сложных клеточных конфигураций из одной единственной ячейки только на основе локального взаимодействия ячеек» [6, с. 208]. Теоретические и практические разработки проекционистов также были направлены на артикуляцию когнитивной функции искусства.

Для более точного определения специфики деятельности проекционистов предлагается применить понятие «протоконструкт», разработанное в цифровой философии Колесникова. Понятие протоконструкт является важным с точки зрения описания когнитивных аспектов художественной практики. «Протоконструкт – это ментальный объект с известной структурой, который познающий субъект избирает в качестве эвристического заменителя исследуемого объекта с неизвестной структурой» [5, с. 21]. Конкретная репрезентация протоконструкта вариативна: может существовать в форме визуальной структуры, подобно проектам Никритина и Редько, или в виде визуальной модели решения математического уравнения, как в творчестве Колесникова. В творческой практике Колесникова осуществляется синтез научного, философского и художественного модусов. Это позволяет рассматривать эксперименты Колесникова как продолжение идей проекционистов.

[3] Фрактал – геометрическая структура (фигура), состоящая из самоподобных частей.

Произведения Колесникова представляют собой континуальные клеточные автоматы – компьютерные программы, визуализирующие решения математических уравнений. Сам автор называет их клеточными симметроидами, в соответствии с их визуальной центросимметричной формой. Программа является генеративным алгоритмом, порождающим нелинейное поведение визуальной структуры. «Моделирующая программа рождает множество весьма эстетически привлекательных, сложных, центросимметричных структур – клеточных симметроидов» [5, с. 29]. Клеточные автоматы выступают визуализацией социальных и эволюционных процессов. Арт-объекты Колесникова могут интерпретироваться в различных модусах: как философская концепция космогенных самоорганизующихся систем; как визуализация биологических, химических структур; как художественное произведение, приглашающее зрителя к когнитивному взаимодействию.

Отличительной спецификой генеративного искусства является способность порождать образы за рамками конвенциональной эстетики. «Генеративные художники исследуют форму за пределами социальной условности. Используя сложные системы, они могут создавать визуальные формы, возникающие в результате естественных процессов, находящихся вне влияния человека и культуры» [20, p. 170]. Таким образом, цифровая философия темпорального универсума Колесникова представляет собой новый взгляд на взаимодействие времени и пространства в контексте цифровой эпохи, а также является закономерным продолжением идей, заложенных проекционистами. В работах, проникнутых духом конструктивизма и футуризма, уже содержались зерна понимания динамичной и взаимосвязанной природы бытия, которую Колесников развивает и адаптирует к современным технологическим реалиям.

Заключение

Ключевая цель генеративного искусства – создание самоорганизующихся систем, способных проецировать потенциальное множество художественных образов и смысловых структур. «Искусство, так же как наука и философия, продуцирует когнитивные протоконструкты» [5, с. 212]. Данное определение позволяет проследить сближение идей проекционизма и киберкосмизма в контексте генеративных арт-практик. Проекционисты концептуализировали произведение искусства через понятие «метод», в котором также отражена идея организации как ключевого действия освоения действительности.

Стратегия самоорганизации проходит лейтмотивом в деятельности проекционистов. В каталоге 1-й дискуссионной выставки (1924), отмечается: «Искусство есть наука об объективной системе организации материалов. Всякая организация осуществляется через метод» [8, с. 68]. В рамках проекционистской парадигмы создание метода – это разработка протоконструкта. Это представляет собой формирование когнитивной системы, интегрирующей взаимосвязанные структуры сознания, мышления и мнемических процессов. Данный конструкт служит основанием для генерации уникальных художественных форм, расширения горизонта перцептивного опыта и создания эвристических моделей в художественном поле.

Онтология генеративного искусства прослеживается в концептуальной преемственности: от «электроорганизмов» Редько и Никритина, предвосхищающих машинное соавторство, к клеточным автоматам и симметроидам Колесникова, утверждающим алгоритмическую самоорганизацию. Работы проекционистов заложили основу для понимания системы как соавтора, а конструкции Колесникова онтологически расширили это понятие, акцентируя эмерджентность, автономию и процессуальность. Таким образом, выявляется триада онтологических принципов генеративного искусства: эмерджентность художественных решений, автономия системы как творца, и доминирование процесса генерации над результатом. Это позволяет определить генеративное искусство как самоорганизующуюся и эволюционирующую формы художественной практики. Проекционисты 1920-х, интегрируя научный дискурс, оставались агентами эстетического осмысления, тогда как Колесников – напротив, предстает как визионер, чьи визуализации интерпретируют биологические и социальные процессы. Опираясь на проекционистский тезис о научном измерении искусства, Колесников выступает наследником их футуристического идеала, действуя на пересечении техники и художественного мышления. Генеративные арт-практики включают множе-

ство видов и жанров искусства, тогда как творчество Колесникова развернуто лишь в одной из граней – области цифровой (художественной) визуализации математических уравнений. Однако научная рефлексия художника раскрывает широкую проблематику на стыке гуманитарного знания, современных технологий и искусства.

Дальнейшая перспектива исследования лежит в междисциплинарной области: цифровизация архивных материалов групп «Электроорганизм» и «Метод» обогатит сферу цифровой гуманитаристики, философский анализ киберкосмизма в генеративном искусстве позволит глубже понять его идейные основы. В искусствоведческом ключе результаты могут послужить отправной точкой для типологических разработок генеративных арт-практик в отечественном искусстве XX–XXI веков.

Литература

1. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / ред. Ю. Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 1. – 600 с.
2. Береснев В. Д., Береснева Н. И. Кандинский vs Kandinsky: онтологический статус автора в генеративном искусстве // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. – 2025. – № 3. – С. 388–395.
3. Богданов А. А. Тектология: (Всеобщая организационная наука): в 2 кн. – М.: Экономика, 1989. – Кн. 1. – 304 с.
4. Злыднева Н. В. Мифология света и электричества в живописи 1920-х годов // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма: сб. ст. / сост. и ред. А. Л. Топорков. – М.: Индрик, 2015. – С. 372–388.
5. Колесников А. В. Киберкосмизм. Цифровая философия темпорального универсума. – Минск: Беларуская навука, 2022. – 315 с.
6. Колесников А. В. Нелинейные образы как арт-объекты // Проектирование будущего. Проблемы цифровой реальности: труды 6-й Международной конференции. – М.: ИПМ имени М. В. Келдыша, 2023. – С. 205–222.
7. Липатова М. В. Ост и театр // Вопросы театра. – 2009. – № 3-4. – С. 198–207.
8. Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. – М.: Советский художник, 1988. – 256 с.
9. Люкшин Д. Неслучившийся советский сюрреалист: Климент Редько // Искусствознание. – 2022. – № 3. – С. 272–293.
10. Маньковская Н. Б., Бычков В. В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. – М.: ВГИК, 2011. – 208 с.
11. Меньшиков Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 200–212.
12. Пчелкина Л. Р. Соломон Никритин – художник и теоретик // Искусствознание. – 2014. – № 4. – С. 342–355.
13. Пчелкина Л. Р. Экспериментальное искусство 1920-х в России. Теория и практика художников-проекционистов (группа «Метод») // Экспериментальное искусство: влияние теории на художественное творчество: сб. ст. / сост. и ред. В. М. Петров. – М.: Наука. – 2012. – С. 92–105.
14. Редько К. Дневники. Воспоминания. Статьи. – М.: Советский художник, 1974. – 136 с.
15. Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. – М.: Прогресс – Традиция, 2012. – 656 с.
16. Чунихин К. А. Материалистическая магия, или детская литература как проводник электрификации // Электрификация: свет и ток в искусстве и культуре 1920–1930-х.: сб. ст. / сост. и ред. А. Н. Селиванова, К. Л. Гусева. – М.: Музей Москвы. – 2022. – С. 160–169.
17. Штейн С. Ю. Онтологизация как метод искусствоведения // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2017. – № 2 (8). – С. 125–134.
18. Colabella E. Poetic Logic // Proceedings of 18th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2015) / Ed. by C. Soddu, E. Colabella. – Milan. – 2015. – P. 65–80.
19. Douglas Ch. Energetic Abstraction: Ostwald, Bogdanov and Russian Post-Revolutionary Art // From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature / Ed. by B. Clarke, L.D. Henderson. – Stanford, California: Stanford University Press, 2002. – P. 76–94.
20. Galanter P. Generative art theory // A Companion to Digital Art / Ed. by C. Paul. – Hoboken: John Wiley & Sons, 2016. – P. 146–180.
21. Smirnov A. Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia. – London: Koenig Books, 2013. – 281 p.

References

1. *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika: v 2 kn. [Avant-garde in the culture of the 20th century (1900-1930): Theory. History. Poetics. In 2 books]*. Moscow, IMLI RAN Publ., 2010, book 1. 600 p. (In Russ.).
2. Beresnev V.D., Beresneva N.I. Kandinskiy vs Kandinsky: ontologicheskiy status avtora v generativnom iskusstve [Kandinskiy vs. Kandinsky: The Ontological Status of the Author in Generative Art]. *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofiya. Psikhologiya. Sotsiologiya [Bulletin of Perm University. Philosophy. Psychology. Sociology]*, 2025, no. 3, pp. 388-395. (In Russ.).
3. Bogdanov A.A. *Tektologiya: (Vseobshchaya organizatsionnaya nauka): v 2 kn. [Tectology: (General organizational science). In 2 books]*. Moscow, Ekonomika Publ., 1989, book 1. 304 p. (In Russ.).
4. Zlydneva N.V. Mifologiya sveta i elektrichestva v zhivopisi 1920-kh godov [The Mythology of Light and Electricity in 1920s Painting]. *"Vechnye" syuzhety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma ["Eternal" plots and images in the literature and art of Russian modernism]*. Moscow, Indrik Publ., 2015, pp. 372-388. (In Russ.).
5. Kolesnikov A.V. *Kiberkosmizm. Tsifrovaya filosofiya temporal'nogo universuma [Cybercosmism. Digital Philosophy of the Temporal Universe]*. Minsk, Belaruskaya navuka Publ., 2022. 315 p. (In Russ.).
6. Kolesnikov A.V. Nelineynye obrazy kak art-ob"ekty [Nonlinear images as art objects]. *Proektirovanie budushchego. Problemy tsifrovoy real'nosti: trudy 6-y Mezhdunarodnoy konferentsii [Designing the Future. Challenges of Digital Reality: Proceedings of the 6th International Conference]*. Moscow, IPM im. M.V. Keldysha Publ., 2023. pp. 205-222. (In Russ.).
7. Lipatova M.V. Ost i teatr [Ost and theatre]. *Voprosy teatra [Theatre Questions]*, 2009, no. 3-4, pp. 198-207. (In Russ.).
8. Luchishkin S.A. *Ya ochen' lyublyu zhizn'. Stranitsy vospominaniy [I love life very much. Pages of memories]*. Moscow, Sovetkiy khudozhnik Publ., 1988. 256 p. (In Russ.).
9. Lyukshin D. Nesluchivshiysya sovetskiy syurrealist: Kliment Red'ko [The Unfulfilled Soviet Surrealist: Kliment Redko]. *Iskusstvoznanie [Art history]*, 2022, no. 3. pp. 272-293. (In Russ.).
10. Mankovskaya N.B., Bychkov V.V. *Sovremennoe iskusstvo kak fenomen tekhnogennoy tsivilizatsii [Contemporary art as a phenomenon of technogenic civilization]*. Moscow, VGIK Publ., 2011. 208 p. (In Russ.).
11. Menshikov L.A. Postmodern v iskusstve: istoricheskiy i semioticheskiy aspekty [Postmodernism in Art: Historical and Semiotic Aspects]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A.Y. Vaganova]*, 2021, no. 6 (77), pp. 200-212. (In Russ.).
12. Pchelkina L.R. Solomon Nikritin – khudozhnik i teoretik [Solomon Nikritin – artist and theorist]. *Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 2014, no. 4, pp. 342-355. (In Russ.).
13. Pchelkina L.R. Eksperimental'noe iskusstvo 1920-kh v Rossii. Teoriya i praktika khudozhnikov-proektsionistov (gruppa "Metod") [Experimental Art in the 1920s in Russia. Theory and Practice of Projectionist Artists (Method Group)]. *Eksperimental'noe iskusstvo: vliyanie teorii na khudozhestvennoe tvorchestvo [Experimental Art: The Influence of Theory on Artistic Creativity]*. Moscow, Nauka Publ., 2012, pp. 92-105. (In Russ.).
14. Redko K. *Dnevniki. Vospominaniya. Stat'i [Diaries. Memories. Articles]*. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1974. 136 p. (In Russ.).
15. Sidorina E. *Konstruktivizm bez beregov. Issledovaniya i etyudy o russkom avangarde [Constructivism Without Borders: Studies and Essays on the Russian Avant-garde]*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2012. 656 p. (In Russ.).
16. Chunikhin K.A. Materialisticheskaya magiya, ili detskaya literatura kak provodnik elektrifikatsii [Materialistic Magic, or Children's Literature as a Conductor of Electrification]. *Elektrifikatsiya: svet i tok v iskusstve i kul'ture 1920-1930-kh [Electrification: Light and Current in Art and Culture of the 1920s and 1930s]*. Moscow, Muzey Moskvy Publ., 2022, pp. 160-169. (In Russ.).
17. Shteyn S.Y. Ontologizatsiya kak metod iskusstvovedeniya [Ontologization as a method of art criticism]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie" [RSUH Bulletin. Series: Philosophy. Sociology. Art Criticism]*, 2017, no. 2(8), pp. 125-134. (In Russ.).
18. Colabella E. *Poetic Logic. Proceedings of 18th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2015).* Milan, 2015, pp. 65-80. (In Engl.).
19. Douglas Sh. Energetic Abstraction: Ostwald, Bogdanov and Russian Post-Revolutionary Art. *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*. Stanford, Stanford University Press, 2002, pp. 76-94. (In Engl.).

20. Galanter P. *Generative art theory. A Companion to Digital Art*. Hoboken, John Wiley & Sons, 2016, pp. 146-180. (In Engl.).
21. Smirnov A. *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. London, Koenig Books, 2013. 281 p. (In Engl.).

УДК 7.01:316.77
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-95-103

МЕЖДУ СЕТЬЮ И ИНДУСТРИЕЙ: К ПЕРЕСМОТРУ АВТОРСТВА В ПРАКТИКЕ ЭНДИ УОРХОЛА

Мехоношин Василий Юрьевич, кандидат культурологии, преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: jamesholt87@gmail.com

Статья посвящена переосмыслению авторства в условиях медиатизированного культурного производства на материале художественной практики Энди Уорхола. В отличие от биографических интерпретаций, исследование опирается на теоретическое напряжение между акторно-сетевой теорией и концепцией медиатизации (Latour; Couldry & Hepp), с одной стороны, и критическими подходами, акцентирующими институциональную асимметрию, – с другой. Показано, что существующие модели не позволяют последовательно объяснить авторство как одновременно распределённый и структурно обусловленный феномен. Анализ «Фабрики» и журнала *Interview* демонстрирует расхождение между распределённостью производства и иерархической организацией легитимации: делегирование художественного труда и медиатизированная циркуляция не приводят к равномерному распределению авторского статуса, а воспроизводят асимметрии видимости и признания. Это позволяет выявить пределы как акторно-сетевой, так и медиатизационной перспектив. В качестве теоретического решения предлагается концептуализация авторства как деавтономного эффекта медиатизированных и институционально структурированных сетей, в рамках которой распределённость взаимодействий сочетается с их структурной неравномерностью. Авторство рассматривается как реляционный результат пересечения процессов производства, циркуляции и легитимации культурных форм. Научная новизна исследования заключается в разработке аналитической модели, позволяющей объяснить одновременную распределённость и иерархичность авторства, что расширяет возможности его анализа в контексте современной цифровой и платформенной культуры.

Ключевые слова: авторство, деавтономия, акторно-сетевая теория, медиатизация, культурное производство, институциональная асимметрия, медиальные инфраструктуры, Энди Уорхол, The Factory, Interview magazine.

BETWEEN NETWORK AND INDUSTRY: TOWARD A RECONCEPTUALIZATION OF AUTHORSHIP IN ANDY WARHOL'S PRACTICE

Mekhonoshin Vasiliy Yuryevich, PhD in Culturology, Instructor, National Research University "Higher School of Economics" (St. Petersburg, Russian Federarion). E-mail: jamesholt87@gmail.com

This article reconsiders authorship in the context of mediatized cultural production through an analysis of Andy Warhol's artistic practice. Moving beyond biographical interpretations, the study is grounded in the theoretical tension between actor-network theory and mediatization (Latour; Couldry & Hepp), on the one

hand, and critical approaches emphasizing the institutional asymmetry, on the other. It argues that existing frameworks fail to adequately account for authorship as both a distributed and structurally conditioned phenomenon. Drawing on the analysis of the Factory and Interview magazine, the article demonstrates a divergence between distributed production and hierarchical legitimation: the delegation of artistic labor and mediatized circulation do not lead to an equal distribution of authorial status but reproduce asymmetries of visibility and recognition. This reveals the limits of both actor-network and mediatization approaches. As a theoretical response, the article proposes a conceptualization of authorship as a de-autonomous effect of mediatized and institutionally structured networks, in which distributed interactions are intertwined with structural asymmetries. From this perspective, authorship is understood as a relational outcome emerging at the intersection of production, circulation, and legitimation processes. The study contributes to cultural and media studies by offering an analytical model that accounts for the coexistence of distributed and hierarchical forms of authorship in contemporary digital and platform-based culture.

Keywords: authorship, de-autonomy, actor-network theory, mediatization, cultural production, institutional asymmetry, media infrastructures, Andy Warhol, The Factory, Interview magazine.

Несмотря на значительное количество исследований, посвящённых творчеству Энди Уорхола, доминирующей исследовательской оптикой по-прежнему остаётся биографический подход, в рамках которого автор рассматривается как источник смысла, а его окружение – как совокупность формирующих факторов [3]. Однако данная модель оказывается недостаточной для анализа художественных практик второй половины XX века, складывающихся в условиях медиализации культуры и усложнения форм культурного производства.

Современные исследования в области культурологии и медиатеории предлагают альтернативную перспективу, смещая фокус с индивидуального субъекта на процессы распределённого производства, в которых художественный результат возникает как эффект взаимодействия гетерогенных акторов: медиа, институций и коллективных практик. В этой логике автор понимается не как автономный источник смысла, а как результат координации внутри сетевых структур.

Данное смещение выявляет теоретическое напряжение: акторно-сетевая теория [12, p. 1–5] и концепция медиатизации [8, p. 1–3, 15–17] подчеркивают распределённость агентности и децентрацию субъекта, тогда как критические подходы к культурному производству фиксируют структурную неравномерность распределения видимости, признания и символического капитала. В результате авторство оказывается концептуально нестабильной категорией, редуцируемой либо к эффекту сетевых взаимодействий, либо к институционально закреплённой позиции. Вместе с тем медиатизированные культурные среды функционируют не только как инфраструктуры коммуникации, но и как пространства телесно-аффективного опыта. Современные исследования иммерсивности подчеркивают мультисенсорный характер взаимодействия субъекта с медиальной средой, в которой восприятие формируется через совокупность визуальных, аудиальных и тактильных каналов [1, с. 67–68]. В этой перспективе медиапространство выступает не как нейтральный канал передачи информации, а как среда, структурирующая телесное присутствие и вовлечённость субъекта.

Важным направлением переосмысления авторства в контексте современного искусства становятся подходы, акцентирующие процессуальность и принципиальную незавершённость произведения. Данный подход смещает анализ в сторону темпоральности и процессуального статуса произведения. Так, концепция «концептуального черновика» позволяет рассматривать художественный объект как временную конфигурацию, существующую в режиме постоянной пересборки и зависящую от контекста экспонирования и множественного участия акторов. В этой перспективе произведение утрачивает статус завершённой формы и функционирует как открытый процесс, в котором авторство распределяется между художником, институциями и зрителями [2, с. 548–549]. Однако, несмотря на аналитическую продуктивность данного подхода для описания темпоральности и процессуально-

сти художественного производства, он остаётся ограниченным в объяснении устойчивых различий в распределении авторского статуса. Фокус на незавершённости и множественности участия не позволяет последовательно объяснить, почему в условиях распределённого производства авторство продолжает закрепляться за ограниченным числом позиций, что требует обращения к механизмам институциональной легитимации и структурной асимметрии. Полагаем, что данное напряжение связано с художественными практиками авангарда XX века, где происходит размывание границ между автором, медиумом и производственным процессом [4, с. 8–10, 18–19]. В условиях медиатизированной культуры второй половины XX века эта логика приобретает устойчивые организационные формы, что делает возможной её теоретическую артикуляцию. При этом даже радикальная деконструкция фигуры автора в теоретической традиции не устраняет её, а переводит в иной аналитический регистр, подтверждая устойчивость самой проблемы авторства [6, p. ix, xvi–xvii].

Настоящее исследование направлено на выявление ограничений существующих моделей авторства [12, p. 1–5; 8, p. 1–3, 15–17] и разработку его концептуализации как деавтономного эффекта медиатизированных и институционально структурированных сетей. В качестве аналитического кейса рассматривается художественная практика Энди Уорхола, позволяющая зафиксировать расхождение между распределённостью агентности и институциональной асимметрией.

Несмотря на существующие подходы, остаётся неясным, каким образом возможно теоретически описать авторство как одновременно распределённый и структурно асимметричный феномен, что и составляет нерешённую часть проблемы.

Таким образом, задача исследования состоит в уточнении теоретических оснований анализа авторства в условиях медиатизированной культуры, где распределённость взаимодействий сочетается с их структурной неравномерностью.

Методологическую основу исследования составляет междисциплинарный подход, объединяющий теорию медиа, культурные исследования и социальную теорию. В отличие от работ, ориентированных на их эклектический синтез, данное исследование исходит из частичной теоретической несовместимости этих направлений, проявляющейся в различиях в понимании агентности, структуры и статуса автора. В центре анализа находится напряжение между моделями распределённой агентности и концепциями институциональной обусловленности культурного производства.

Ключевыми теоретическими рамками выступают акторно-сетевая теория Б. Латура [12] и концепция медиатизации, разработанная Н. Коулдри и А. Хеппом [8]. Обе перспективы позволяют децентрировать фигуру автора, но одновременно выявляют пределы такого анализа.

В рамках акторно-сетевой теории социальные и культурные процессы рассматриваются как результат ассоциаций между гетерогенными акторами – человеческими и нечеловеческими [12, p. 1–5]. Такой подход смещает анализ от субстанциальных представлений о структуре к процессам формирования и стабилизации сетей, внутри которых возникают культурные практики. Однако, фиксируя распределённость агентности, он не предоставляет достаточных средств для анализа устойчивых институциональных асимметрий, связанных с распределением ресурсов, видимости и символического капитала.

Концепция медиатизации рассматривает медиа как инфраструктурное условие формирования социальной реальности, понимаемой как результат медиатизированных коммуникативных практик [8, p. 1–3, 15–17]. В условиях «глубокой медиатизации» коммуникация становится неотделимой от технологических форм и платформ [8, p. 16–18]. Однако, подобно акторно-сетевой теории, данный подход недостаточно учитывает структурную неравномерность культурного производства, что приводит к тенденции описывать медиатизированные взаимодействия как относительно однородные.

Таким образом, обе теоретические рамки позволяют описать распределённость взаимодействий, но оказываются недостаточными для объяснения неравномерного распределения авторского статуса. Это делает невозможным последовательное объяснение авторства исключительно в терминах сети или медиальной инфраструктуры.

Дополнительно исследование опирается на теоретические разработки в области авторства

(Барт; Фуко), позволяющие концептуализировать децентрацию субъекта. Однако даже радикальная деконструкция фигуры автора не устраняет её, а переводит в иной аналитический регистр [6, p. xvi–xvii].

В этом контексте авторство рассматривается как деавтономный эффект медиатизированных и институционально структурированных сетей, что позволяет соединить анализ распределённых взаимодействий с учётом их структурной асимметрии.

Предложенная концептуализация авторства как деавтономного эффекта требует перехода от теоретического описания к аналитически воспроизводимой модели. Если авторство понимается как результат пересечения процессов производства, циркуляции и легитимации, то возникает необходимость зафиксировать условия, при которых данное пересечение приводит к формированию асимметричного авторского статуса.

В этой связи деавтономное авторство может быть операционализировано через совокупность взаимосвязанных признаков, позволяющих эмпирически различать ситуации, в которых распределённость взаимодействий сочетается с их структурной неравномерностью. Эти признаки не выступают изолированными характеристиками, а формируют единую конфигурацию, проявляющуюся в конкретных практиках культурного производства. Предложенная аналитическая модель параметров управления вниманием представлена в таблице.

Операционализация деавтономного авторства

№	Условие	Определение	Аналитический индикатор
1	Распределённость производства	Создание культурного объекта осуществляется через координацию множественных акторов, включая нечеловеческие элементы	Наличие коллективного труда, делегирования, участия технологий и медиальных форматов
2	Асимметрия легитимации	Авторский статус и символический капитал закрепляются за ограниченным числом позиций, не совпадающих с фактическим распределением труда	Несоответствие между вкладом участников и уровнем признания (видимость, авторство, капитализация)
3	Инфраструктурная опосредованность	Производство и циркуляция неотделимы от медиальных и технологических систем	Зависимость художественного результата от медиаформатов, платформ, технологий распространения
4	Разрыв между участием и признанием	Участие в производстве не гарантирует доступа к авторскому статусу и видимости	Наличие «невидимых» участников при высокой централизации авторства

Деавтономное авторство фиксируется в тех случаях, когда все четыре условия проявляются одновременно, что позволяет отличить его как от индивидуалистической модели авторства, так и от нейтрально-сетевой модели распределённой агентности.

Соответственно, акторно-сетевая теория и концепция медиатизации используются в работе не как самодостаточные объяснительные модели, а как аналитические инструменты, пределы которых выявляются в ходе исследования и преодолеваются через введение категории деавтономии.

Методологический инструментарий включает акторно-сетевой анализ, анализ медиапрактик и культурно-аналитический подход, дополненные интерпретативным (герменевтическим) анализом. Акторно-сетевой анализ используется для реконструкции конфигураций взаимодействия между художником, технологиями, институциями и коллективными формами производства. Анализ медиапрактик фокусируется на повторяемых формах культурного производства (фотография, тиражирование, издательская деятельность, кино), смещая внимание с отдельных произведений на

процессы их создания и циркуляции. Культурно-аналитический подход позволяет соотнести художественные стратегии с трансформациями массовой культуры и медиасреды. Интерпретативный анализ обеспечивает работу с конкретными визуальными и медиальными объектами с учётом контекста их производства и восприятия.

Комбинация данных методов позволяет анализировать художественную практику как систему медиатизированных и институционально структурированных взаимодействий, в рамках которых формируется авторство.

Эмпирическую базу исследования составляют художественные и медиальные практики Энди Уорхола, включая визуальные произведения (шелкография и живопись), фотографические и полароидные практики, кинематографические проекты, издательскую деятельность (журнал *Interview*), а также работу студии «Фабрика» как пространства коллективного производства.

Отбор материала осуществляется на основе его репрезентативности для различных этапов практики Уорхола, вовлечённости в медиальные процессы (тиражирование, публикация, циркуляция), наличия коллективных и институциональных форм производства, а также аналитической значимости для исследования трансформации авторства. Такой подход позволяет рассматривать художественную практику не как совокупность отдельных произведений, а как систему взаимодействий, в рамках которой формируется авторство.

Художественная практика Уорхола, реализованная в «Фабрике», может быть описана как распределённый процесс, в котором результат возникает через взаимодействие гетерогенных акторов: людей, технологий и материальных объектов. Студия функционирует не как пространство индивидуального творчества, а как устойчивая конфигурация коллективного производства [9].

Уже в ранний период значительная часть коммерческих работ Уорхола выполнялась ассистентами, включая не только технические операции, но и элементы рисунка, тогда как сам художник сосредоточивался на поиске заказов и контроле результата [11, p. 54–55]. Переход к шелкографии усиливает эту логику: производство становится воспроизводимым и потенциально полностью делегируемым процессом, поскольку технология допускает выполнение работы без участия автора [11, p. 359].

Таким образом, художественное производство в «Фабрике» организовано как распределённая система, в которой индивидуальный вклад не является определяющим. Однако распределённость производства не приводит к равномерному распределению авторства. Несмотря на делегирование и техническую воспроизводимость, авторский статус остаётся закреплённым за именем Уорхола, тогда как вклад ассистентов остаётся структурно невидимым.

Это указывает на ограничение акторно-сетевой модели: сеть выступает не как нейтральная конфигурация взаимодействий, а как структурированная система, в которой функции, видимость и символический капитал распределяются неравномерно. Делегирование производства размывает границу между автором и исполнителем, но одновременно усиливает зависимость результата от институционально закреплённого имени.

В этом контексте авторство возникает не как эффект равноправного взаимодействия акторов, а как результат асимметричной конфигурации, где распределённые процессы производства подчинены механизмам легитимации. Уорхол выступает не просто как участник сети, а как её точка стабилизации, обеспечивающая конвертацию коллективного труда в индивидуализированное признание.

Если в «Фабрике» распределённость проявляется на уровне производства, то в медиапрактике журнала *Interview* она трансформируется на уровне циркуляции и институционального признания.

Редакционная логика журнала строилась на принципе сетевой коммуникации, где социальные связи становились основным механизмом производства контента: *Interview* функционировал как «журнал, где друзья пишут о друзьях» [7, p. 366]. В этой модели значение формируется через процессы циркуляции, а авторство смещается от индивидуального высказывания к позиции внутри медиальной сети.

Однако циркуляция не является нейтральной. Доступ к видимости и включённости в медиальные сети оказывается структурно неравно-

мерным. Несмотря на коллективный характер производства, ключевым ресурсом остаётся имя Уорхола, выполняющее функцию институционального маркера ценности [11, p. 359]. Даже при ограниченном участии в производстве его имя определяет статус проекта и его рыночную успешность.

Анализ редакционной и визуальной политики журнала подтверждает эту асимметрию: производство контента распределено, но авторство и символический капитал концентрируются. Дополнительным фактором выступает экономическое регулирование медиапрактики, включая влияние инвесторов на публичную репрезентацию проекта [7, p. 168].

Таким образом, медиатизация не устраняет структурную асимметрию, а выступает средой её воспроизводства. Циркуляция и легитимация не совпадают: участие в медиальной сети не гарантирует равного распределения авторского статуса. Авторство формируется в точке пересечения медиатизированных процессов и институционально закреплённых асимметрий.

Сотрудничество Уорхола с Жаном-Мишелем Баскиа позволяет зафиксировать предел обеих моделей в ситуации совместного художественного производства.

Несмотря на участие обоих художников в едином процессе создания работ, их позиции в культурном поле оказываются неравными. Уорхол функционирует как центр легитимации благодаря институционализированному статусу и накопленному символическому капиталу, тогда как Баския занимает структурно опосредованную позицию. Тем самым участие в производстве не совпадает с закреплением авторского статуса.

Эта асимметрия проявляется и на уровне медиальной репрезентации. Публикация в *New York Times Magazine* интерпретировала успех Баскиа как результат рыночной конъюнктуры, а не как следствие его художественной работы, что вызвало его реакцию: «As though I didn’t do it myself» [11, p. xiii]. В данном случае авторство формируется не на уровне производства, а на уровне институциональной интерпретации.

Таким образом, художественное производство следует понимать как систему взаимозависимых, но несимметричных отношений, где распределённая координация сочетается с институционально закреплёнными иерархиями. Авторство возникает не как эффект сети как таковой, а как результат её структурной организации, в которой распределённость агентности сопряжена с неравномерным распределением ресурсов, доступа и символического капитала.

Проведённый анализ позволяет уточнить теоретический статус авторства в условиях медиатизированного культурного производства. Обращение к акторно-сетевой теории Б. Латура [12] и концепции медиатизации Н. Коулдри и А. Хеппа [8] демонстрирует их аналитическую продуктивность в описании распределённых взаимодействий и инфраструктурной обусловленности культурных процессов. Вместе с тем обе рамки обнаруживают ограничение в объяснении структурной неравномерности авторского статуса.

Акторно-сетевая теория последовательно децентрирует фигуру автора, интерпретируя его как эффект координации гетерогенных акторов. Однако, фиксируя распределённость агентности, она не объясняет устойчивость различий в видимости, признании и символическом капитале. Концепция медиатизации, в свою очередь, позволяет рассмотреть медиа как инфраструктурное условие культурного производства, но недостаточно учитывает механизмы институциональной селекции, определяющие доступ к видимости и признанию.

Таким образом, выявляется принципиальная ограниченность моделей, описывающих либо распределённость взаимодействий, либо их инфраструктурную обусловленность, но не их структурную асимметрию. Данное ограничение соотносится с более широкой теоретической традицией анализа авторства: даже радикальная деконструкция фигуры автора не устраняет её, а трансформирует формы её присутствия [6, p. xvi–xvii]. Выявляется не просто ограниченность существующих моделей, но их концептуальная несовместимость в объяснении авторства. Акторно-сетевая теория, последовательно децентрируя субъекта, лишает себя аналитических средств для описания устойчивых иерархий видимости и признания, поскольку принципиально избегает апелляции к структурным формам власти. В свою очередь, концепция медиатизации, фиксируя инфраструктурную обусловленность коммуникации, оказывается недостаточно чув-

ствительной к механизмам институциональной селекции, в результате чего медиатизированные взаимодействия описываются как относительно однородные. В этом смысле обе теоретические рамки не просто частично объясняют авторство, но структурно неспособны схватить его как одновременно распределённый и иерархически организованный феномен.

Дополнительное обострение данной проблемы позволяет внести анализ художественной практики Уорхола, предложенный Б. Бухло, который интерпретирует его работы как радикальный сдвиг в сторону дескиллинга и анонимизации художественного производства. В этой перспективе происходит не только перераспределение агентности, но и подрыв самого основания авторства как выражения субъекта: художественный жест утрачивает статус носителя индивидуальной интенции, превращаясь в механическую и воспроизводимую процедуру, «лишённую признаков авторской воли» [5, p. 4]. Тем самым фиксируется предельная точка, в которой субъект как источник авторства оказывается концептуально устранён.

Однако именно этот предел делает видимой принципиальную недостаточность как сетевых, так и медиатизационных объяснений. Даже в условиях десубъективации и технологической воспроизводимости авторство не исчезает, а напротив, воспроизводится в форме институционально закреплённого различия [13]. Это указывает на то, что авторство не может быть редуцировано ни к эффекту координации акторов, ни к инфраструктурным условиям коммуникации. Оно возникает как результат структурированной асимметрии, в рамках которой распределённые процессы производства и циркуляции подчиняются механизмам легитимации, распределяющим видимость, признание и символический капитал.

В этом контексте введение понятия деавтономии позволяет зафиксировать специфическую логику современного культурного производства: авторство возникает не вопреки распределённости, а через неё, но в форме структурно неравномерного распределения статуса. Деавтономное авторство тем самым обозначает не исчезновение субъекта, а его функциональную трансформацию в элемент системы, обеспечивающей конвертацию распределённых взаимодействий в иерархически организованные формы признания.

В результате проведённого исследования были получены следующие результаты:

1. Установлено, что в условиях медиатизированного культурного производства наблюдается устойчивое расхождение между распределённостью художественного производства и иерархической организацией легитимации, вследствие чего участие в создании культурного продукта не приводит к равномерному распределению авторского статуса.

2. Показано, что акторно-сетевая теория и концепция медиатизации, несмотря на их аналитическую продуктивность в описании распределённости взаимодействий и инфраструктурной обусловленности коммуникации, оказываются ограниченными в объяснении структурной неравномерности распределения видимости, признания и символического капитала.

3. Выявлено, что авторство в современной художественной практике формируется не на уровне производства как такового, а в точке пересечения процессов производства, циркуляции и институциональной легитимации, что делает его реляционным и контекстуально обусловленным феноменом

4. На материале художественной практики Энди Уорхола (студия «Фабрика», журнал *Interview*, сотрудничество с Ж.-М. Баскиа) продемонстрировано, что делегирование художественного труда и медиатизированная циркуляция культурных форм не устраняют, а воспроизводят асимметрию авторства, закрепляя его за институционально привилегированными позициями.

5. Предложена концептуализация авторства как деавтономного эффекта медиатизированных и институционально структурированных сетей, позволяющая интегрировать анализ распределённых взаимодействий с учётом их структурной асимметрии.

6. Разработана аналитическая модель деавтономного авторства, операционализированная через совокупность признаков (распределённость производства, асимметрия легитимации, инфраструктурная опосредованность, разрыв между участием и признанием), что обеспечивает возможность её применения к анализу различных форм современного культурного производства.

Выполненное исследование позволяет уточнить теоретический статус авторства в условиях

медиатизированного культурного производства, где расширение форм участия и распределённость взаимодействий сочетаются с устойчивыми различиями в доступе к видимости, признанию и символическому капиталу. Показано, что существующие теоретические модели, ориентированные либо на распределённость агентности, либо на инфраструктурную обусловленность коммуникации, оказываются недостаточными для объяснения данной двойственности, поскольку не позволяют одновременно удерживать процессуальный и структурный уровни анализа.

Введение понятия деавтономного авторства позволяет зафиксировать специфическую логику современного культурного производства, в рамках которой авторство формируется как результат пересечения распределённых взаимодействий и институционально закреплённых механизмов легитимации. В этой перспективе авторство не редуцируется ни к индивидуальному субъекту, ни к нейтральной сетевой конфигурации, а рассматривается как эффект структурированной координации, обеспечивающей преобразование коллективного участия в иерархически организованные формы признания.

Предложенная модель открывает возможность анализа авторства за пределами отдельных художественных кейсов и может быть применена к более широкому кругу культурных практик, включая цифровые платформы, креативные индустрии и медиапроизводство, где сочетание распределённости участия и концентрации символического капитала приобретает системный характер. В этом контексте авторство сохраняет аналитическую значимость не как остаточная категория классической эстетики, а как ключевой индикатор структурной организации медиатизированных культурных сред.

Литература

1. Венкова А. В. Тактильные медиумы и иммерсивный опыт в городской среде // Вестник КемГУКИ. – 2024. – № 69. – С. 66–74.
2. Галкин Д. В. Концептуальный черновик как творческий метод: к проблеме незавершенности произведения современного искусства // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2018. – № 8. – С. 548–556.
3. Мехоношин В. Ю. Влияние окружения Э. Уорхола на формирование его эстетического вкуса // Русин. – 2024. – № 76. – С. 233–255.
4. Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 408 с.
5. Buchloh B. H. Drawing Blanks: Notes on Andy Warhol's Late Works. – 2009. – P. 3–24.
6. Burke S. Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022. – 350 p.
7. Colacello B. Holy terror. Andy Warhol close up. – New York: Vintage Books, 2014. – 738 p.
8. Couldry N., Hepp A. The mediated construction of reality. – Cambridge; Malden (Mass.): Polity press, 2017. – 301 c.
9. Currid E. The Warhol economy. How fashion, art, and music drive New York city. – New Jersey: Princeton university press, 2007. – 208 p.
10. Fretz E. Jean-Michel Basquiat: a biography. – Santa Barbara: Greenwood, 2010. – 201 p.
11. Gopnik B. Warhol: A Life as Art. – New York: Penguin, 2020. – 960 p.
12. Latour B. Reassembling the social: an introduction to Actor-Network-Theory. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2007. – 301 p.
13. Samdanis M., Lee S. H. The Emergence of Creative Leaders Within Social Networks: The Case of Andy Warhol in the Art World of New York // Frontiers in Psychology. – 2021. (12). – P. 635–678.

References

1. Venkova A.V. Taktil'nye mediumy i immersivnyy opyt v gorodskoy srede [Tactile Media and Immersive Experience in the Urban Environment]. *Vestnik KemGUKI [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 69, pp. 66-74. (In Russ.).
2. Galkin D.V. Kontseptual'nyy chernovik kak tvorcheskiy metod: k probleme nezavershennosti proizvedeniya sovremennogo iskusstva [Conceptual Draft as a Creative Method: On the Problem of the Incompleteness of a Work of Contemporary Art]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, 2018, no. 8, pp. 548-556. (In Russ.).

3. Mekhonoshin V.Y. Vliyanie okruzheniya E. Uorkhola na formirovanie ego esteticheskogo vkusa [The Influence of Andy Warhol's Environment on the Formation of His Aesthetic Taste]. *Rusin [Rusin]*, 2024, no. 76, pp. 233-255. (In Russ.).
4. Khrenov A. *Magi i radikaly: vek amerikanskogo avangarda [Magicians and Radicals: The Century of the American Avant-Garde].* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 408 p. (In Russ.).
5. Buchloh B.H. *Drawing Blanks: Notes on Andy Warhol's Late Works*, 2009, pp. 3-24. (In Engl.).
6. Burke S. *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader.* Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022. 350 p. (In Engl.).
7. Colacello B. *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*. New York, Vintage Books Publ., 2014. 738 p. (In Engl.).
8. Couldry N., Hepp A. *The Mediated Construction of Reality.* Cambridge, Polity Press, 2017. 301 p. (In Engl.).
9. Currid E. *The Warhol Economy: How Fashion, Art, and Music Drive New York City*. Princeton, Princeton University Press, 2007. 208 p. (In Engl.).
10. Fretz E. *Jean-Michel Basquiat: A Biography.* Santa Barbara, Greenwood Publ., 2010. 201 p. (In Engl.).
11. Gopnik B. *Warhol: A Life as Art.* New York, Penguin Publ., 2020. 960 p. (In Engl.).
12. Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory.* Oxford, Oxford University Press, 2007. 301 p. (In Engl.).
13. Samdanis M., Lee S.H. The Emergence of Creative Leaders Within Social Networks: The Case of Andy Warhol in the Art World of New York. *Frontiers in Psychology*, 2021, no. 12, pp. 635-678. (In Engl.).

УДК 78.07
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-103-113

ЖЕНЩИНЫ-СКРИПАЧКИ В КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ 1800–1850-Х ГОДОВ: К ПРОБЛЕМЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ СТЕРЕОТИПОВ

Суханова Татьяна Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по дополнительному образованию, науке и международным связям, профессор кафедры социально-гуманитарных и музыкально-прикладных дисциплин, Академия хорового искусства имени В. С. Попова (г. Москва, РФ). E-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

Статья продолжает линию исторических исследований женского творчества и посвящена представлению роли женщин-скрипачек в концертной жизни России первой половины XIX века. Выбор специальности из многообразия вокально-инструментальных направлений отечественного исполнительства связан с дефицитом сведений в научной литературе о деятельности солистов-скрипачей в обозначенный период.

Цель работы – реконструировать события российской концертной жизни первой половины XIX века и предложить их обоснование в свете проблемы социокультурных стереотипов в отношении женского исполнительского искусства. Среди задач исследования: охарактеризовать условия выступлений скрипачей на концертных сценах Российской империи (главным образом в столицах) с начала XIX века и до 1860 года; рассмотреть общественные и культурные условия, предопределившие особенности музицирования на струнных инструментах женщин; показать специфику и динамику концертного репертуара женщин-скрипачек.

Материалом статьи послужили публикации отечественной периодической печати 1800–1860-х годов. Основной метод исследования – историческая реконструкция – способствовал воссозданию событий, условий и содержания концертов в Российском государстве с участием женщин. Применение культурологического метода позволило прояснить многие явления концертной жизни в свете социокультурных установок времени.

К основным результатам проведенного исследования отнесем следующие: вхождение русской культуры в стадию зрелого романтизма в первую половину XIX века укрепило представление о самостоятельности женщины как творческой единицы; примеров скрипачек-профессионалов русское скрипичное искусство не знало, что было связано с убеждениями о принадлежности женщины семье и неэстетичности игры на струнных и духовых инструментах, отсюда ограничения концертной деятельности наступлением времени замужества (среди подобных примеров российских исполнительниц – Т. Оттаво, М. Ершова). «Женский репертуар» 1830–1850-х годов демонстрирует не только процесс изменения стилистических эталонов внутри романтического репертуара, но и примеры инициативности в выборе произведений программы артисток и их наставников, исключавшие зависимость от вкусов и требований публики.

Ключевые слова: женщины-скрипачки, концертная деятельность, скрипичное искусство в России XIX века, Т. Оттаво, М. Ершова, сестры Ферни, В. Неруда, скрипичный репертуар.

WOMEN VIOLINISTS IN THE CONCERT LIFE OF RUSSIA 1800S–1850S: ON THE ISSUE OF SOCIOCULTURAL STEREOTYPES

Sukhanova Tatyana Borisovna, PhD in Art History, Associate Professor, Vice-Rector for Continuing Education, Research, and International Relations, Professor of Department of Social Sciences, Humanities, and Applied Musical Disciplines, Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russian Federation). E-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

This article continues the line of historical research into women's creativity and is dedicated to presenting the role of female violinists in the concert life of Russia in the first half of the 19th century. The choice of this specialization from the wide range of vocal and instrumental fields of national performance practice is due to the scarcity of information in scholarly literature on the activity of solo violinists of the period in question.

The aim of the study is to reconstruct the events of Russia's concert life in the first half of the 19th century and to interpret them in light of the issue of sociocultural stereotypes regarding women's performing creativity. The objectives of the research include: characterizing the conditions under which violinists performed on the concert stages of the Russian Empire (primarily in the capitals) from the beginning of the 19th century up to 1860; examining the social and cultural circumstances that predetermined the distinctive features of women's music-making on string instruments; and demonstrating the specificity and dynamics of the concert repertoire of women violinists.

The article draws on publications in Russian periodicals from the 1800s to the 1860s. The principal research method – historical reconstruction – made it possible to recreate the events, conditions, and content of concerts featuring women in Russia during the period under consideration. The application of a cultural studies approach allowed for the clarification of many phenomena of concert life within the context of the sociocultural attitudes of the time.

The main results of the study may be summarized as follows: the entry of Russian culture into the stage of mature Romanticism in the first half of the 19th century reinforced the notion of women's autonomy as creative agents; Russian violin art did not produce examples of professional women violinists, which was due to prevailing beliefs that women belonged primarily to the family sphere and that playing string and wind instruments was aesthetically inappropriate for women – hence the restriction of concert activity upon marriage (among the Russian performers cited are T. Ottavo and M. Ershova). The "female repertoire" of the 1830s–1850s demonstrates not only a process of change in stylistic models within the Romantic repertoire, but also examples of initiative in the selection of program works by the performers and their mentors, thereby eliminating dependence on the tastes and demands of the public.

Keywords: women violinists, concert activity, 19th-century Russian violin art, T. Ottavo, M. Ershova, Ferny sisters, V. Neruda, violin repertoire.

Все больше на страницах современных исследований появляется фактов, имен композиторов и исполнителей, связанных с культурой Российской империи XIX века, воссоздающих панораму театральной и концертной жизни (статьи Н. А. Огарковой, Т. В. Берфорд, Н. И. Вербы, Г. В. Петровой, О. А. Скорбященской, Н. В. Гладкой, А. В. Лебедевой-Емелиной, И. Ф. Петровской и др.). Заметной тенденцией последних десятилетий становится более глубокое погружение исследователей в проблемы женского творчества XVIII–XIX столетий (диссертации О. В. Лосевой[1], Г. И. Пальян[2], глава 7 в коллективной монографии «Художественная литература и музыка как отражение культуры народа» [23], статьи С. В. Ивановой[3], А. П. Матусевич[4], М. Г. Долгушиной[5] и др.). Следствием расширения исторической перспективы становятся издания сборников произведений женщин-композиторов XIX века[6]. Феномен *женского исполнительского искусства* редко становится специальным предметом изучения и упоминается в исследовательской литературе, как правило, в связи с освещением вопросов музыкально-творческой деятельности. Предлагаемый материал посвящен женщинам-скрипачкам, проявившим себя в концертной жизни Российской империи в первую половину XIX века. Выбор специальности из многообразия вокально-инструментальных направлений отечественного исполнительства связан с дефицитом сведений о деятельности в обозначенный период именно солистов-скрипачей в сравнении с публикациями об искусстве пианисток: М. Шимановской[7], К. Вик[8], Ф. Хензель-Мендельсон и др.

Цель статьи – реконструировать события концертной жизни Российской империи первой половины XIX века и предложить их обоснование в свете проблемы социокультурных стереотипов в отношении женского исполнительского искусства. Цель определила основные задачи исследования: представить имена исполнительниц и охарактеризовать условия их выступлений на российских концертных сценах (главным образом в столицах) с начала XIX века и до 1860 года (до централизации музыкальной деятельности в РМО); рассмотреть общественные и культурные условия, предопределившие особенности музицирования на струнных инструментах женщин; показать специфику и динамику концертного репертуара женщин-скрипачек.

Материалом статьи послужили публикации отечественной периодической печати 1800–1860-х годов. Основной метод исследования – историческая реконструкция – способствовал воссозданию событий, условий и содержания концертов с участием женщин в России указанного периода. Применение культурологического метода позволило прояснить многие явления концертной жизни в свете социокультурных установок времени.

До начала XIX века реализация женщины в области музыкального искусства могла состояться лишь в быту, что было связано с религиозными предписаниями. Некоторое движение в решении вопроса наметилось в европейской

---

[1] Лосева О. В. Роберт и Клара Шуман: русские пути. К проблеме взаимодействия культур: дис. … д-ра искусствоведения. – М., 2012. 453 с.

[2] Пальян Г. И. Камерно-вокальное творчество Фанни Хензель в контексте немецкого романтизма первой половины XIX века: дис. … канд. искусствоведения. – Н. Новгород, 2019. – 272 с. Также творчеству Ф. Хензель посвящен целый ряд статей Е. М. Царевой, М. В. Холодовой, В. С. Пономаревой, К. А. Грузенкиной и др.

[3] Иванова С. В. Русские женщины-композиторы XIX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12, № 5 (2). – С. 563–566; Её же. К проблеме типологии женского композиторского творчества XVIII века // Вестник КГУ имени Н. А. Некрасова. – 2010. – № 3. – С. 88–93; Её же. Женщины-композиторы XVIII века // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2009. – № 12. – С. 238–242.

[4] Матусевич А. П. Женская опера: такое возможно? // Журнал изящных искусств. Наука и образование. – 2024. – № 3 (3). – С. 76–86.

[5] Долгушина М. Г. У истоков женского композиторского творчества в России // Старинная музыка. – 2016. – № 2 (72). – С. 1–4.

[6] Сочинения женщин-композиторов XIX века / авт.-составители А. Веселова, В. Рябчиков. – СПб.: Союз художников, 2024. – 136 с.

[7] Белза И. Ф. Мария Шимановская. – М.: Академия наук СССР, 1956. – 185 с.

[8] Шохирева Н. А. Фортепианное искусство Клары Шуман: дис. … канд. искусствоведения. – М., 2008. – 366 с. Материалы о гастролях К. Вик-Шуман в России содержит труд М. А. Сапонова [18].

культуре XVIII века: обучение искусствам осиротевших детей (в итальянских «консерваториях») отчасти открывало путь на сцену женщинам-исполнительницам[9]. Практически единственной возможностью реализации исполнительского таланта женщин в XVIII–XIX веках был «институт примадонн» (см. подробнее [23, с. 159]): он лишал профессиональной конкуренции с мужчинами, так как оценка проводилась не по гендерному признаку, а среди голосов определенного типа.

В российском обществе действовали строгие правила, предписывающие социальную роль женщины – жены и матери, которые диктовали границы «женских» и «мужских» профессий. Они же объясняют редкие явления женского профессионализма в музыкальной сфере. С начала XIX столетия эпоха романтизма выдвинула представление о женщине как о поэтическом идеале («поэтизация женщины» [13, с. 78]), и постепенно – через словесность, приобщение к литературе (появление женских библиотек, женских журналов), государственную систему образования[10] – женщина стала вовлекаться в мужской мир. Следы изменений общественных взглядов на женское творчество отчетливо отражены в прессе 1830–1840-х годов: в публикациях «дам стихотворец»[11], литературных опусах поклонниц[12], посвященных музыкантам и пр.

Появляясь на сцене в качестве исполнителей, представительницы слабого пола «заходили» на мужскую территорию. В воспитании женщин в России большое значение имел выбор инструмента: если игра на фортепиано, вокал входили в образовательный комплекс «благородной девицы», допустимой считалась игра на щипковых – гитаре, лютне, арфе, то игра на струнных и духовых инструментах долгое время была неприемлема для девушек из благородных семей. В книге советского исследователя И. М. Ямпольского встречается упоминание о подобных предрассудках и суждениях, что скрипка «нейдет к прекрасному полу», об «антиморальности» женщин-скрипачек или виолончелисток [24, с. 275]. Стойкость общественного мнения подтверждают и высказывания обозревателей отечественной прессы 1830-х (а это уже был период «оттепели» по отношению к женскому творчеству!): «Обычно видя девицу, и притом в столь еще юном возрасте, со скрыпкою в руках, *инструментом чуждом ея полу* (курсив мой. – *Т. С.*), естественно бываешь снисходителен к ней, так что рукоплещешь и самым ее недостаткам» [1, с. 178]. «Мы еще доживем до того, что прекрасный пол завоюет все инструменты оркестра, – писал Фаддей Булгарин. – Только двух инструментов не желали видеть у женщин – флейту и виолончель» [22, с. 98]. Предположим, что подобные представления имели источником каноны античной философии, предписывавшей избегать игры на «авлетических» инструментах, лишающих музицирование вербального начала, а звучание струнных ассоциировалось именно с чувственным началом. Также объектом порицания становилась неэстетичная исполнительская поза при игре на струнных, особенно на виолончели.

Преодоление стереотипов в российском обществе было постепенным и связано с западноевропейскими влияниями. После смерти Петра I в 1730–1740-е годы для обеспечения нужд придворного быта в Санкт-Петербург устремился поток европейских исполнителей, которым покровительствовали российские императрицы. Достаточно быстро модные музыкальные новинки Европы стали достоянием русского двора: по свидетельству И. Липаева, Анна Иоанновна завела хор из фрейлин, а подражавшие ей вельможи – хоры «из дворовых девок и парней» [12, с. 62]. Развитие светской культуры приводит

---

[9] В Италии и частично во Франции женщины (воспитанницы венецианской «консерватории» Ospedale della Pieta) составляли основную часть оркестров.

[10] Государственная система женского образования возникла в последней трети XVIII века. Первым заведением подобного типа стал Смольный институт в Воскресенском женском монастыре, где обучались дворянки, мещанки, знатные девушки из обедневших семей.

[11] П. И. Шаликов: «Мы имели не многих дам стихотвориц, и между ними возсияла полярною звездой девица Бунина, обладавшая исключительно лирическим талантом, исполнены поэзией глубокого чувства, высоких мыслей, изящного вкуса, обворожительного и в то же время величественного языка» [11, с. 293–294].

[12] В частности, одна из поклонниц Н. Д. Дмитриева-Свечина, воодушевленная игрой скрипача, посвятила ему стихи, опубликованные в газете «Киевские ведомости» за 1847 год:

Когда смычок твой вдохновенный
По чутким струнам пробегал, –
Молитву, песнь иль ропот отдаленный,
Как мановением волшебным извлекал… [7, с. 105].

к увлечению «аматёров»-аристократов игрой на скрипке, арфе, флейте, кларнете – инструментах, позволявших аккомпанировать и составлять камерные ансамбли в условиях салонного и домашнего музицирования. Среди них появлялись и талантливые женщины. В числе исполнительниц-дилетантов XVIII века встречается имя княгини М. Ю. Черкасской [4, с. 94]. В 1783–1784 годах русская аристократическая публика знакомится с искусством известных европейских музыкантов – Ф. Фьорилло, Ф. Сартори, И. Штейна, И. В. Ф. Пальшау и ученицей Дж. Тартини – скрипачкой и певицей Маддаленой Лаурой Сирмен (Ломбардини) [4, с. 94], имя которой увековечил труд Tutorial Letter to Maddalena Lombardini[13].

С начала XIX века в российской прессе среди мужских имен впервые появляются имена скрипачек. Первым объявлением подобного рода стал анонс концерта 30 марта 1805 года «девицы»[14] Жербини: «…В четверток будет иметь честь дать большой Концерт в зале Императорского театра. Она (Жербини. – *Т. С.*) имела счастье играть при Высочайшем Императорском дворе в Санкт-Петербурге в Эрмитаже на скрипке» [15, с. 489][15]. Текст традиционного для того времени объявления не дает конкретики о возрасте скрипачки, принадлежности к исполнительской школе и даже имени, но указывает на ее итальянские корни и достаточную известность в Европе. Тенденция начала укрепляться с появлением на российской сцене в 1820-х годах концертирующих женщин из Европы. В 1822 году Москву посетили выдающиеся музыканты – пианистка М. Шимановская, певица Ж. Филлис-Андрие; в 1823 году скрипач А. Буше давал концерты в Москве с супругой – арфисткой и пианисткой [19, с. 267]. Заметным явлением 1820-х годов становятся литературно-музыкальные салоны российских аристократических дам, тонких ценительниц искусства. Среди них наибольшую известность получил салон княгини З. А. Волконской, который посещали А. Пушкин, А. Дельвиг, Д. Веневетинов, Е. Баратынский, А. Мицкевич.

Знамением времени становится публичная демонстрация талантов вундеркиндов: не только мальчиков, но и девочек. Так, в 1825 году обозреватели упоминают о выступлениях в Санкт-Петербурге 11-летней певицы и пианистки А. Крумбмиллер [19, с. 267]. Линия концертов юных исполнительниц была продолжена в 1840–1850-х годах гастролями сестер-скрипачек Неруда и Ферни (см. об этом далее).

Образ просвещённой женщины XIX века и новый род ее занятий (балы, танцы и пение) находили отражение в популярных изданиях 1830-х годов – в сборниках-альманахах с романтическими названиями: «Эрато – приношение прекрасному полу…», «Жасмин и Роза – подарок для туалета на 1830 год любительницам и любителям песен или Новейшее собрание романсов и песен», «Музыкальный альбом Нини» [20, с. 141]. Знамением времени, свидетельствующем о новом статусе женщины в обществе, стало издание с 1823 года и в течение 10 лет П. И. Шаликовым «Дамского журнала», который включал художественно-поэтические, новостные рубрики с модными и театрально-концертными обзорами, публикации текстов песен. С середины 1830-х и в начале 1840-х годов увеличивается спрос на тиражирование нотных сборников танцев (главным образом для фортепиано[16]), в которых встречались произведения дам-любительниц: Олимпии Сверчковой, Александры Плюсковой, княжны Баратаевой [20, с. 144].

Эстетика романтизма со стремлением к естественной красоте поменяла моду («онегинские платья»), привела к отказу от париков, элементом женской привлекательности становится бледность лица[17]. Изменения породили символ эпохи – мечтательную, грустную, *поэтическую девушку*. Этот романтический идеал нашел реальное воплощение в сценическом образе девушки-

[13] В 1779 году состоялась первая публикация труда Д. Тартини в переводе на английский язык Ч. Бёрни.

[14] «Девицами» в XVIII–XIX веках называли незамужних девушек при упоминании их имен в официальных источниках.

[15] Отсюда и далее цитаты по источникам XIX века будут приведены в соответствии с орфографией и пунктуацией оригинала.

[16] В частности, танцевальные вечера императрицы Александры Федоровны в Аничковом дворце Петербурга способствовали публикации бальной музыки в тетради «Собрание танцев для фортепиано, сочиненных для вечеров Аничкова дворца».

[17] По мнению Ю. Лотмана, с эпохой романтизма мода на здоровье нивелируется, а бледность становится знаком «глубины сердечных чувств» [13, с. 70].

скрипачки. Юные и молодые особы, появлявшиеся на публике в 1830-е годы, привлекали внимание в первую очередь необычностью самого явления, вступавшего в диссонанс с устоявшимися представлениями об исполнителе: «К ожидающим нас новостям, – писал в анонсе В. Ф. Одоевский, – принадлежит концерт г-на Бера (5 марта 1838 года. – *Т. С.*), где услышим и увидим редкое явление: девушку, играющую, и как говорят, отлично играющую, на скрипке» [5, с. 197].

Непосредственно перед представлением российских скрипачек следует внести пояснение о национальной и «школьной» (по истокам образования) принадлежности некоторых из них. Первая половина XIX века в истории русской музыки – это период «обучения», освоения европейских традиций во многом за счет опыта «русских иностранцев», составлявших основной профессиональный контингент как среди исполнителей, так и учителей музыки[18]. Именно к этой категории относились некоторые скрипачки и их учителя. Судя по откликам прессы, лишь немногие демонстрировали приемлемое качество исполнения и единицы – музыкальный талант. К последним относилась Терезия Оттаво: «Едва ль не в первый раз слышали девицу, так искусно владеющую смычком» [1, с. 177].

Первые выступления «девицы» Терезии Оттаво, российской подданной европейского происхождения, относятся к 1834 году. Из ряда анонсов и рецензий на последующие выступления, датированные 1837, 1839 и 1841 годами, можно восстановить некоторые подробности жизни и творческой деятельности. Где прошли детские годы – не известно, но обозреватели газет неоднократно упоминали о пристрастии Оттаво с юных лет к скрипке. Впервые московская публика познакомилась со скрипачкой в «сборном» концерте солистов Московского императорского театра[19], состоявшемся 12 марта 1834 года в зале Петровского театра. На момент первого выступления возраст исполнительницы – 12 лет [1, с. 177], что дает возможность установить год ее рождения – 1822. Последние выступления Терезии Оттаво датируются 1841 годом, когда скрипачке было 19 лет. Ее педагогами были солисты Императорского Московского театра: в рецензии 1834 года упоминается учитель Паля («настоящий ее наставник» [1, с. 178]), в концертном обзоре 1837 года – Иосиф Грасси, служивший в должности солиста Московских Императорских театров с 1825 года.

Между первым и вторым выступлениями Оттаво в Москве, судя по данным прессы, случился перерыв в три года. В течение двух лет – с 1834 по 1836 год – скрипачка очевидно пребывала в Италии, что дало повод прессе говорить о наставнических связях с Н. Паганини. Она «даже обратила на себя внимание строгого Паганини, – писал К. Ш., – давшего ей несколько уроков и рекомендовавшего ее другим скрипачам» [9, с. 158]. Данный факт сомнителен и не имеет документальных подтверждений. В 1837 году состоялся первый после возвращения в Россию концерт Оттаво и с тем же «кадровым сопровождением», на этот раз в лице солиста Московского Императорского театра – известного контрабасиста Доменико Далольо (Domenico Dall'Oglio)[20]. Концерт был завершен совместным выступлением скрипачки с другим учеником И. Грасси – скрипачом-вундеркиндом Василием Латышевым [9, с. 158].

Все публичные концерты с 12 и до 19 лет Оттаво давала исключительно в Москве (в залах Петровского театра, Малом театре, Малом зале Благородного собрания), и в каждом из них партнерами скрипачки были солисты Императорских театров. Продажей билетов занимался, очевидно, отец исполнительницы – «г-н Оттаво», упоминаемый как распространитель билетов[21]. Учитывая систематические творческие контакты скрипачки

---

[18] В статье Е. А. Зайцевой к ним причисляются представители европейских школ: пианист Дж. Фильд, гитарист Ф. Сор, скрипач Г. Венявский [6, с. 154].

[19] «Сборные» концерты XIX века, как правило, организовывались дирекцией Императорских театров и предполагали участие солистов разных специальностей. Так, в концерте 1834 года, помимо скрипачки Оттаво, выступили вокалисты Элиза, И. Лавров, А. Бантышев, валторнист Энгелис, кларнетист П. Титов, оркестром управлял дирижер и скрипач А. М. Аматов.

[20] Творческие контакты с окружением Далольо могли быть установлены во время пребывания Оттаво на родине контрабасиста – в Италии.

[21] «Билеты можно заблаговременно получить у г-на Оттаво на Петровке в доме Хомякова» (О концерте Оттаво // Московские ведомости. – 1839. – № 5. – С. 79).

с московскими музыкантами[22], можно предположить, что отец Оттаво был из музыкантской среды, выступая и как наставник, и как импрессарио дочери.

Отличительными особенностями игры Терезии стали «особенная нежность» [10, с. 150], чистота интонирования («верное и чистое выделывание каждой ноты»), виртуозность («труднейшие пассажи с отличным искусством выделываемые»), выразительность, в которой «заметно было много души, еще более возвышающей прелесть скрипки…. Мы видели в ней художницу, а не дитя» [1, с. 178]. Каждый концерт был отмечен успехом и полным залом, а молодая скрипачка получала лестные прозвища в прессе: «Вьетан в корсете и локонах» [18, с. 98], «Грация скрыпки» [9, с. 158], обеспечивавшие экономический успех последующих концертов.

Особого внимания достоен репертуар Оттаво, в котором можно усмотреть определённую динамику. В концерте 1834 года прозвучали Вариации Й. Майзедера (1789–1863), Adagio и Rondo Л. В. Маурера (1789–1878); в концерте 1837 года – сочинения Г. Панофки (1807–1887), Я. В. Калливоды (1801–1866), Г. Й. Вассермана (1891–1838)[23]. Все это произведения, созданные композиторами-скрипачами – современниками. Данный круг определяет тяготение исполнителя (или его наставника) к австро-немецким музыкальным традициям, бетховенскую ориентацию (особенно произведения Калливоды) и эстетическую направленность в сторону «умеренного» романтизма (Вассерман – ученик Л. Шпора, Панофка – учился у Майзедера). Более того авторы скрипичных произведений были концертмейстерами придворных и других оркестров, что определяло их нацеленность на решение ансамблевых, а не сольно-концертных задач.

В концертах Оттаво 1841 года наметился «репертуарный поворот» к виртуозности, о чем свидетельствует включение в программу двух циклов вариаций и фантазии Ш. О. Берио (1802–1870), Интродукции и вариаций Ф. Давида (1810–1873), «труднейших пьес» К. Липиньского (1790–1861) [18, с. 98]. Этот репертуар характеризует обращение к концертному стилю, демонстрирует владение исполнителем филигранной техникой, но отличной от «ультра-романтических» штудий Паганини, приближенной к изящному и благородному салонному стилю 1830–1840-х годов. Отсутствие в репертуаре Оттаво произведений генуэзского маэстро, которые в 1830-е уже активно включались исполнителями (и не только гастролерами) в программы петербургских и московских концертов, может стать дополнительным аргументом в пользу отсутствия контактов между Паганини и Оттаво.

От концерта к концерту произведения программы скрипачки не повторялись (в противоположность практике европейских вундеркиндов): это свидетельство постоянной заботы об обновлении репертуара и трудоспособности исполнителя. Довольно широкий охват произведений европейских композиторов разных национальностей, продолжателей классических традиций, может говорить о хорошем вкусе скрипачки и ее наставников.

Гораздо меньше сведений содержат источники о выступлениях русской по национальной принадлежности скрипачки Марии Ершовой (год рождения предположительно 1820). Жительница Санкт-Петербурга, она относилась к плеяде потомственных музыкантов Ершовых: «дочь камермузыканта и Дирижёра Императорских Придворных Санкт-Петербургских Театров» [16, с. 430][24].

Из имеющихся сведений о двух публичных концертах скрипачки: одном – в Москве в зале Благородного собрания 24 февраля 1836 года, другом – в Санкт-Петербурге 5 марта 1838 года, можно заключить: М. Ершова, как и Т. Оттаво, представляла искусство в одном ряду с профессиональными музыкантами, солистами Петербургских Императорских театров – вокалистами Н. Лавровым, А. Савицкой, Финагени, скрипачами А. Поляковым, И. А. Бером (ее педагогом). В анонсе концерта отражено участие оркестра под управлением, по всей вероятности, родственника скрипачки «г-на Ершова».

Исполненные три произведения – Четвертый концерт для скрипки с оркестром Л. В. Маурера,

[22] В 1841 году Т. Оттаво принимала участие в концерте певца А. Бантышева как приглашенная солистка.

[23] В рецензии не уточнены названия исполненных произведений, но можно предположить, что это был один из скрипичных концертов Я. В. Калливоды, вариации для скрипки Г. Й. Вассермана.

[24] Чин женщины в XIX веке определялся чином ее мужа или отца (как в данном случае).

Вариации К. Липиньского и Л. Шпора – свидетельствуют об ориентации на популярный репертуар 1830-х годов (для сравнения, репертуар Оттаво включал малоизвестные имена композиторов). Даже минимально зафиксированные сведения об игре Ершовой говорят об определенном этапе становления скрипачки («нежная рука юной художницы будет, конечно, со временем извлекать звуки, вполне достойные инструмента ее» [14, с. 387]) и ее артистическом потенциале, не обладавшем такой индивидуальностью, как в случае с Оттаво. Начав концертировать в 16 лет, Ершова завершила публичную деятельность в 18 (после 1838 года упоминаний в прессе ее имени не встречалось).

Представленные выше фигуры, по сути, закрывают ряд российских скрипачек первой половины XIX века. Дальнейшая практика женского исполнительства на скрипке продолжилась в 1850-х годах в лице сестер Неруда и Ферни. Сестры Неруда были славянского происхождения, Ферни – итальянского, но многое их объединяло: музыкальные семьи (отцы – профессиональные музыканты), раннее начало исполнительской деятельности, всеобщий европейский успех (по сведениям прессы, сестры Неруда до приезда в Россию дали 19 концертов в Лондоне, Вене, Будапеште, Берлине, Дрездене, Кенигсберге, Риге; сестры Ферни были известны выступлениями в Париже, Марселе, Брюсселе, Вене, Берлине).

Партнерство девочек Неруда в семейном ансамбле было неравным: пальма первенства принадлежала скрипачке Вильгельмине (во время концертов в России в 1851 году ей было 13 лет), старшая сестра Амалия (16 лет) была прекрасной пианисткой, но ее затмевала слава «гениального ребенка», «дива природы» Вильмы [8, с. 277–278]. Более равновесным выглядел дуэт скрипачек-сестер Ферни – Каролины[25] и Вирджинии, гастролировавших в Санкт-Петербурге и в Москве в 1860 году[26]: «Игра молодых виолонисток художественна и энергична… отчетливость, выразительность исполнения необыкновенны, вкуса много; степень совершенства у обеих сестер одинакова» [3, с. 144].

О незаурядности музыкального дарования В. Неруды говорит оценка историка и критика XIX века Ю. Арнольда, зафиксировавшего в воспоминаниях некоторые черты ее исполнительской манеры: поражала «чистота, бравурность и сила ее игры… знакомая всей Европе», «огненная задушевность истой слявянки» [2, с. 59]. Будучи свидетелем концертов Неруды в Петербурге в 1851 году (состоялось два концерта), Ф. Булгарин отмечал «необыкновенный ум» скрипачки: «…она с удивительным искусством располагает каждым тоном своей игры» [21, с. 231]. Описанное качество – показатель высокой сенситивности художественного переживания.

За прошедшее двадцатилетие после выступлений Т. Оттаво и М. Ершовой заметно эволюционировал и «женский» скрипичный репертуар: от умеренно-романтического и салонного к «национально-романтическому». Сравнение обозревателями газет игры В. Неруды с исполнением ярчайших представителей национальных школ К. Липиньским и У. Буллем (Оле-Булем) было связано как раз со специфичностью репертуара, в котором главное место занимала Юмореска на тему моравской песни «Пекику» и Вариации Г. Эрнста на тему «Венецианский карнавал». Репертуар и сестер Неруда, и Ферни свидетельствует об ориентации на виртуозно-романтические произведения (Бравурные вариации на тему Россини из оперы «Моисей в Египте» на 4-й струне Н. Паганини, Вариации на тему итальянской песни «Венецианский карнавал» Г. Эрнста в переложении для двух скрипок). Это следует связать не столько с модными тенденциями времени (которые, к слову сказать, в эти годы пошли на спад), сколько с типичным репертуаром вундеркиндов, направленным на демонстрацию не свойственных юному возрасту возможностей.

В концерте Ферни 1860 года встречается одно из первых упоминаний об исполнении[27]

[25] Каролина Ферни (1839–1841), впоследствии – Ферни-Джиральдони, – вокальный педагог, профессор Санкт-Петербургской консерватории. Подробнее см. Ферни-Джиральдони (урожд. Ферни), Каролина (Carolina Ferni-Giraldoni) (1839–1926) [Электронный ресурс] // Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. – URL: https://www.conservatory.ru/esweb/ferni-dzhiraldoni-urozhd-ferni-karolina-carolina-ferni-giraldoni-1839-1926.

[26] Примечательным событием стало выступление сестер Ферни с братьями Рубинштейнами: с Антоном в Петербурге и Николаем в Москве.

[27] В рецензии не уточняется, кто из сестер его исполнил.

на российской сцене Концерта для скрипки с оркестром Ф. Мендельсона-Бартольди – композитора (не скрипача), открывшего новую страницу в скрипичном репертуаре второй половины XIX века. Немалое значение в содержании концертных программ имели и франко-бельгийские корни образования сестер Ферни (например, в обращении к скрипичным дуэтам Ш. Данкля, вариациям Ю. Леонара), которые обнаружились также в некоторых деталях их манеры: «они часто прибегают к эффектам, именно к размашистому движению смычка, называемого французами coup de fouet[28]» [17, с. 658].

Подводя итог представлению женщин-скрипачек на российской сцене, выделим главные обобщения по заявленной теме. Вхождение русской культуры в стадию зрелого романтизма в первую половину XIX века укрепило представление о самостоятельности женщины как творческой единицы. Примеров подобных пианисткам, реализовавшим себя в профессии (М. Шимановской, К. Вик), скрипичное искусство в России не знало, что связано с укоренившимися убеждениями о принадлежности женщины семье. Главной причиной ограничений концертной деятельности скрипачек-представительниц слабого пола видятся наступление времени замужества и стереотипы о неэстетичности игры женщин на струнных и духовых инструментах. Практически все одаренные девочки и девушки-скрипачки, выступавшие в Российской империи, происходили из семей музыкантов-профессионалов. «Женский репертуар» 1830–1850-х годов демонстрирует не только процесс изменения стилистических эталонов внутри романтического репертуара, но и примеры инициативности артисток и их наставников в выборе произведений программы, исключавшие прямую зависимость от вкусов публики.

Начиная с 1850-х годов, риторика в прессе о деятельности женщин-скрипачек существенно изменилась: исчезли высказывания о малой пригодности женского пола к скрипке, таланты скрипачек стали признаваться наравне с талантами скрипачей. А это начало постепенного движения к профессионализму в женской среде (К. Ферни-Джиральдони, В. Неруда). Однако в полной мере тенденция закрепилась в России лишь к началу XX века.

Литература

1. А. А. Московские записки. Письмо издателю // Молва. – 1834. – 13 марта, № 12. – С. 177–179.
2. Арнольд Ю. К. Воспоминания Ю. Арнольда. – М.: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1892. – Вып. 3. – 204 с.
3. Баженов А. Н. Московские театральные письма // Театральный и музыкальный вестник. – 1860. – 8 мая, № 18. – С. 144–146.
4. Березовчук Л. Н. Концертная жизнь в Санкт-Петербурге XVIII века // Музыкальный Петербург. – Т. 1. Кн. 2. XVIII век. – СПб.: Композитор, 1998. – С. 92–102.
5. Биттерман К. Музыкальная хроника // Северная пчела. – 1838. – № 50. – С. 197.
6. Зайцева Е. А. Souvenir de Russie: Фернандо Сор и Генрих Венявский – русские иностранцы // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 51. – С. 148–154.
7. Еще несколько слов о концертах Н. Д. Дмитриева-Свечина // Киевские ведомости. – 1847. – 7 марта, № 10. – С. 105.
8. И. М. (Манн И. А.) Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. – 1851. – № 69. – С. 277–279.
9. К. Ш. (Князь Шаликов). Концерт девицы Оттаво в Малом театре 8-го марта // Московские ведомости. – 1837. – № 22. – С. 158.
10. К. Ш. (Князь Шаликов). Музыкальный вечер девицы Терезии Оттаво // Московские ведомости. – 1841. – № 18. – С. 150.
11. К. Ш. (Князь Шаликов). О стихах Гр. А. ... Р ... й // Московские ведомости. – 1836. – № 14. – С. 293–294.
12. Липаев И. В. Оркестровые музыканты. – СПб.: редакция «Русской музыкальной газеты», 1904. – 212 с.
13. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – М.: Издательство АСТ, 2024. – 560 с.

[28] *Coup de fouet* в дословном переводе с французского означает «ударять хлыстом».

14. Москва (О концерте скрипачки М. И. Ершовой 24 февраля) // Московские ведомости. – 1836. – 29 февраля, № 18. – С. 387.
15. Объявления // Московские ведомости. – 1805. – № 25. – С. 489.
16. Объявления (О концерте в Большой зале Благородного собрания девицы Ершовой) // Прибавление к № 16 Московских ведомостей. – 1836. – С. 430.
17. П-ий Н. (Пановский Н. М.). Концерты // Московские ведомости. – 1860. – 16 апреля, № 84. – С. 658–659.
18. Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвига Шпора, Роберта Шумана. – М.: Дека-ВС, 2004. – 384 с.
19. Соколова А. М. Концертная жизнь // История русской музыки. Т. 4. 1800–1825. – М.: Музыка, 1986. – С. 251–280.
20. Столпянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге / коммент. А. Розанова. – Л.: Музыка, 1989. – 223 с.
21. Ф. Б. Заметки, выписки и корреспонденция // Северная пчела. – 1951. – № 58. – С. 229–231.
22. Ф. Б. Разные разности // Литературная газета. – 1841. – № 25. – С. 97–99.
23. Художественная литература и музыка как отражение культуры народа: монография / Е. В. Богомолова, Д. Н. Володина, М. А. Жиркова и др. – Новосибирск: Издательство ЦРНС, 2014. – 196 с.
24. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. – М.; Л.: Гос. Муз. Изд-во, 1951. – Т. 1. – 516 с.

References

1. A.A. Moskovskie zapiski. Pis'mo izdatelyu [Moscow Notes. Letter to the Publisher]. *Molva [Molva]*, 1834, March 13, no. 12, pp. 177-179. (In Russ.).
2. Arnold Y.K. *Vospominaniya Arnol'da Y. K. [Memories of Arnold Y.K.]*. Moscow, Printing house of E. Lissner and Y. Roman Publ., 1892, iss. 3. 204 p. (In Russ.).
3. Bazhenov A.N. Moskovskie teatral'nye pis'ma [Moscow theatrical letters]. *Teatral'nyy i muzykal'nyy vestnik [Theatrical and musical bulletin]*, 1860, may 8, no. 18, pp. 144-146. (In Russ.).
4. Berezovchuk L.N. Kontsertnaya zhizn' v Sankt-Peterburge XVIII veka [Concert life in St. Petersburg in the 18th century]. *Muzykal'nyy Peterburg. T. 1. Kn. 2. 18 vek [Musical Petersburg. Volume 1. Book 2. 18th century].* St. Petersburg, Composer Publ., 1998, pp. 92-102. (In Russ.).
5. Bitterman K. Muzykal'naya khronika [Musical Chronicle]. *Severnaya pchela [The Northern Bee]*, 1838, no. 50, p. 197. (In Russ.).
6. Zaytseva Y.A. Souvenir de Russie: Fernando Sor i Genrikh Venyavskiy – russkiye inostrantsy [Souvenir de Russie: Fernando Sor and Henryk Wieniawski – Russian foreigners]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 51, pp. 148-154. (In Russ.).
7. Eshche neskol'ko slov o kontsertakh N.D. Dmitrieva-Svechina [Quelques mots de plus sur les concerts de N.D. Dmitriev-Svechin]. *Kievskie vedomosti [Kievskie vedomosti]*, 1847, 7 mars, no. 10, pp. 105. (In Russ.).
8. I.M. (Mann I. A.) Peterburgskaya letopis' [St. Petersburg Chronicle]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti [St. Petersburg Vedomosti]*, 1851, no. 69, pp. 277-279. (In Russ.).
9. K.Sh. (Knyaz' Shalikov). Kontsert devitsy Ottavo v Malom teatre 8-go marta [The Ottavo Girl's Concert at the Maly Theater on March 8]. *Moskovskie vedomosti [Moskovskie Vedomosti]*, 1837, no. 22, p. 158. (In Russ.).
10. K.Sh. (Knyaz' Shalikov). Muzykal'nyy vecher devitsy Terezii Ottavo [Musical Evening of Miss Theresia Ottavo]. *Moskovskie vedomosti [Moskovskie Vedomosti]*, 1841, no. 18, pp. 150. (In Russ.).
11. K.Sh. (Knyaz' Shalikov). À propos des poèmes de Gr. A. …. R …. y [O stikhakh Gr. A. …. R …. y]. *Moskovskie vedomosti [Moskovskie Vedomosti]*, 1836, no. 14, pp. 293-294. (In Russ.).
12. Lipaev I.V. *Orkestrovye muzykanty [Orchestral musicians].* St. Petersburg, editorial office of the "Russian Musical Newspaper" Publ., 1904. 212 p. (In Russ.).
13. Lotman Y.M. *Besedy o russkoy kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka) [Conversations about Russian culture: Everyday life and traditions of the Russian nobility (18th – early 19th centuries)].* Moscow, AST Publ., 2024. 560 p. (In Russ.).
14. Moskva (O kontserte skripachki M.I. Ershovoy 24 fevralya) [Moscow (About the concert of violinist M.I. Ershova on February 24)]. *Moskovskie vedomosti [Moskovskie vedomosti]*, 1836, February 29, no. 18, p. 387. (In Russ.).
15. Ob"yavleniya [Announcements]. *Moskovskie vedomosti [Moskovskie Vedomosti]*, 1805, no. 25, pp. 489. (In Russ.).

16. Ob"yavleniya (O kontserte v Bol'shoy zale Blagorodnogo sobraniya devitsy Yershovoy) [Announcements (About the concert in the Great Hall of the Noble Assembly of Miss Ershova)]. *Pribavlenie k № 16 Moskovskikh vedomostey [Supplement to No. 16 of the Moscow Gazette]*, 1836, p. 430. (In Russ.).
17. P-iy N. (Panovskiy N.M.). Kontserty [Concerts]. *Moskovskie vedomosti [Moskovskie vedomosti]*, 1860, April 16, no. 84, pp. 658-659. (In Russ.).
18. Saponov M.A. *Russkie dnevniki i memuary Rikharda Vagnera, Lyudviga Shpora, Roberta Shumana [Russian diaries and memoirs of Richard Wagner, Ludwig Spohr, Robert Schumann].* Moscow, Deka-VS Publ., 2004. 384 p. (In Russ.).
19. Sokolova A.M. Kontsertnaya zhizn' [Concert life]. *Istoriya russkoy muzyki. T. 4. 1800–1825 [History of Russian music. Volume 4. 1800-1825].* Moscow, Muzyka Publ., 1986, pp. 251-280. (In Russ.).
20. Stolpyanskiy P. *Muzyka i muzitsirovanie v starom Peterburge [Music and Music-Making in Old Petersburg].* Leningrad, Muzyka Publ., 1989. 223 p. (In Russ.).
21. F.B. (Faddey Bulgarin). Zametki, vypiski i korrespondentsiya [Notes, extracts and correspondence]. *Severnaya pchela [The Northern Bee]*, 1951, no. 58, pp. 229-231. (In Russ.).
22. F.B. (Faddey Bulgarin). Raznye raznosti [Various Differences]. *Literaturnaya Gazeta [Literary Newspaper]*, 1841, no. 25, pp. 97-99. (In Russ.).
23. Bogomolova Y.V., Volodina D.N., Zhirkova M.A., i dr. (ed.) *Khudozhestvennaya literatura i muzyka kak otrazhenie kul'tury naroda [Fiction and music as a reflection of the culture of the people].* Novosibirsk, CRNS Publ., 2014. 196 p. (In Russ.).
24. Yampolskiy I.M. *Russkoe skripichnoe iskusstvo. Ocherki i materialy [Russian violin art. Essays and materials].* Moscow; Leningrad, State Musical Publishing House, 1951, vol. 1. 516 p. (In Russ.).

УДК 7.067
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-113-119

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ГИТАРНАЯ ШКОЛА И ЕЁ ПОТЕНЦИАЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Зайцева Валерия Романовна, аспирант кафедры музыкального образования, Елецкий государственный университет имени И. А. Бунина (г. Липецк, РФ). E-mail: valeria.roldugina@yandex.ru

Гитарная школа в России представляет особый интерес, с точки зрения истории её формирования. Этот процесс происходил в XIX и XX столетиях и привёл гитару к тому, что в наше время в стране повсеместно ведётся обучение на ней, организовываются концерты и конкурсы исполнителей. В данной статье даётся определение понятию «русская классическая гитарная школа», перечислены основные элементы, из которых она складывается. Раскрыты и описаны признаки «русского стиля» игры на гитаре. Определено, какое влияние оказывали представители гитарного исполнительства из западноевропейских стран и зарубежные школы на становление российской школы игры.

В ходе работы выявлены перспективные направления развития гитарного искусства в России, связанные, главным образом, с изменениями в образовательном процессе. К примеру, предлагается изучение студентами профессиональных учебных заведений семиструнной гитары и написанного для неё репертуара в качестве одной из дисциплин. Сейчас обучение ведётся на шестиструнной гитаре, однако именно с семиструнной гитары в России начиналось формирование национальной школы игры на инструменте, что является одной из главных особенностей отечественного гитарного исполнительства.

Ключевые слова: русская классическая школа игры на гитаре, гитарное искусство, русский стиль, гитарное исполнительство, семиструнная гитара, шестиструнная гитара, потенциал для развития.

THE RUSSIAN CLASSICAL GUITAR SCHOOL AND ITS POTENTIAL IN THE FIELD OF MUSICAL ART

Zaytseva Valeriya Romanovna, Postgraduate of Department of Musical Education, Bunin Yelets State University (Lipetsk, Russian Federation). E-mail: valeria.roldugina@yandex.ru

The guitar school in Russia is of particular interest from the point of view of its history of formation. This process took place in the 19th and 20th centuries and led to the fact that nowadays the guitar is widely taught in the country, and concerts and competitions of performers are organized. This article defines the concept of "Russian classical guitar school" and lists the main elements that make it up. The features of the "Russian style" of guitar playing are revealed and described. It has been determined what influence the representatives of guitar performance from Western European countries and foreign schools had on the formation of the Russian school of playing.

In the course of the work, promising directions for the development of guitar art in Russia have been identified, mainly related to changes in the educational process. For example, it is proposed that students of professional educational institutions study the seven-string guitar and the repertoire written for it as one of the disciplines. Currently, guitar lessons are conducted on a six-string guitar, but it was the seven-string guitar that initiated the formation of a national guitar school in Russia, which is one of the main features of Russian guitar performance.

Keywords: Russian classical guitar school, guitar art, Russian style, guitar performance, seven-string guitar, six-string guitar, potential for development.

Русская гитарная школа имеет богатую историю, за которой стоят выдающиеся личности, такие как А. Сихра, В. Русанов, П. Агафошин, А. Иванов-Крамской и другие великие гитаристы. Одни из них больше трудились над созданием репертуара, другие уделяли внимание педагогической деятельности, кто-то успешно занимался методической работой, издавая свою школу игры или же литературу, посвящённую гитарному искусству. Все они сумели разглядеть, что гитара – тот инструмент, который достоин занять своё почетное место в ряду академических музыкальных инструментов.

Русские гитаристы на протяжении двух веков (XIX и XX) с переменным успехом внедряли гитарное искусство в культурную жизнь страны, делились своими наблюдениями относительно технических моментов исполнительства, пропагандировали любимый инструмент, смогли добиться включения гитары в систему образования. Русская гитарная школа и её история представляли интерес для музыковедов М. Стаховича, Б. Вольмана, Б. Асафьева, В. Машкевича и других. Их исследования были посвящены как отдельным её представителям, так и процессу становления в целом.

Так что же кроется за словами «русская классическая гитарная школа» и каковы её нераскрытые возможности? Цель данной статьи – формулирование понятия «русская классическая гитарная школа» и обнаружение векторов развития гитарного искусства в России.

Сегодня одними из задач музыкального сообщества являются сохранение специфики гитарного исполнительства и идентификация классической гитары как академического музыкального инструмента в России.

Актуальность темы статьи заключается в необходимости сохранения имеющегося уровня развития гитарного искусства, достигнутого к XXI веку, а также в поиске направлений, в которых в дальнейшем может прогрессировать русская гитарная школа.

В ходе анализа научной литературы нами было выявлено, что в ней не встречается термин «русская классическая гитарная школа», то есть дефиниция данного понятия отсутствует. Тем не менее это словосочетание употребляется в гитарной литературе, в частности, при упоминаниях о развитии гитарного искусства в России. Прежде чем сформулируем определение термина «русская классическая гитарная школа», про-

анализируем, из каких составляющих складывается школа игры на инструменте, и дадим объяснение каждому из слов исследуемого термина:

1. Русская – имеющая отношение к России, указывающая на национальную принадлежность; сформировавшаяся в пределах нашей страны с непосредственным участием отечественных музыкантов.

2. Классическая – включающая методику обучения, основные принципы игры на инструменте; соответствующая основным канонам музыкального развития в целом и касаемо конкретного инструмента; имеющая определённую историю становления, своих последователей, профессиональных музыкантов, стоящих у истоков зарождения школы; репертуар.

3. Гитарная – относящаяся к гитаре, к деятельности гитаристов.

4. Школа (школа игры на инструменте). Это слово требует наиболее детального объяснения. На рисунке ниже укажем основные элементы, которые составляют школу игры на инструменте (см. рис. в Приложении). Важно учитывать их совместно, и только тогда можно судить о существовании школы.

Школы игры имеют историческую подоплёку. Для того чтобы получить целостное представление о национальной школе, необходимо иметь информацию об истории её становления.

Важная роль при формировании школ игры принадлежит конкретным личностям, поднявшим уровень развития инструмента на качественно новый уровень. В истории гитарного искусства в России первой такой личностью был А. О. Сихра, которого называют «патриархом русской гитары». Он заложил в XIX веке основы исполнительства на семиструнной гитаре, проложив ей дорогу в нашей стране и воспитав последователей (С. Н. Аксёнова, В. И. Моркова, Ф. М. Циммермана и др.). Также следует отметить, что первая изданная в России в начале XIX века школа игры на гитаре принадлежит перу И. Гельда [1, с. 71].

В XX веке личностями, способствующими в России развитию гитарного искусства, стали П. С. Агафошин и его ученик А. М. Иванов-Крамской. Они являлись исполнителями на шестиструнной гитаре. Против семиструнного же инструмента в начале XX века велась борьба, которая проходила не без участия П. Агафошина. В результате «семиструнка» ушла на второй план.

П. С. Агафошин вдохновлялся игрой гастролирующего в России великого испанского гитариста А. Сеговии, который, в свою очередь, назвал Петра Спиридоновича «лучшим московским гитаристом», а Москва в те времена была главным культурным центром, где развивалась гитара [7, с. 8]. В 1934 году, основываясь на исполнительских и педагогических принципах А. Сеговии, Агафошин издал первую советскую «Школу игры на шестиструнной гитаре», которой пользуются в России по сей день.

Наряду с Петром Агафошиным одним из основоположников отечественной гитарной школы считается А. М. Иванов-Крамской, который отличился во многих видах деятельности: исполнительской, композиторской (более пятисот сочинений), педагогической, методической («Школа игры на шестиструнной гитаре», 1947), просветительской (добился открытия класса гитары в 1960 году в училище при Московской консерватории).

Итак, отличие русской гитарной школы от школ западноевропейских стран состоит в том, что на первоначальном этапе зарождения в нашей стране преобладала семиструнная гитара. Семиструнная гитара относится к классической школе игры, так как она имеет методические основы, свой репертуар, написанные для неё школы игры, богатую историю развития и распространения.

При формировании в России школы игры на шестиструнной гитаре, безусловно, присутствовало влияние западноевропейского опыта: на западе эта разновидность инструмента «блистала» ещё в XIX веке. Тогда же там появился классический репертуар, созданный М. Джулиани, М. Каркасси, Ф. Сором, Ф. Карулли и другими гитарными композиторами. Фундаментом для российского гитарного искусства и мирового гитарного сообщества в целом послужили школы игры на гитаре авторства вышеназванных гитаристов, а также Д. Агуадо, Й. Мерца, Н. Коста, Э. Пухоля. А принципы исполнительства А. Сеговии легли в основу в том числе русской гитарной школы [4].

Несмотря на опору на зарубежные постулаты, в российском гитарном исполнительстве сформировался свой стиль, названный исследо-

вателем Сергеем Рудневым «русским стилем игры на классической гитаре». Его труд с одноимённым названием был опубликован в 2002 году. Представим некоторые из особенностей русского стиля:

– мелодизм, «певучесть» инструмента;

– использование приёма «легато»;

– импровизационная основа многих произведений;

– применение арпеджированных аккордов;

– использование «педального» наложения звуков [8, с. 8].

Определяя особенности национальной гитарной школы, можно рассматривать инструмент и исполнительство на нём с различных сторон. То, насколько сильна художественная составляющая в исполнительском мастерстве, в каком характере музыки она проявляется наиболее ярко, – одна из характеристик гитарной школы страны в целом. Так, принято считать Испанию страной, где в музыке ярко выражено эмоциональное, даже взрывное начало. Вспомним, к примеру, испанского композитора М. де Фалью, воплотившего в своих творениях суть испанского национального колорита. В его произведениях можно услышать стук кастаньет и отзвуки страсти. Для китайских же гитаристов приемлема другая эстетика в исполнительстве. Их творчество более философское, оно отражает особое видение мира. К примеру, современный китайский гитарист Синье Ли делится со слушателями разных стран пьесой «Семь желаний», написанной китайским композитором Тань Дунем. В ней воплощены черты китайского фольклора, направленные на созерцание мира, отражающие звуки природы с помощью различных приёмов. Это принципиально другая по характеру звучания музыка.

Наличие школы игры характеризуется наличием оригинального репертуара, созданного композиторами данной страны. В XIX веке в России это были, в основном, обработки русских народных песен и романсы. Национальная основа сочинений обусловливала формирование собственной школы игры на семиструнной гитаре. В XX веке активная композиторская деятельность осуществлялась советскими композиторами. Этот репертуар уже не ограничивался национальной направленностью, он включал в себя переложения русской классики, произведения отечественных композиторов.

Русская классическая гитарная школа может иметь разветвления согласно различным признакам. К примеру, гитарная школа может рассматриваться как в пределах целой страны, так и относительно регионов – локальные центры гитарных школ. Так, в России главными гитарными центрами, безусловно, являлись Москва и Санкт-Петербург, а также крупнейшая южноуральская школа. Гитарист из Барнаула В. Г. Полянцев рассуждал, существует ли точное определение алтайской гитарной школы. К чётким выводам он не пришел, однако в числе принципов обучения назвал привитие навыка импровизации своим ученикам, что придаёт исполнителю индивидуальности [6]. Так из отдельных черт могут складываться местные школы игры на гитаре.

По следующему признаку гитарная школа страны относится как к сольному, так и к коллективному исполнительству – ансамблевому и оркестровому. К таким коллективам, формирующим вектор развития гитарного исполнительства в России, относятся, к примеру, гитарный квартет имени Фраучи или же «Трио гитаристов Урала». В некотором смысле можно говорить о формировании российской гитарной школы, подразумевая под этим наличие достаточного количества профессионалов.

Подходы, используемые в обучении гитаристов, и общность педагогических установок являются очередной из характеристик национальной школы игры. Школа игры на инструменте неразрывно связана с педагогической деятельностью. В трудах отечественных гитаристов (школах, самоучителях) транслируется порядок организации обучения: посадка, постановка рук, звукоизвлечение и т. д. Всё это направлено на раскрытие творческого потенциала учащегося и целостное сбалансированное развитие его личности.

Итак, школа игры на музыкальном инструменте – это комплексное понятие, включающее в себя синтез истории, педагогики, методики, исполнительства, композиторской деятельности. Каждая эпоха вносила свой вклад в развитие гитарного искусства, отражая культурные особенности времени. Традиционным инструментом школы считается шестиструнная гитара, но также существует семиструнная гитара. Русская классическая гитарная школа проходила стадию формирования в XIX веке (применительно к

семиструнной гитаре) и в XX веке (применительно к шестиструнной гитаре).

Подводя итоги анализу составляющих исследуемого термина, дадим ему определение. Русская классическая школа игры на гитаре представляет собой совокупность сформированных относительно гитары традиций и особенностей исполнительства, методов обучения, наличие оригинального репертуара, довольно большого количества представителей. Это также направление в музыкальном искусстве, объединяющее русских гитарных исполнителей, композиторов, исследователей истории формирования инструментальной школы.

Стоит отметить, что уровень классического гитарного исполнительства в России достиг на данный момент своего максимума с начала становления. В XXI веке он непрерывно повышается, привлекая всё большую аудиторию.

Мощный потенциал для развития гитарного искусства в России видится в трансформации работы профессиональных учебных заведений по обучению гитаристов. Такая трансформация включает в себя корректировку учебного плана, а именно:

1. Введение в учебный план дисциплины по ознакомлению с «русской» семиструнной гитарой. Это инструмент, который достоин внимания хотя бы по той причине, что в своё время наибольшее распространение он получил именно в России, а одним из первых играл на нём А. О. Сихра. Семиструнная гитара является значительной частью русской культуры XIX века.

В России обучение игре на семиструнной гитаре ведётся в рамках частных занятий. В учреждениях дополнительного образования детей такому обучению нет места. Введение этой дисциплины в учебный план практиковалось лишь в Казанском музыкальном училище, где преподаватель гитары В. Харисов добился, чтобы обучение игре на семиструнной гитаре стало обязательным предметом. Впоследствии некоторые учащиеся его класса, в числе которых один из самых талантливых воспитанников Айнур Бегутов, концертируют с программами, исполняемыми на семиструнной гитаре.

Гитарные композиторы современности обращаются к «русской» семиструнной гитаре, выполняя переложения произведений из её репертуара для шестиструнной гитары. Безусловно, проделывается большая работа, и она даёт положительный эффект: гитаристы-шестиструнники знакомятся с репертуаром семиструнной гитары, его особенностями.

2. Введение в учебный план дисциплины «гитарный оркестр». Это формат коллективного музицирования, раскрывающий возможности гитары наиболее широко.

В мире существует немало гитарных оркестров (в Швеции, Японии и в других странах). В России музыкальная культура гитарных оркестров только начинает прививаться. Уже существуют оркестры «Астурия» (Нижний Новгород), «Большое баррэ» (Воронеж), «Грифон» (Южно-Сахалинск).

В некоторых школах есть учебный предмет «Оркестр гитаристов». Цель программы – развитие музыкально-творческих способностей учащегося на основе приобретённых знаний, умений и навыков в области ансамблевого исполнительства [2, с. 99].

Всё больше конкурсов исполнительского мастерства включают в свою программу номинацию «Гитарный оркестр». Такая форма исполнительства повышает интерес как у учащихся, так и у слушателей [5, с. 33].

Репертуар оркестров может включать как классические образцы мировой музыкальной культуры в собственных переложениях, так и оригинальные пьесы современных композиторов. На данный момент репертуар для гитарного оркестра чаще формируется за счёт аранжировок различных произведений руководителями (дирижёрами) оркестров, хотя существуют написанные специально для гитарных коллективов пьесы. Их количество относительно небольшое.

У современных композиторов усиливается интерес к этому жанру творчества. Их привлекают гитарные возможности, которые имеют нераскрытый потенциал. В целом, оркестровая игра по задачам схожа с ансамблевым исполнительством, но имеет свои особенности. В рамках оркестра/ансамбля народных инструментов, как это происходит на данный момент, качественный рост навыков гитаристов, к сожалению, невозможен [3, с. 190].

3. Включение в курс музыкальной литературы сведений о классических гитарных композиторах.

Обучаясь в музыкальной школе или же в колледже искусств, на уроках музыкальной литературы гитаристы не получают информации о великих композиторах, чей репертуар они изучают. А ведь зачастую это люди, оставившие свой след не только в гитарном искусстве, но и в истории музыкального искусства в целом. Гитаристы заслуживают включения информации о них как в курс зарубежной, так и отечественной музыкальной литературы. Они во многом не уступают по значимости фортепианным композиторам или создателям симфонической музыки.

Для сохранения интереса к гитарному искусству и развития гитарной школы необходимо внедрять новые приёмы игры, появляющиеся в процессе эволюции музыкальной культуры. Это связано в том числе с тем, что музыка не стоит на месте. Она переменчива, опирается на современные тенденции в обществе, со временем приобретая иной характер звучания. Поэтому, опираясь на зарубежные и отечественные школы игры XIX–XX веков, нужно следовать за прогрессом и вести русскую классическую гитарную школу к следующим ступеням развития.

Литература

1. Ануфриева Н. И., Крижепольский И. Н. История и пути становления гитарной школы // Музыка в информационном пространстве культуры третьего тысячелетия: проблемы, мнения, перспективы: сборник научных трудов. – М.: Изд-во Российского государственного социального университета, 2010. – С. 71–73.
2. Бещетников И. А., Домбраускене Г. Н. Проблемы формирования гитарного оркестра в свете истории и практики становления и развития исторических форм коллективного музицирования // Манускрипт, 2024. – Т. 17, № 2. – С. 98–103.
3. Бреусова В. В. О специфике и недостатках современной системы профессионального образования классических гитаристов // Музыкальное искусство. – 2020. – № 22. – С. 182–192.
4. Вайсборд М. А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества. – М.: Советский композитор, 1989. – 208 с.
5. Данилова Д. А. Гитарный оркестр: история и практика // Музыкальное образование и наука. – 2018. – № 1 (8). – С. 31–36.
6. Катренко Н. Пой, моя гитара: что такое алтайская гитарная школа и с чем связан ее расцвет? [Электронный ресурс]. – URL: https://barnaul.press/ (дата обращения: 12.01.2026).
7. Ковалёва И. А. История гитарного искусства Восточного Оренбуржья: учебное пособие. – Орск: Издательство Орского гуманитарно–технологического института (филиала) ОГУ, 2018. – 74 с.
8. Руднев С. И. Русский стиль игры на классической гитаре: методическое пособие. – Тула: Ясная поляна, 2002. – 208 с.

References

1. Anufrieva N.I., Krizhepolskiy I.N. Istoriya i puti stanovleniya gitarnoy shkoly [History and Ways of Format ion of the Guitar School]. *Muzyka v informatsionnom prostranstve kul'tury tret'ego tysyacheletiya: problemy, mneniya, perspektivy: sbornik nauchnykh trudov [Music in the Information Space of the Third Millennium Culture: Problems, Opinions, and Prospects: collection of scientific papers]*. Moscow, Russian State Social University Publ., 2010, pp. 71-73. (In Russ.).
2. Beshetnikov I.A., Dombrauskene G.N. Problemy formirovaniya gitarnogo orkestra v svete istorii i praktiki stanovleniya i razvitiya istoricheskikh form kollektivnogo muzitsirovaniya [Problems of guitar orchestra formation in the light of the history and practice of the formation and development of historical forms of collective music making]. *Manuskript [Manuscript]*, 2024, vol. 17, no. 2, pp. 98-103. (In Russ.).
3. Breusova V.V. O spetsifike i nedostatkakh sovremennoy sistemy professional'nogo obrazovaniya klassicheskikh gitaristov [On the specifics and disadvantages of the modern system of professional education of classical guitarists]. *Muzykal'noe iskusstvo [Musical art]*, 2020, no. 22, pp. 182-192. (In Russ.).
4. Vaysbord M.A. *Andres Segoviya i gitarnoe iskusstvo XX veka: ocherk zhizni i tvorchestva [Andres Segovia and the guitar art of the twentieth century: an essay on life and creativity]*. Moscow, Soviet Composer Publ., 1989. 208 p. (In Russ.).
5. Danilova D.A. Gitarnyy orkestr: istoriya i praktika [Guitar Orchestra: History and Practice]. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka [Musical Education and Science]*, 2018, no. 1(8), pp. 31-36. (In Russ.).
6. Katrenko N. *Poy, moya gitara: chto takoe altayskaya gitarnaya shkola i s chem svyazan ee rastsvet? [Sing, my guitar: what is the Altai guitar school and what is its heyday associated with?]*. (In Russ.). Available at: http:\\ www.barnaul.press/ (accessed 12.01.2026).

7. Kovaleva I.A. *Istoriya gitarnogo iskusstva Vostochnogo Orenburzh'ya: uchebnoe posobie [History of the Guitar Art of the Eastern Orenburg Region. A study guide].* Orsk, Orsk Humanitarian and Technological Institute (branch) of OSU Publ., 2018. 74 p. (In Russ.).
8. Rudnev S.I. *Russkiy stil' igry na klassicheskoy gitare: metodicheskoe posobie [Russian Style of Playing the Classical Guitar: A Methodological Guide].* Tula, Yasnaya Polyana Publ., 2002. 208 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Составляющие школы игры на инструменте

УДК 78:37
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-119-128

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПОДВИГ МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА: СОЦИАЛЬНЫЙ ГЕРОИЗМ В УСЛОВИЯХ КРИЗИСА[1]

Сизова Елена Равильевна, доктор педагогических наук, профессор, ректор, профессор кафедры истории, теории музыки и композиции государственного, Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского (г. Челябинск, РФ). E-mail: elsizova@mail.ru

Таскаева Анна Вячеславовна, доктор филологических наук, доцент, главный научный сотрудник, заведующий кафедрой иностранных языков, Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского; профессор кафедры восточных и романо-германских языков, Челябинский государственный университет (г. Челябинск, РФ). E-mail: taskaeva_anna@bk.ru

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор по связям с общественностью, заведующий кафедрой истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва, РФ). E-mail: d.kirnarskaya@gnesin-academy.ru

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда и Челябинской области № 25-28-20202, https://rscf.ru/project/25-28-20202/.

Актуальность статьи обусловлена нарастанием объективных трудностей в работе педагогов-музыкантов детских школ искусств, колледжей и вузов в современных социокультурных условиях России, которые создают серьёзные вызовы для системы музыкального образования. Цель исследования – выявление сущности профессионального подвига музыканта-педагога, который в условиях непростой социокультурной ситуации продолжает демонстрировать высокие результаты. В работе использованы статистические данные Министерства культуры Челябинской области и отчётные материалы Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского за 2020–2025 годы. Применялись методы анализа документации, статистической обработки данных, теоретического анализа научной литературы. Выделены ключевые факторы, осложняющие профессиональную деятельность педагогов-музыкантов: падение социального престижа профессии и трансформация контингента обучающихся (увеличение доли учащихся из малых городов и сёл до 72,5 % в 2025 году), ухудшение материально-технической базы, острый кадровый дефицит (укомплектованность 48–51 %), материальные трудности семей, совмещение учёбы с работой большинством студентов (88 % на уровне вуза). Несмотря на это, зафиксированы высокие профессиональные результаты: рост числа лауреатов и дипломантов из малых городов и сёл (с 128 до 268 чел. за 2020–2025 годы), увеличение доли абитуриентов музыкальных вузов и колледжей, 100-процентное трудоустройство выпускников по специальности. Таким образом, деятельность педагогов-музыкантов в современных социально-экономических условиях следует рассматривать не просто как добросовестное выполнение профессионального долга, но как профессиональный подвиг и проявление социального героизма, характеризующееся превышением нормативных требований, наличием социального риска, сознательной жертвой и достижением значимых результатов в кризисных условиях.

Ключевые слова: социальный героизм, профессиональный долг, профессиональный подвиг, музыкант-педагог, детская школа искусств, Челябинская область.

PROFESSIONAL FEAT OF THE MUSIC TEACHER: SOCIAL HEROISM IN A CRISIS[2]

Sizova Elena Ravilyevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector, Professor of Department of History, Theory of Music and Composition, South-Ural State Institute of Arts the Name of P.I. Tchaikovsky's (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: elsizova@mail.ru

Taskaeva Anna Vyacheslavovna, Dr of Philological Sciences, Associate Professor, Chief Researcher, Department Chair of Foreign Languages, South-Ural State Institute of Arts the Name of P.I. Tchaikovsky's, Professor of Department of Oriental and Romance-Germanic Languages, Chelyabinsk State University (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: taskaeva_anna@bk.ru

Kirnarskaya Dina Konstantinovna, Dr of Art History, Dr of Psychological Sciences, Professor, Vice-Rector for Public Relations, Head of the Department of Music History, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation). E-mail: d.kirnarskaya@gnesin-academy.ru

The relevance of this article is driven by the increasing objective difficulties faced by music teachers in children's art schools, colleges, and universities within the current socio-cultural conditions of Russia, which pose serious challenges to the music education system. The aim of the study is to identify the essence of the professional feat of the music teacher who continues to achieve high results despite a difficult socio-cultural situation. The study uses statistical data from the Ministry of Culture of the Chelyabinsk Region and reporting materials from the South-Ural State Institute of Arts the Name of P.I. Tchaikovsky for 2020–2025. The methods include document analysis, statistical data processing, and theoretical analysis of scientific literature. Key factors complicating the professional activities of music teachers are identified: a decline in the social prestige

[2] The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation and the Chelyabinsk Region № 25-28-20202, https://rscf.ru/project/25-28-20202/.

of the profession and a transformation of the student contingent (an increase of students from small towns and villages to 72,5 % in 2025), deterioration of the material and technical base, acute staffing shortages (48–51 % of positions filled), financial difficulties of families, and the combination of study and work by the majority of students (88 % at the university level). Despite this, high professional results have been recorded: an increase in the number of laureates and diploma winners from small towns and villages (from 128 to 268 people over 2020–2025), an increase in the proportion of applicants to music universities and colleges, and 100 % job placement of graduates in their specialty. Thus, the activities of music teachers in current socio-economic conditions should be viewed not merely as the conscientious fulfillment of professional duty, but as a professional feat and social heroism, characterized by exceeding normative requirements, the presence of social risk, conscious sacrifice, and the achievement of significant results in crisis conditions.

Keywords: social heroism, professional duty, professional feat, music teacher, children's art school, Chelyabinsk Region.

Введение

Профессия музыканта-педагога традиционно ассоциируется в отечественной культуре с высоким призванием, миссией приобщения подрастающего поколения к духовным ценностям (Э. Б. Абдуллин, О. А. Апраксина, Ю. Б. Алиев, Л. Г. Арчажникова, Е. Д. Критская, В. В. Медушевский, Т. И. Науменко, Л. В. Школяр и др.). Однако в последние десятилетия социокультурная ситуация в России претерпела существенные изменения, которые привели к нарастанию объективных трудностей в работе педагогов детских школ искусств, колледжей и вузов. Цель данной статьи – выявление сущности профессионального подвига музыканта-педагога, который в условиях непростой социокультурной ситуации продолжает демонстрировать высокие результаты.

Прежде чем обратиться к анализу профессиональной деятельности музыканта-педагога, необходимо уточнить само понятие «героизм» применительно к данной сфере. Понятие «социальный героизм» заимствовано из англоязычной литературы и может быть объяснено как «продолжительное самоотверженное служение благородному делу, высокой идее» [4, с. 1103]. Согласно исследованиям Ф. Зимбардо, З. Франко и К. Блау героическим может считаться лишь тот поступок, который сопряжён с определённой степенью риска [7, с. 20]. В зависимости от природы риска исследователи различают два основных типа героизма: физический героизм (physical-risk heroism), связанный с опасностью для жизни, и социальный героизм (social heroism), связанный с «социальной жертвой» (social sacrifice), но в большинстве случаев без риска для жизни.

Та же мысль подтверждается и в отечественной литературе: «Риск – один из самых бесценных компонентов героического поступка в структурной схеме понятия героизма. Герой всегда рискует, он вытесняет из своего сознания всё то, что мешает ему идти к цели» [4, с. 1105]. Социально-героические поступки – это осознанные действия, совершаемые во имя определённой ценности или убеждения, «это благородные цели, служение своему народу или избранной профессии, постоянный, непрерывный поиск истины, подвиг во имя свободы и жизни, во имя мира и справедливости на Земле» [4, с. 1105].

Героизм в служении благородным идеям, как правило, не так драматичен, как героизм, включающий непосредственную физическую опасность, однако он влечёт за собой серьёзные неблагоприятные последствия [8]. Если физический героизм – это часто одномоментный акт спасения в экстремальной ситуации, то социальный героизм требует длительного напряжения, терпения и ежедневного самоотречения, оставаясь при этом менее заметным для общества, но не менее значимым.

Социальный героизм нередко проявляется в профессиональной деятельности. В таких случаях можно говорить о героизме в профессиональной сфере или профессиональном героизме. Однако важно разграничивать понятия «профессиональный героизм» и «профессиональный долг». Профессиональный долг – это совокупность обязанностей, которые общество и профессиональное сообщество ожидают от специалиста. «Профессионально-должное отношение работника к труду выражается прежде всего в том,

что он добровольно и осознанно выполняет свои обязанности наиболее оптимальным для данной ситуации образом. <…> Объективной стороной профессионального долга являются реально существующие обязанности представителя данной профессии, нормы, принципы, лежащие в основе профессиональной морали; субъективной же стороной – степень осознания каждым работником этих обязанностей, установка на добросовестное и творческое их выполнение» [6, с. 266]. Выполнение профессионального долга – норма, а не выход за её пределы. За неисполнение долга следуют санкции, тогда как за его исполнение специалист получает заработную плату. Героизм, в отличие от долга, характеризуется превышением нормативных требований (герой делает больше, чем от него ожидают по долгу службы), наличием риска (физического или социального), сознательной жертвой (герой принимает возможные негативные последствия своих действий).

Представляется, что именно категория социального героизма наиболее адекватна для описания повседневной профессиональной деятельности музыканта-педагога, который совершает подвиг на каждодневной основе в условиях все более нарастающих социальных вызовов и рисков. В традиционном понимании подвиг – это «определённый целенаправленный героический поступок человека, преобразующий внешний мир. Подвиг направлен на изменение негативного хода развития человека к лучшему, это движение с целью искоренения негативного» [5, с. 3]. В данной статье на основе анализа статистических данных Министерства культуры Челябинской области и отчётных материалов Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского (далее – ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского) за 2020–2025 годы выделяются ключевые факторы, осложняющие профессиональную деятельность педагогов-музыкантов, и обосновывается тезис о том, что высокие профессиональные результаты в этих условиях достигаются благодаря уникальной способности педагога-музыканта к социальной адаптации, методической гибкости и индивидуальному подходу, что позволяет рассматривать его деятельность как проявление социального героизма.

Падение социального престижа профессии и трансформация контингента обучающихся

Подготовка профессиональных музыкантов в России осуществляется в системе музыкального образования, которая окончательно сложилась в середине 1930-х годов в ответ на социальный запрос общества, нуждающегося в музыкальном просвещении трудящихся масс и приобщении населения молодой советской страны к ценностям мировой музыкальной культуры. Она имела трехступенную структуру «школа – училище – вуз», где первая ступень (школа) была ориентирована на массовое музыкальное воспитание, вторая (училище) – на подготовку профессиональных музыкантов-педагогов для первой ступени, третья (вуз) – на подготовку концертирующих музыкантов-исполнителей и педагогов для второй ступени. Эта система представляла собой сбалансированный отлаженный механизм и работала по четко установленным целевым ориентирам.

Музыкальное образование в СССР считалось очень престижным, пользовалось большой популярностью у населения и имело широкую сеть образовательных учреждений разных уровней. По данным Министерства культуры СССР, к 1975 году в стране насчитывалось 5234 детских музыкальных школ, 231 музыкальное училище, 10 училищ искусств, 20 консерваторий, 8 институтов искусств (см. [1, с. 131]). Данные учреждения функционировали как «сообщающиеся сосуды», были связаны прочными нитями преемственности. По опросам, примерно 26 % выпускников музыкальных школ после окончания 8-го или 10-го класса общеобразовательной школы поступали в музыкальные училища и вузы искусств и культуры, лучшие выпускники музыкальных училищ (около 16 %) получали высшее образование в области музыки (консерватории, ГМПИ имени Гнесиных) [3].

В советский период музыкальная школа рассматривалась как обязательный элемент воспитания культурного человека. Музыканты тех лет вспоминают: «В музыкальные училища было не поступить, конкурсы были огромные. <…> Профессия музыканта считалась очень престижной и пользовалась большим уважением в обществе. <…> В залы филармоний было просто не попасть. Народ в массовом количестве ходил на концерты классической музыки. Это считалось нормой, пра-

вилом хорошего тона, показателем уровня культуры и признаком образованности» [2, с. 101–118].

С 1990-х годов ситуация в стране начала резко меняться, увлечение классической музыкой и посещение филармонических залов уже не рассматривалось как социальная норма и атрибут культурного слоя общества, образовательные ориентиры молодежи неуклонно смещались в сторону прагматичных, «денежных», высокотехнологичных профессий (бизнес, управление, финансы, IT-технологии и пр.). Это привело к оттоку наиболее мотивированных детей из системы музыкального образования и, как следствие, к снижению уровня начальной подготовки абитуриентов профессиональных образовательных учреждений.

В настоящее время педагоги детских школ искусств констатируют, что наиболее одаренные дети в подавляющем большинстве не рассматривают музыку как будущую профессию, исключение составляют только семьи потомственных музыкантов с особыми ценностными установками. Соответственно, педагогам приходится мотивировать на получение профессионального музыкального образования гораздо менее одаренных учеников, у которых, как правило, отсутствуют иные образовательные перспективы ввиду недостаточной успеваемости в общеобразовательной школе. На музыкальную подготовку таких обучающихся педагоги вынуждены тратить гораздо больше сил, времени, энергии, ежедневно проявляя педагогический талант, умения и мудрость, что, безусловно, требует повышенной самоотдачи и самоотверженности.

Анализ социальной структуры контингента обучающихся в школах искусств Челябинской области показывает, что востребованность музыкального образования и его популярность существенно снизились, прежде всего, у российских семей, проживающих в крупных городах, где дети имеют много разнообразных возможностей для самореализации помимо занятий искусством (спортивные секции, технические кружки, моделирование, компьютерный спорт и пр.). Согласно статистическим данным Министерства культуры Челябинской области за 2020–2025 годы контингент обучающихся школ искусств в муниципалитетах региона распределяется весьма неровно и демонстрирует наименьший охват детей дополнительным художественным образованием именно в самых крупных городах области. Так, например, в Челябинске и Магнитогорске охват детей дополнительным художественным образованием составляет 4,83 % и 5,40 % соответственно в 2020 году; 5,76 % и 5,90 % соответственно в 2025 году. В то время как во всех остальных городах и муниципалитетах области этот показатель располагается в диапазоне от 7,3 % до 24,4 % за тот же период времени.

Педагоги и директора школ искусств утверждают, что даже при наличии у детей музыкальных способностей и потребностей в занятиях искусством, большинство семей в крупных городах предпочитают отдавать своих детей в иные (более модные и популярные) сферы дополнительного образования и досуговой деятельности, что в свою очередь сокращает контингент потенциальных абитуриентов колледжей и вузов искусств. Напротив, в малых городах и селах, где возможностей для самореализации у детей значительно меньше, дети охотно поступают в школы искусств, но не потому, что это является их приоритетом, а чаще всего ввиду отсутствия иных видов досуга и творчества. Обозначенные тенденции приводят к значительной трансформации контингента обучающихся в профессиональных учебных заведениях сферы искусства.

Одним из крупнейших учебных заведений сферы искусства Челябинской области является Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского, который готовит специалистов в области музыкального, изобразительного, хореографического, театрального искусства и социально-культурной деятельности. Институт имеет многоуровневую структуру и ведет образовательную деятельность по всем уровням образования: начиная с дополнительного образования детей (специальная детская школа искусств), среднего профессионального образования (колледжи искусств) и заканчивая программами бакалавриата, специалитета, магистратуры, аспирантуры и ассистентуры-стажировки (вуз). Базовым факультетом института является факультет музыкального искусства.

Анализ данных учебного отдела факультета музыкального искусства ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского за 2021–2025 годы свидетельствует, что в системе среднего профессионального образования (далее – СПО) в последние годы

наблюдается устойчивое преобладание поступающих из малых городов и сельской местности. Отметим, что уровень СПО является чрезвычайно важным для становления музыканта, так как именно здесь происходит первичное соприкосновение с профессией, формирование основ мастерства и профессионализма.

География поступивших в ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского на программы СПО в сфере музыкального искусства (2021–2025)

№	Год	Общее кол-во поступивших на программы СПО	Поступившие на программы СПО из крупных городов		Поступившие на программы СПО из малые городов и сёл	
			Кол-во (чел.)	Доля (%)	Кол-во (чел.)	Доля (%)
1	2021	312	144	46,2	168	53,8
2	2022	297	149	50,2	148	49,8
3	2023	309	117	37,9	192	62,1
4	2024	289	112	38,8	177	61,2
5	2025	291	80	27,5	211	72,5

Из приведенных данных видно, что количество поступивших из крупных городов имеет тенденцию к уменьшению (с 144 чел. в 2021 году до 80 чел. в 2025 году), в то время как количество абитуриентов из малых городов и сел, наоборот, к увеличению (с 168 чел. в 2021 году до 211 чел. в 2025 году). Если в 2021 году доля абитуриентов из малых городов и сел в общем составе поступивших – 53,8 %, то в 2025 году она возросла до 72,5 %; доля абитуриентов из крупных городов, напротив, сократилась с 46,2 % в 2021 году до 27,5 % в 2025 году.

При этом качество подготовки в сельских и малогородских детских школах искусств (далее – ДШИ), как правило, ниже из-за ограниченных ресурсов, нехватки профильных педагогических кадров (об этом речь пойдет ниже), что требует от педагогов колледжа дополнительных усилий по «подтягиванию» студентов до необходимого уровня.

Следует отметить, что в последние годы в музыкальных учебных заведениях значительно выросло количество обучающихся с ограниченными возможностями здоровья. Данные учебного отдела ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского констатируют увеличение почти в 3 раза за пять лет (с 7 до 20 человек). Социальный ориентир на инклюзивное образование, безусловно, является позитивным трендом, однако он создает дополнительные вызовы для педагогов-музыкантов, чья методическая подготовка традиционно ориентирована на работу с нормативно развивающимися детьми. Работа с «особенными» студентами требует от педагога-музыканта не только специальных психолого-педагогических компетенций, но и огромного терпения, эмпатии, а также способности к индивидуальному «подстраиванию» методики под особые образовательные потребности каждого.

Ухудшение материально-технических и кадровых условий

Второй фактор связан с состоянием материальной базы детских школ искусств. Дефицит качественных музыкальных инструментов, преобладание изношенного и морально устаревшего оборудования – реальность большинства ДШИ в регионах. Несмотря на то, что в Челябинской области в течение нескольких лет реализуется программа по укреплению материально-технической базы учреждений культуры, в рамках которой многие учебные заведения смогли частично обновить парк музыкальных инструментов, в целом положение остается очень сложным и требует длительного выравнивания, так как большинство дорогостоящих инструментов было приобретено еще в советское время.

Ситуация усугубляется острым кадровым дефицитом. Согласно данным Министерства культуры Челябинской области, укомплектованность кадрами учреждений культуры, относящихся к учебным заведениям, составляет в 2020 году – 50,8 %, в 2021 году – 51,39 %, в 2023 – 48,85 %, в 2024 – 49,03 %, в 2025 – 50,1 %, что свидетельствуют о системной нехватке преподавателей по основным специальным дисциплинам в Челябинской области. Низкая укомплектованность кадрами напрямую влияет на условия работы педагогов. Преподаватели вынуждены брать на себя дополнительные часы, вести большее количество учеников, совмещать преподавание разных дисциплин.

Как уже отмечалось, героизм всегда сопряжён с риском, который не обязательно связан с физической опасностью. В профессиональной деятельности музыканта-педагога данный риск приобретает специфические формы. В условиях острого кадрового дефицита преподаватели вынуждены работать с повышенной нагрузкой, как правило, не менее чем на две ставки. При этом уровень заработной платы в бюджетных образовательных учреждениях остаётся невысоким, особенно в системе среднего профессионального образования. Преподаватели вузов имеют возможность достигать более высокого уровня дохода благодаря учёным степеням, званиям или совмещению педагогической и административной работы. В СПО такие ресурсы отсутствуют или крайне ограничены. Таким образом, работая на две ставки за скромное вознаграждение, педагог нередко сталкивается с непониманием со стороны окружения. Близкие, наблюдая колоссальные нагрузки и эмоциональное истощение, часто отговаривают его от продолжения профессиональной деятельности. Между тем именно индивидуальная работа с каждым учеником требует предельной самоотдачи, глубокого эмоционального включения и постоянного методического поиска. В этих условиях педагог-музыкант вынужден действовать в ситуации недооценённости его труда как со стороны общества, так порой и со стороны ближайшего окружения.

Ухудшение материальных условий жизни семей в сельской местности и малых городах

Значимым фактором, существенно осложняющим профессиональную деятельность музыканта-педагога, выступает непростое материальное положение большинства семей в сельской местности и малых городах. Согласно исследованиям, разрыв в уровне жизни между городским и сельским населением в России остаётся значительным и не сокращается. По данным рейтинга российских регионов по зарплатам в провинции (https://ria.ru/20250331/reyting-2008231625.html), средняя заработная плата в малых городах и сельской местности Челябинской области в 2025 году составляет 60 тыс. рублей, однако реальные доходы отдельных категорий семей могут быть существенно ниже. Отношение заработной платы в малых и средних населённых пунктах к заработной плате в крупных городах региона равно 81,9 %, что свидетельствует о сохраняющемся разрыве в уровне доходов между центром и периферией. К этому добавляется значительный рост потребительских цен за последние годы, что напрямую снижает покупательную способность семей.

Для семей, решивших обучать ребенка музыке, это оборачивается целым рядом трудностей: невозможностью приобрести качественный музыкальный инструмент, отсутствием средств на транспортные расходы для поездок на консультации к преподавателю в областной центр, а также на участие в выездных конкурсах и фестивалях, которые необходимы для профессионального роста юного музыканта.

В этих условиях на плечи педагога-музыканта ложится дополнительная нагрузка: педагог изыскивает возможности для участия одаренных детей из необеспеченных семей в конкурсных мероприятиях (ищет спонсоров, гранты), помогает с приобретением или ремонтом инструментов (иногда – за свой счет или через связи в профессиональном сообществе), проводит дополнительные бесплатные занятия. Таким образом, экономическое неравенство и материальные трудности семей становятся еще одним вызовом, который педагог-музыкант преодолевает ценой личного времени, ресурсов и душевных сил, и этот факт также следует отнести к проявлениям социального героизма.

Совмещение учебы с работой

Экономическая необходимость заставляет большинство студентов совмещать очное обучение с работой, причем нередко не по специальности. Анализ данных за 2025/26 учебный год показывает, что на уровне высшего образования 256 студентов факультета музыкального искусства ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского очной формы обучения совмещают учёбу с работой, что составляет 88 % от общего контингента факультета. На уровне среднего профессионального образования 91 студент совмещает учёбу с работой, что составляет 27 % от контингента. На первый взгляд в СПО процент работающих студентов не высок, но нужно учитывать, что в музыкальный колледж, как правило, поступают юноши и девушки в возрасте 15–16 лет, еще не имеющие диплома о профессиональном образовании, а следовательно, и права на трудоустройство по специ-

альности, но даже при этих условиях они вынуждены искать подработки.

Это создает серьезные проблемы для организации учебного процесса: снижается посещаемость, падает качество самостоятельной домашней работы (невозможно регулярно заниматься на инструменте), студенты приходят на занятия уставшими. Педагогу приходится не только учить, но и мотивировать, «удерживать» студента в профессии, что требует колоссальных эмоциональных затрат. Понимая сложное экономическое положение современных молодых людей, вынужденных тратить значительную часть временны*х* и личностных ресурсов на работу, преподаватели идут им навстречу и значительную часть образовательной программы осваивают во время контактной работы в классе, не полагаясь на самостоятельное домашнее изучение студентами, что накладывает дополнительную нагрузку на педагогический процесс и самих преподавателей.

Профессиональный героизм как ответ на вызовы

Несмотря на перечисленные негативные факторы, педагоги-музыканты Челябинской области демонстрируют впечатляющие результаты. Анализ данных учебного отдела факультета музыкального искусства ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского показывает, что около 50 % выпускников специальной детской школы искусств института становятся абитуриентами музыкальных колледжей, а почти 60 % выпускников музыкального колледжа ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского поступают в музыкальные вузы. Если сравнить эти данные с аналогичными показателями советского времени, приведенными в начале статьи, то налицо многократное увеличение доли абитуриентов среднего и высшего профессионального образования по отношению к количеству выпускников школ искусств, что свидетельствует о выдающихся результатах педагогического труда музыкантов. В условиях отсутствия переизбытка желающих обучаться музыке, характерного для советского периода, педагоги более бережно относятся к контингенту обучающихся, не допускают массового отсева, сохраняют и мотивируют способных ребят к продолжению музыкального обучения, то есть проявляют самоотверженность и верность профессии.

Показателем высокой результативности труда преподавателей высшего уровня образования является 100-процентное трудоустройство выпускников ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского, а также высокая доля (60–80 %) выпускников института в составе ведущих профессиональных творческих коллективов Челябинской области (государственный симфонический оркестр, молодежный камерный оркестр, государственный оркестр народных инструментов «Малахит», Челябинский камерный хор имени В. Михальченко и др.).

Анализ данных отдела художественно-творческой работы ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского показывает, что количество лауреатов и дипломантов творческих состязаний из малых городов и сел неуклонно растет: в 2020 году их было 128, в 2022 году – 246, а в 2025 году – 268. Это говорит о том, что преподаватели, получая в свои руки довольно скромно подготовленных учеников, добиваются впечатляющих творческих результатов, проявляя высочайший уровень самоотдачи и мастерства.

Важно отметить, что значительное число детей, выступающих на творческих состязаниях, проходят через программы наставничества, которые реализуются музыкальными вузами и колледжами Челябинской области и предполагают работу преподавателей вузов и колледжей с заинтересованными в продолжении музыкального образования учащимися школ искусств. Анализ результатов творческих состязаний показывает, что детей, прошедших через программы наставничества, в 1,5 раза больше среди представителей малых городов и сельской местности (38 против 24 из крупных городов). Ученики из глубинки, работая с педагогами-наставниками, достигают уровня, позволяющего им становиться лауреатами профессиональных конкурсов.

Заключение

Проведённый анализ позволяет утверждать, что профессиональная деятельность музыканта-педагога в современных условиях сопряжена с преодолением трудностей социального, экономического, организационного и психолого-педагогического характера. Кадровый дефицит (укомплектованность на уровне 48–51 %), рост числа студентов с ограниченными возможностями здоровья, совмещение учёбы с работой большин-

ством учащихся, а также материальные проблемы семей и низкий стартовый уровень детей из малых городов и сельской местности – все эти факторы в совокупности создают среду, объективно препятствующую достижению высоких образовательных результатов.

Несмотря на это, как показывают представленные в статье данные, педагоги-музыканты Челябинской области продолжают демонстрировать впечатляющие достижения: количество лауреатов и дипломантов творческих состязаний из малых городов и сёл неуклонно растёт, а студенты с низким исходным уровнем подготовки под руководством наставников выходят на профессионально значимый уровень.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что деятельность педагогов-музыкантов в современных социально-экономических условиях следует рассматривать не просто как добросовестное выполнение профессионального долга, но как профессиональный подвиг на основании следующих критериев: (1) превышение нормативных требований – работа на 1,5–2 ставки, совмещение нескольких дисциплин, дополнительные бесплатные занятия, что выходит за рамки стандартной нагрузки; (2) наличие социального риска – деятельность сопряжена с непониманием со стороны общества и ближайшего окружения, недостаточным уровнем оплаты труда, угрозой эмоционального выгорания; (3) сознательная жертва – педагог добровольно принимает эти последствия; (4) достижение значимого результата – несмотря на кадровый дефицит, устаревшую материально-техническую базу и низкий стартовый уровень учащихся, фиксируются профессиональные успехи (получение учениками званий лауреатов и дипломантов, сохранение контингента, преимущественное трудоустройство выпускников по специальности, вхождение в состав ведущих творческих коллективов региона).

Литература

1. Базиков А. С. Музыкальное образование в современной России: основные противоречия и пути их преодоления: дис. ... д-ра пед. наук. – Тамбов, 2002. – 386 с.
2. Искусство Южного Урала в портретных интервью выдающихся творческих деятелей / под ред. А. В. Таскаевой. – Челябинск: ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского, 2024. – 118 с.
3. Куприянов Б. В., Смирнова И. Э. Детская музыкальная школа второй половины XX века (воссоздание результатов деятельности на основе современных воспоминаний) // Непрерывное образование: XXI век. – 2020. – Вып. 2 (30). – DOI 10.15393/j5.art.2020.5687.
4. Тилляев Б. А. Герой и героизм: этические аспекты взаимодействия // Молодой ученый. – 2014. – № 3. – С. 1103–1105.
5. Трофимова А. В. Подвиг как явление русской культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Нижний Новгород, 2008. – 36 с.
6. Цвык В. А. Нравственные ценности профессиональной деятельности [Электронный ресурс] // Личность. Культура. Общество. – 2014. – № 1-2. – С. 262–268. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nravstvennye-tsennosti-professionalnoy-deyatelnosti (дата обращения: 15.04.2026).
7. Franco Z.E., Blau K., Zimbardo P.G. Fostering the Heroic Imagination: An Ancient Ideal and a Modern Vision // Eye on Phi. – 2009. – P. 19–21.
8. Franco Z.E., Blau K., Zimbardo P.G. Heroism: A Conceptual Analysis and Differentiation Between Heroic Action and Altruism // Review of General Psychology. – 2011. – Vol. 15 (2). – P. 99–113.
9. Zimbardo P.G. Why the World Needs Heroes [Электронный ресурс] // Europe's Journal of Psychology. – 2011. – Vol. 7 (3). – P. 402–407. – URL: https://ejop.psychopen.eu/index.php/ejop/article/view/140.

References

1. Bazikov A.S. *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennoy Rossii: osnovnye protivorechiya i puti ikh preodoleniya: dis. ... d-ra ped. nauk [Music Education in Modern Russia: Main Contradictions and Ways to Overcome Them. Diss. Dr of Pedagogical Sciences]*. Tambov, 2002. 386 p. (In Russ.).
2. *Iskusstvo Yuzhnogo Urala v portretnykh interv'yu vydayushchikhsya tvorcheskikh deyateley [Art of the Southern Urals in Portrait Interviews of Outstanding Creative Figures]*. Edited by A.V. Taskaeva. Chelyabinsk, YuUrGII imeni P.I. Chaykovskogo Publ., 2024. 118 p. (In Russ.).

3. Kupriyanov B.V., Smirnova I.E. Detskaya muzykal'naya shkola vtoroy poloviny XX veka (vossozdanie rezul'tatov deyatel'nosti na osnove sovremennykh vospominaniy) [Children's Music School of the Second Half of the 20th Century (Reconstruction of Performance Results Based on Contemporary Memories)]. *Nepreryvnoe obrazovanie: XXI vek [Continuing Education: 21st Century]*, 2020, iss. 2 (30). (In Russ.), DOI 10.15393/j5.art.2020.5687.
4. Tillyaev B.A. Geroy i geroizm: eticheskie aspekty vzaimodeystviya [Hero and Heroism: Ethical Aspects of Interaction]. *Molodoy uchenyy [Young Scientist]*, 2014, no. 3, pp. 1103-1105. (In Russ.).
5. Trofimova A.V. *Podvig kak yavlenie russkoy kul'tury: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk [Feat as a Phenomenon of Russian Culture. Abstract of PhD in Philosophy].* Nizhny Novgorod, 2008. 36 p. (In Russ.).
6. Tsvyk V.A. Nravstvennye tsennosti professional'noy deyatel'nosti [Moral Values of Professional Activity]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo [Personality. Culture. Society]*, 2014, no. 1-2, pp. 262-268. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/nravstvennye-tsennosti-professionalnoy-deyatelnosti (accessed 15.04.2026).
7. Franco Z.E., Blau K., Zimbardo P.G. Fostering the Heroic Imagination: An Ancient Ideal and a Modern Vision. *Eye on Phi*, 2009, pp. 19-21. (In Engl.).
8. Franco Z.E., Blau K., Zimbardo P.G. Heroism: A Conceptual Analysis and Differentiation between Heroic Action and Altruism. *Review of General Psychology*. 2011, vol. 15 (2), pp. 99-113. (In Engl.).
9. Zimbardo P.G. Why the World Needs Heroes. *Europe's Journal of Psychology*. 2011, vol. 7 (3), pp. 402-407. (In Engl.). Available at: https://ejop.psychopen.eu/index.php/ejop/article/view/140.

УДК 78.082.2:94
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-128-138

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО АРНО БАБАДЖАНЯНА В ФОКУСЕ ДИХОТОМИИ «ТРАДИЦИОННОЕ – НОВАТОРСКОЕ»

Кинякина Людмила Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народной музыки, Институт национальной культуры, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва (г. Саранск, РФ). E-mail: kinyakinaliudmila@yandex.ru

Статья посвящена исследованию жанровых метаморфоз музыки сонатного цикла Арно Бабаджаняна, созданной на основе синтетического сплава армянской и русской классических школ, формирующей портрет музыканта. Образцом многослойной семантики его композиций является Соната b-moll для скрипки и фортепиано, созданная в 1959 году. Аутентичные первоисточники цикла – армянская народная (главным образом, лирическая) песня, древнее искусство тагов, ашугская песенно-инструментальная импровизация, танцевальная музыка и т. д. При анализе музыкальных артефактов в контексте своеобразного преломления академически-романтических традиций сонатного жанра, обнаруживается многомерность художественного содержания камерно-инструментального произведения развернутого симфонического цикла, где запрограммированы переложения и обработки народной музыки с утверждением в армянском быту традиций европейского ансамблевого музицирования.

Целью работы является изучение специфики новаторского подхода Бабаджаняна, выраженного в Сонате как в локальной системе идейно-эстетических установок и принципов драматургии камерных жанров, переросшей в симфоническую драматургию – драматургию больших идей и концепций, контрастных противопоставлений и конфликтов. Для достижения поставленной цели и задач в статье используются биографический, формально-стилистический, исторический и интерпретационный методы. Кроме того, проведен музыковедческий анализ произведения и реализованы такие методы, как метафора, образное описание и дискретизация (или сегментация) музыкальной структуры. Таким образом, в фокусе внимания композитора обнаруживается интригующая дихотомия «традиционное – новаторское» как свойство многомерности искусства, что составляет основу его художественной позиции.

Ключевые слова: творческий процесс, армянская музыка, скрипичная соната, сонатный цикл, жанр, стиль, Арно Бабаджанян, новаторские средства, мелос.

ARNO BABAJANIAN'S SONATA FOR VIOLIN AND PIANO IN THE FOCUS OF THE DICHOTOMY "TRADITIONAL – INNOVATIVE"

Kinyakina Lyudmila Viktorovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Folk Music, Institute of National Culture, National Research Ogarev Mordovia State University (Saransk, Russian Federation). E-mail: kinyakinaliudmila@yandex.ru

This article explores the genre metamorphoses of Arno Babajanyan's sonata cycle, a composition based on a synthesis of Armenian and Russian classical influences that shapes the musician's portrait. An example of the multi-layered semantics of his compositions is the Sonata in B-minor for violin and piano, created in 1959. The cycle's authentic sources include Armenian folk (primarily lyrical) song, the ancient art of tag, ashugh song-and-instrumental improvisation, dance music, and so on. Evaluating these musical artifacts within the context of a unique refraction of the academic-romantic traditions of the sonata genre reveals the multidimensionality of the artistic content of this chamber-instrumental work within an extensive symphonic cycle, which features arrangements and adaptations of folk music, while embedding the traditions of European ensemble music-making in Armenian life.

The aim of the work is to study the specifics of Babajanyan's innovative approach, expressed in the Sonata as a local system of ideological and aesthetic guidelines and principles of chamber genre dramaturgy, which grew into symphonic dramaturgy – dramaturgy of big ideas and concepts, contrasting oppositions and conflicts. The main methods used in the article were biographical, formal-stylistic, historical, and interpretive. In addition, a musicological analysis of the work was conducted and such methods of music analysis as metaphor, figurative description, and discretization (or segmentation) were implemented. Thus, the composer's focus reveals an intriguing dichotomy of "traditional – innovative" as a property of the multidimensionality of art, which forms the basis of his artistic position.

Keywords: creative process, Armenian national music, violin sonata, sonata cycle, genre, style, Arno Babajanyan, innovative means, melos.

Введение. Арно Арутюнович Бабаджанян принадлежит к плеяде талантливых армянских композиторов, выдвинувшихся в середине 1940-х годов. Яркий темперамент, приподнятая романтическая стихия чувства, выдающийся пианистический дар, наконец, своеобразие мелодики, ритма, гармонии отчетливо идентифицируют черты «бабаджаняновских» сочинений [7]. Стиль влюблённого в жизнь человека, «композитора света и радости», обладавшего и юмором, и человечностью, и интуитивным чувством прекрасного, как о нём отзывался поэт Андрей Дементьев [15], безошибочно узнаваем в золотом фонде мировой культуры[1].

По воспоминаниям А. Р. Григорян, музыкальные способности у маленького Арно проявились в три-четыре года, когда мальчик самостоятельно музицировал на старой фисгармонии; коронный номер в его исполнении – народный гюмрийский танец «Калоси пркен» [6, с. 6]. Будущий композитор рос в атмосфере армянской музыки, что сказалось на формировании его языка. Ребенок-меломан, увлекшись замечательными песнями Саян-Новы, непринужденно подбирал мелодии, гармонизовал их. Впервые встреча Бабаджаняна с композитором произошла в детском саду: «Пришел какой-то дядя, он заставил нас петь, <…> Много позже я узнал, что этим "дядей" был Арам Ильич Хачатурян» (цит. по [3, с. 145]). Обучаясь в музыкальном техникуме при Ереванской консерватории (класс композиции известного армянского композитора, профессора В. Г. Тальяна), Бабаджанян пишет пьесы для фортепиано «Анданте», «Круговой танец», «Скерцо», «Вариации» и ряд песен. Уже в ранних ученических работах проступает его творческое кредо – связь с армянской музыкой, чуткое претворение национальных традиций. В 1938 году Бабаджанян поступает на выпускной курс Московского музыкального училища имени Гнесиных (класс фортепиано

[1] В Российском национальном музее музыки хранятся музыкальные рукописи, фотографии, письма, афиши, программы, нотные издания, дипломы и пластинки композитора.

Е. Ф. Гнесиной, композиции – профессоров Г. И. Литинского и В. Я. Шебалина), через год зачисляется в Московскую консерваторию (класс профессора К. Н. Игумнова [10], сыгравшего заметную роль в развитии композиторского мышления юноши)[2].

С первых дней Великой Отечественной войны Бабаджанян был мобилизован на оборонные работы под Смоленском. В 1942 году он возвращается в Ереван, чтобы продолжить учёбу в консерватории. Бабаджанян активно участвует в шефских концертах для воинов Советской армии, руководит самодеятельным ансамблем в одной из воинских частей. Кроме того, он пишет массовые песни о войне, сонату и различные пьесы для фортепиано, в том числе популярный «Вагаршапатский танец», и фортепианный концерт в 3 частях, впервые исполненный на закавказской декаде 1944 года. В последней работе, еще не вполне самостоятельной по стилю (ассоциации с С. Рахманиновым и А. Хачатуряном), открываются яркий, красочный мелодизм большого дыхания, сочность гармоний и бурный темперамент, особенности мелоса [8]. Обращаясь к народной песенности, Бабаджанян свободно артикулирует цитируемые мелодии, как бы «негласно» парируя оппонентам.

О синтетическом сплаве армянской и русской классических школ, создающем цельный и обаятельный портрет музыканта, отзывались многие авторитетные деятели советской эпохи [15]. Так, А. И. Хачатурян в 17-летнем студенте из Еревана видел «многообещающего композитора» и «отличного исполнителя» с «рахманиновским типом дарования» (цит. по [2]). Гениальным пианистом в ряду лучших исполнителей XX века считал своего ученика К. Н. Игумнов, предрекая ему «блестящее артистическое будущее» [5]. Об этом же заявляли и Д. Шостакович (см. [15]), Э. Гилельс (см. [1, с. 19–20]), сетуя на то, что тот не является пианистом, в лице которого мир теряет совершенно выдающегося исполнителя, а посвятил себя исключительно композиторскому искусству.

Истоки пластичного развития музыки Бабаджаняна кроются в редком природном мелодическом даровании. Богатство ладов армянской музыки составляет прочное ядро его слова. Аутентичные первоисточники, питающие творчество – армянская народная (в основном, лирическая) песня, древнее искусство тагов[3], ашугская[4] песенно-инструментальная импровизация, танцевальная музыка и т. д. Этот материал выражается в обобщенной, опосредованной форме, подчиняясь художественному замыслу, мелодиях интонационно-напряженного склада. Широкая интервалика увеличивает регистровый диапазон тем, устремляя автора к драматизации и интенсификации музыки. Зачастую, по Л. А. Мазелю, мелодичный голос вызывает однозначные гармонические сочетания и алгоритм, и наоборот, гармонический комплекс предвосхищает тематику, заключая в неё квинтэссенцию ладоинтонаций [9].

Изучение наследия композитора демонстрирует скрытую многослойную семантику композиций, полных содержания, смысла и не просто внутренней логики, а гармонии, соразмерности и сообразности элементов[5]. От русской и армян-

[2] В частности, в ходе занятий изучались глубокие, строгие произведения великого немца Баха и страстная, эмоционально-открытая музыка русского классика Рахманинова. Позднее исполнение Второго концерта для фортепиано с оркестром Рахманинова стало одним из ярких достижений Бабаджаняна-пианиста.

[3] **Таг** (арм. *Տաղ*) – одноголосное (сольное), продолжительное, виртуозное песнопение духовной (или особый жанр профессиональной богослужебной) музыки в средневековой Армении.

[4] **Ашуг** (от тюрк. *ашык* – букв. влюбленный) – народный поэт и певец, сказитель у азербайджанцев, армян и соседних с ними народов СССР и зарубежных стран, его искусство синтетично (он пишет стихи, сочиняет музыку, сказания, поёт и аккомпанирует себе на музыкальных инструментах, часто сопровождает исполнение танцевальными движениями и использует элементы мимики). Ашугские песни ограничены, куплетны, поются плавно в высоком регистре, после скачков (на терцию, кварту) насыщаются, повторяются попевки и построения, богаты метроритмикой [13], подчиняются чёткому такту, речитативной импровизации с помощью кварто-квинтового, терцово-квартового и других форм полифонии. Армянские ашуги используют в сочинениях личные и социальные сюжеты, любовь выражается гиперболически, трогательно или в поразительных образах.

[5] Первую пьесу «Пионерский марш» мальчик написал в 9 лет. К 1932 году относятся и первые успехи Арно в музицировании. В 1933 году на республиканской олимпиаде пианист получил первую премию. Стихийность романтика с годами контролировалась сознанием, разумом, хотя музыка оставалась эмоциональной, чувственной. В многогранный каталог Ба-

ской классических (академических) традиций он впитал романтическую экзальтацию, открытую экспрессивность, божественную патетику, лирическую возвышенность, правдивость и насыщенность [4]. Однако наибольшую известность и славу принесли маэстро песни, созданные на стихи поэтов А. Вознесенского, Е. Евтушенко, А. Горохова, Л. Дербенёва, которые для одних стали ностальгическим ключом к воспоминаниям о прошлом, а для других – волнующим открытием. В массмедийное пространство ворвался «триумвират» Бабаджаняна с Р. Рождественским и М. Магомаевым: в 1974 году на Третьем международном музыкальном фестивале в Токио он завоевал первый приз и звание «Лучший композитор мира» за песню «Чёртово колесо» [12][6].

Цель и задачи. Целью работы является изучение специфики новаторского подхода Бабаджаняна, выраженного в Сонате b-moll для скрипки и фортепиано как в локальной системе идейно-эстетических установок и принципов драматургии камерных жанров, переросшей в ряде случаев в симфоническую драматургию – драматургию больших идей и концепций, контрастных противопоставлений и конфликтов.

Материалы и методы. Основным методом, используемым в статье, стал биографический метод исследования, позволивший представить работу композитора как результат его жизненного и творческого опыта, содержащего каноны камерного изложения экзальтированного текста. С помощью формально-стилистического, исторического и интерпретационного методов были выявлены связи конкретного произведения с другими явлениями культуры. Музыковедческий анализ сочинения, в свою очередь, позволил реализовать такие методы, как метафорическое осмысление, образное описание и дискретизацию (или сегментацию) музыкального материала.

Результаты. В силу объективных историко-культурных направлений развития сонатный жанр в Армении зародился лишь на рубеже XIX–XX столетий, хотя генетически существовал издревле. Идущая из глубины веков армянская народная и профессиональная музыка, как и инструментальная культура в целом выступили той идеальной плодотворной аурой, на которой в контексте своеобразного преломления развивались классико-романтические традиции сонатного цикла. Во второй половине 1950–1960-х годов, вошедших в историю армянской культуры как период дерзких и решительных обновлений во всех сферах общественной жизни, в музыку местных композиторов стали активнее проникать свежие идеи, образы и интонации, возрос интерес к аспектам формы, мастерства, новаторства воплощения художественного замысла.

Некая общая для армянской музыки нового этапа тенденция прослеживалась в стремлении к остроконфликтной драматургии, к смелым опосредованиям и обобщениям, к психологизации образов. Углубление содержания, лаконизм высказывания, интеллектуализм мышления, поиск иных средств выражения чувствовались в творчестве многих авторов. Воздействие на профессиональную культуру классических произведений XX века и, прежде всего, С. Прокофьева и Д. Шостаковича, стало для них непреложным надличностным маркером мастерства владения формой и выразительными средствами. Монументальность мышления, стремление изъясняться на языке камерной музыки масштабировали эмоционально-аллегоричную сферу. Драматургия камерных жанров перерастала в симфоническую – больших идей и концепций, контрастных противопоставлений и конфликтов. Свидетельство этому – Соната b-moll для скрипки и фор-

баджаняна вошли симфонические и камерные сочинения: в них синтезированы признаки разных жанров, высоко оценённые Д. Ойстрахом, Д. Шостаковичем, М. Ростроповичем, Э. Гилельсом и др., они прочно утвердились в концертно-педагогическом репертуаре. Индивидуальность автора оттачивалась под влиянием творчества П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Хачатуряна, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Комитаса, А. Спендиарова и др.

[6] В список его основных произведений вошли группы фортепианных (для фортепиано соло; для двух фортепиано, включая ударные инструменты) сочинений для соло-инструмента с сопровождением фортепиано, камерных, балетных сочинений, концертов (фортепианного, скрипичного, виолончельного, «Героическая баллада» для фортепиано с оркестром), пьес для эстрадного оркестра, вокальных сочинений. Он писал музыку для хоров, камерных и крупных форм, гражданские и эстрадные песни, занимался переложениями других сочинений. Многие из них вывели музыканта в мейнстрим советского искусства.

тепиано Арно Бабаджаняна (1959, далее – Соната) – наиболее яркое этапное сочинение в скрипичной литературе, вписавшее новую, неизвестную страницу в хронологию сонатного жанра.

Со второй половины 1940-х годов креативность Бабаджаняна становится более интенсивной. Генетически зародившаяся в Армении камерно-инструментальная музыка развивалась по двум основным направлениям: первое было связано с переложениями и обработками народной музыки, второе – с утверждением в армянском быту традиций европейского ансамблевого музицирования[7]. По утверждению Г. М. Когана, в период критики чрезмерного употребления музыкантами ходов на диссонирующие интервалы, Бабаджанян доказывает их виртуозную трактовку в тематической канве, способную привлечь слушателя драматизмом звучания [8]. С конца 1950-х годов в его работах появляются серьезные жанры, раскрывается новаторский подход мыслителя. «Я за немногословие в музыке, – подчеркивал Арно Арутюнович. – Надо писать лаконично, без длиннот» (цит. по [1, с. 128]). Он прекрасно ориентировался в сложных процессах современной музыки, органично вплетенных в контекст древнейшего армянского народного искусства.

Мысль о создании Сонаты возникла у Бабаджаняна при работе в 1952 году над Фортепианным трио fis-moll. В 1954 году Д. Ойстрах задавался вполне резонным вопросом относительно незначительного выбора скрипачами произведений «масштабных, вдохновенных, насыщенных подлинным драматизмом» [1, с. 155]. Но, скорее всего, концепт нового сочинения пока еще не слышался маэстро, и работа была отложена до 1958–1959 годов. Как оказалось, по глубине монументализма, эмоциональности и мощи образов произведение походило на развернутые симфонические циклы, переступило сформировавшиеся к тому времени каноны камерного изложения в сторону органичного сочетания 12-звуковой системы, независимости диатоники и порядка октавно-неоктавных высот.

Музыкальный язык Сонаты в интерпретации философии жизни автора воспринимается как искренний разговор творца, разрушившего в своем естестве некую известную односторонность, чьи отдельные фигуры не всегда убеждали в этом. В композиционном плане, по оценке Л. А. Мазеля, она покоряет исполнителей и слушателей смелостью мелодико-тематической новизны, ладогармоническими формами и метроритмикой драматургии [9]. Удивляет поворот «бабаджаняновского» стиля, характерный для Д. Шостаковича, которому и посвящалось произведение. Мелодии широкого дыхания подменяются короткими, энергично-динамичными, «говорящими» мотивами и более размашистыми, новыми возможностями лада, свойственными ранним работам автора[8].

Скрупулёзный музыковедческий анализ сочинения по построению формы, тематике лейтобразов каждой из трёх частей, трёх глав единого драматического повествования, а также по их экспозиционному изложению позволяет сделать следующие важные выводы.

В общей композиции Сонаты большую роль играет вступление, предваряющее и 1-ю часть, и цикл. Это самостоятельный раздел формы, где происходят внутреннее развитие и контрастный тематизм завязки драмы, мастерски концентрируется внимание на её ведущих образах и ладоритмоинтонационных «зёрнах». Первая тема солирующей скрипки, речитативно-декламационная, воспринимается интригующим трагическим монологом, гневным, страстным протестом, «криком души» – смятенной, полной мучительных сомнений, неразрешимых противоречий. Это словно естественная реакция человека на столкновение с силами враждебными, чуждыми, встающими

[7] При объединении в 1930 и 1940-е годы камерно-инструментальных жанров появились, например, Квартет Н. Чемберджи, сюиты, квартеты Р. Степаняна, В. Араратяна, фортепианные трио В. Тальяна, квартетные пьесы Э. Мирзояна, А. Арутюняна и др., в которых использовались народно-крестьянские и городские песни. Их расцвет в Армении к середине XX века ассоциируется в основном с творчеством молодого поколения армянских композиторов.

[8] На одном из пленумов Союза композиторов СССР Сонату Бабаджаняна «провалили». А. Хачатурян без объяснений был обескуражен её чрезмерной «нетрадиционностью» и «уходом в другую сторону»; Д. Шостакович сразу же на концерте поздравил автора, а позднее попросил её ноты для знакомства с музыкой [5].

на его пути. Тема-монолог в форме оригинальной заставки появляется впоследствии лишь единожды, в коде финала, но её отдельные интонации активно участвуют в развитии произведения.

Здесь же (во вступлении), персонифицируя противодействие пробуждающегося мятежного духа борьбы, возникает второй образ. В развитии цикла по значимости он приобретает лейтмотивное значение (с лейтобразом интегрирована группа тем, воплощающих объективные, наиболее активные, действенные силы – главные темы 1-й части и финала). Если тема-монолог в оформившемся виде даётся в начале, то темы лейтобраза, зарождаясь, претерпевают длительную, сложную эволюцию и кристаллизацию через музыку первых двух частей к финалу, к развязке, к завершению драмы. Так, через непрерывный рост в финале трансформируется главная тема 1-й части, «выпрямляя» её ритмический рисунок. Композитор придаёт ей несгибаемый, волевой характер. Тема-монолог, в свою очередь, порождает ряд других, разных по характеру и настроению тем-структур. В одном случае лирические (побочная тема 1-й части), в другом – выражающие скорбь, отрешённость, самоуглублённость (побочная тема финала), связанные с внутренним миром человека, со сферой его глубоко личной, интимной. Они будто повествуют о всевозможных образах очень ёмкой темы-монолога.

2-я часть – лирико-философское осмысление событий прошлого. Музыка в ней проникновенная, трепетная и одухотворенная, содержит многообразие настроений, частое и неожиданное переключение действий из одной сферы в другую, проходит в контрапункте с причудливо-изломанным, настороженным противосложением и отголосками вступления. Соединяя в звучании две разнохарактерные линии, композитор обогащает образ, наделяя его духовным драматизмом. Центральный эпизод – звено в цепи выразительных контрастов, коими изобилует сочинение. В музыку врываются вихреобразные движения с чем-то фантастическим: призрачными видениями, нахлынувшими воспоминаниями... И вновь – резкий поворот сюжета: возникают чеканно-грозные интонации лейттемы.

Богатство образов свойственно всем частям цикла. Особенно контрастируют основные темы в репризах, раскалывающихся на два конфликтных лагеря. Первый, наиболее динамичный, продолжает разработку и провозглашает «кульминацию» главной темы. Второй (с материалом побочной партии) философски обобщает предшествующее развитие и, сливаясь с заключением, воспринимается в виде развернутой коды. Главная и побочная партии в репризах соединяются новым речитативом, углубляющим их сопоставление.

По содержательности и завершённости каждая из частей могла бы стать автономной, но, благодаря единству концепции, они не мыслятся вне цикла, и оттого воспринимаются единым музыкально-художественным полотном.

В построении формы, общих принципах драматургии нельзя не усмотреть благотворной манеры письма Д. Шостаковича. Сложное соотношение тем-образов в экспозициях и репризах 1-й и 3-й частей, их «перекличка на расстоянии» через 3-ю часть со вступлением, будто корректирующим всё действие, составляют «аверс» драмы, её лицо. В важном и действенном «реверсе», её оборотной стороне, переплетена гибкая система тональных, ладовых, интонационных и лейтмотивных связей. Конструкция музыки, обобщённость её ладоритмоинтонационного строя позволяют скрепить воедино массу воображаемых тем-образов. Так, медленное вступление, Grave, – крохотная увертюра к циклу, «микродрама», где тезисно переданы главные образы, прежде всего 1-й части. Доминирует речитатив скрипки, широкий, полётный (см. Приложение, пример 1). Вместе с ней формируется второй образ, волевой, энергичный. Третий элемент Grave – активные мерные ходы рояля. Вступление воссоздает прообраз главного конфликта, который в течение цикла «выйдет из тени», раскроется. Энергичность и тревогу первой темы, Allegro energico, характеризуют «воинственный» ритм. Таким оригинальным эпиграфом автор невольно посылает нам парадигму борьбы за мир, протест против войны.

Мотив прочтения главной партии 1-й части формирует капризный эолийско-фригийский b, эолийский ces (см. Приложение, пример 2). Далее в развитии темы возникает действие закономерностей, присущих ладу 1–1/2 тона, с опорой на f. В условиях сложной переменности ладовой ос-

новы маэстро находит гармонически-фактурные средства, подчёркивающие национальную суть всей темы. Открытый бас с педалью в среднем голосе полностью соответствует ладовой специфике начала мелодии. Приём ино-, политональной гармонизации в связующей цепи главной партии вуалирует её функциональную идентификацию [9; 11]. Побочная же партия, развёртываемая отчётливой ладотональностью в эолийском cis, вступает в противоречие с привередливостью главной партии (см. Приложение, пример 3). Педалированная ограниченность мелодии кантиленного характера и плавно-пульсирующего сопровождения, на наш взгляд, придают звучанию впечатление особой непринуждённости, в известной степени «воздушности».

Вторая, лирическая, тема транслирует нам настроение мужественной скорби, печали и гнева, перекликается с голосом человека. Повторы, опевание основного звука передают символику народной эпической песни – разработка завязывается с равномерных ходов рояля (из вступления), где действие отсутствует. Человек будто собирается с мыслями: перед ним вереница персонажей, эпизод танцевального сложения, светлый и улыбающийся, с тянущимися от него линиями ко 2-й части Сонаты. Далее развивается новая фаза, «фаза действия», с типичными для неё острыми ритмами, энергичными взлётами. Начальный мотив второй темы – жёсткий, аскетичный, утверждающий «образы зла», звуколинии приближены к натуральным. Реприза – итог всей борьбы. Резкий аккорд прерывает проведение основной партии. Невольно предстают мертвое поле битвы, одинокий голос взывает к людям и прерывает зловещую тишину. Эпизодически иллюстративность приёма далека от подлинных средств музыкальной выразительности.

Образы 2-й части наполняют общий колорит Сонаты, краски звуков тонко передают божественное, умиротворяющее воздействие природы на человека, хотя где-то в безмятежной глубине ощущаются беспокойство и приближение опасности (см. Приложение, пример 4). Это показано прерывистой пульсацией ритма, мрачными басами рояля, жалобными флажолетами скрипки. И вдруг, в «мирный», казалось бы, пейзаж, врывается злая сила, да так грозно, «металлически», настойчиво призывая к битве; у рояля звучит тема Allegro из 1-й части. Так агрессивно-интригующе завершается часть, открывая ранее неизвестный стиль подачи музыки – по своим качественно иным образам, выразительным средствам и элементам мыслеформы он сопоставим с музыкой С. Прокофьева.

Финал Сонаты начинается с эпически мощной, неустрашимой темы (см. Приложение, пример 5). При краткости и внешней простоватости рисунка мелодия внутренне «взрывчатая», полна энергетики. Вторая тема во многом приближена к лирике 1-й части, возврату к настроению скорби и печали. Широкий диапазон звучания не пестрит оттенками, в мелодии главенствует, по сути, единственная интонация – печальный звон, препарированный трепетными нотами рояля, похож на вальсообразный мотив 1-й части Десятой симфонии Д. Шостаковича.

Значительное место в 3-й части занимают набатные звучания, поднявшиеся на лейтмотиве разработки главной темы, и саркастические интонации, ассоциирующиеся с началом «Мефисто-вальса» Ф. Листа. В кульминации величаво звучит мелодия из вступления, но прерванная могучими перезвонами основной темы финала. Заключение полно утверждающей, героической мощи. Финал противоречив: в нём удачно найден образ, эпическая широта и размах которого подводят черту под «занавес» сочинения: он констатируется не сиюминутно, а в результате острых драматических коллизий. На наш взгляд, в разработке среднего раздела финала изощрённость и чрезмерная сложность письма не дают нужного художественного подтекста, отчего музыка теряет свою силу и выразительность. Верховенствующие в 3-й части ладовые структуры подогреваются альтерацией (повышением) четвёртой ступени. Вторжение метроритмических тритоновых интонаций с двоякой, диаметрально противоположной ролью приводят к полифункциональным диссонантным последованиям и придают мелодии особую напряжённость [11; 13]. То есть в одном случае они усиливают внутреннюю тональность, в другом – проявляют доминантность процессов развития.

В сонатном цикле встречаются и сложные альтерации. Л. А. Мазель фиксирует внимание на пониженных вариациях диатонических ступеней, которые обостряют напряжение внутриладовых тяготений, а децентрализуют их и выводят из ла-

довой тональности, по его мнению, – повышенные [9]. И. Л. Золотова отмечает, что обращение композитора к неаккордовым звукам усложняют аккорды терцовой структуры с септ- и ноносоставляющими, из-за чего гармония становится обострённо-диссонантной, музыкальная ткань расслаивается на два несовместимых антипода, оттеняя национальную фактуру. Подобные дуэты часто обнаруживаются в квинтаккордах, привнося в звук разрядку. Иногда Бабаджанян делает это сознательно, достигая эффекта синергии противополагания в партиях фортепиано и скрипки (на фоне характерного звучания открытых струн последней) [7, с. 256]. Сонористический аккордовый комплекс проступает и в кульминации 1-й части, что, по оценке Г. Б. Меликсетяна, «тормозит репризное проведение темы главной партии, оттеняя особую напряжённость ожидания появления побочной партии» [11, с. 108].

Выводы. Метроритм в фортепианных сочинениях Бабаджаняна считается одним из важнейших компонентов языка, активным инструментом динамизации и формы материала в целом, нередко детерминирующим специфику лада [13]. Как регулярно-акцентная, комплементарная ритмика с нерегулярной акцентностью, она используется и при полном совпадении метрических и ритмических акцентов, и при постоянной динамике размера [16, с. 159]. Сохраняя специфику звучания, метроритм, по меткому изречению Н. Т. Терновой, приобретает в Сонате качественно новую функцию – особенных ладоинтонационных принципов с отзвуками борьбы, силы, бури страстей [13]. Хотя мотивы угнетения, скорби и разрушения начинают подчас неоправданно довлеть над всем остальным, её художественная ценность превосходит отдельные частности.

По заключению А. Р. Григорян, в сочинении применяются разнообразные приёмы полифонического развития – от имитаций и подголосков до сложных полимелодических образований. Драматическое напряжение, масштабность, симфоничность звучания в разработках достигаются с помощью продолжительного параллельного развития «взаимоисключающих» ритмических фигур, динамических остинато, противопоставления полифонических пластов. Стреттные проведения тем создают почти зримую панораму столкновений и борьбы. Ритмы – то волевые, решительные, то драматически-взволнованные, импровизационные – несут в себе экзальтирующую смысловую нагрузку, иногда превращаясь в лейтритмы [6, с. 49]. «Визитной карточкой» маэстро является развёртывание формы, внедрение неаккордовых звуков в аккордику терцовой структуры и вертикальное прочтение её секундовых интонаций, которые динамизируют обострение внутренних противоречий гармонических образований. В элементах его полифонического письма предстаёт аутентичный синтез полноты мажоро-минорной системы с характерными для армянского мелоса мелодико-тематическими приёмами, которые были выявлены за счёт альтерационности аккордов.

«Смысл произведения, – писал Д. Шостакович, – определяется не внешней пропорцией “грустного“ и “бодрого“, а пафосом выраженных в нём гражданских чувств, его общей гуманистической направленностью, его человечностью» [14, с. 156]. «“Гражданский пафос” глубоко эмоционального, страстного, патетически-ораторского слова Бабаджаняна, – как считает В. Н. Чемберджи, – в конечном утверждении его героики, победы добра над силами зла» [17, с. 18]. В обращении к массам крупными силуэтами очерчены его образы, музыкально-преломленные сквозь эпоху, беспокойный темп жизни и призму авторского «я». Они настолько обобщены, что перерастают контекст субъективного, объективизируются, приобретают эпический размах.

Таким образом, это сочинение знаменует собой кульминацию в развитии жанра сонаты, предвосхищая итог её более чем 40-летнего пути. К великому сожалению, новейший период истории армянской музыкальной культуры и искусства ещё не выдвинул произведений такого уровня и значения. По оценке современников, оно без преувеличения может быть причислено к новаторским, сотканным из средств, отвечающих эстетике неоискусства [2]. Его художественная ценность заключается в той борьбе страстей, которая выражает гуманную идею автора, сокрытую в пластах армянской национальной культуры. Драматически напряженная, динамически развитая, содержательно самостоятельная, хотя и немногословная музыка, созвучная лексике XXI столетия, заставляет себя слушать и обращать внимание исполнителей.

Литература

1. Аматуни С. Б. Арно Бабаджанян: инструментальное творчество. – Ереван: Советакан грох, 1985. – 206 с.
2. Бабаджанян Арно «Верни мне музыку»: воспоминания современников. – М.: АСТ, 2021. – 216 с.
3. Будагян А. Г. Из истории армянской скрипичной сонаты // Из истории музыки XX века. – М.: Музыка, 1974. – С. 131–148.
4. Булавин С. М. Камерные и фортепианные ансамбли [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/wall-104352471_3211?ysclid=mh35hio3nx104726601.
5. Булавин С. М. Мгновенья и года. К 100-летию Арно Бабаджаняна [Электронный ресурс]. – URL: https://muzlifemagazine.ru/mgnovenya-i-goda/?ysclid=mh3cr16nnj379716242.
6. Григорян А. Р. Арно Бабаджанян. – М.: Советский композитор, 1961. – 64 с.
7. Золотова И. Л. Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). – Ереван: Комитас, 2010. – 356 с.
8. Коган Г. М. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1972. – Вып. 2. – 264 с.
9. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
10. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975. – 472 с.
11. Меликсетян Г. Б. Некоторые особенности музыкального языка сонаты для скрипки и фортепиано Арно Бабаджаняна // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы X Международной научно-практической конференции (Казань, 22 октября 2021 г.). – Казань, 2021. – С. 103–110.
12. Творческий портрет «Музыка – это жизнь: грани творчества Арно Бабаджаняна» [Электронный ресурс]. – URL: https://acb.alchevsk.su/2021/01/20/творческий-портрет-музыка-это-жизн/.
13. Тернова Н. Т. Метроритм в фортепианных сочинениях А. Бабаджаняна // Стилевые особенности исполнительской интерпретации. – М.: Изд-во МДОЛДГК, 1985. – С. 142–161.
14. Тероганян М. И. Арно Бабаджанян: монография. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
15. Харлова Е. Л. Композитор света и радости. Арно Арутюнович Бабаджанян [Электронный ресурс]. – URL: https://music-museum.ru/about/news/kompozitor-sveta-i-radosti.-arno-arutyunovich-babadzhanyan.html?ysclid=mgz3zfiw50166404404.
16. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.
17. Чемберджи В. Н. Арно Бабаджанян (встречи с композиторами) // Музыкальная жизнь. – 1971. – № 4. – С. 17–18.

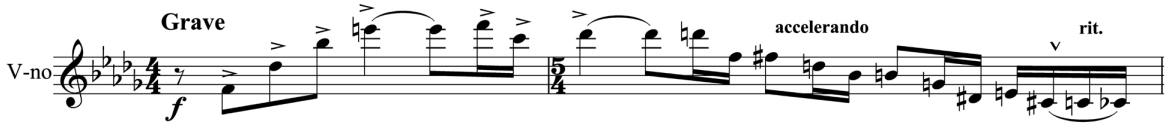
References

1. Amatuni S.B. *Arno Babadzhanyan: instrumental'noe tvorchestvo [Arno Babajanyan: instrumental creativity].* Erevan, Sovetakan grokh Publ., 1985. 206 p. (In Russ.).
2. Arno Babajanyan. *"Verni mne muzyku": vospominaniya sovremennikov ["Give Me Back the Music": Memories of Contemporaries].* Moscow, AST Publ., 2021. 216 p. (In Russ.).
3. Budagyan A.G. Iz istorii armyanskoy skripichnoy sonaty [From the history of the Armenian violin sonata]. *Iz istorii muzyki XX veka [From the history of 20th-century music].* Moscow, Music Publ., 1974, pp. 131-148. (In Russ.).
4. Bulavin S.M. *Kamernye i fortepiannye ansambli [Chamber and piano ensembles].* (In Russ.). Available at: https://vk.com/wall-104352471_3211?ysclid=mh35hio3nx104726601.
5. Bulavin S.M. *Mgnoven'ya i goda. K 100-letiyu Arno Babadzhanyana [Moments and Years. On the 100th Anniversary of Arno Babajanyan].* (In Russ.). Available at: https://muzlifemagazine.ru/mgnovenya-i-goda/?ysclid=mh3cr16nnj379716242.
6. Grigoryan A.A. *Arno Babadzhanyan [Arno Babajanyan].* Moscow, Soviet composer Publ., 1961. 64 p. (In Russ.).
7. Zolotova I.L. *Puti razvitiya pianizma v Armenii (vtoraya polovina XX veka) [Paths of development of pianism in Armenia (second half of the 20th century)].* Erevan, Komitas Publ., 2010.356 p. (In Russ.).
8. Kogan G.M. *Izbrannye stat'i [Selected articles].* Moscow, Soviet composer Publ., 1972, iss. 2. 264 p. (In Russ.).
9. Mazel L.A. *Problemy klassicheskoy garmoni [Problems of classical harmony].* Moscow, Music Publ., 1972. 616 p. (In Russ.).

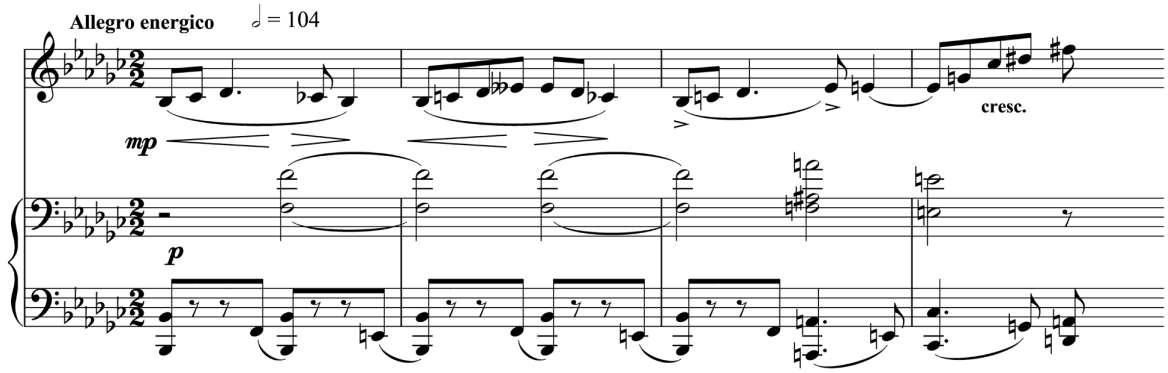
10. Milshteyn Y.I. *Konstantin Nikolaevich Igumnov [Konstantin Nikolaevich Igumnov]*. Moscow, Music Publ., 1975. 472 p. (In Russ.).
11. Meliksetyan G.B. Nekotorye osobennosti muzykal'nogo yazyka sonaty dlya skripki i fortepiano Arno Babadzhanyana [Some Features of the Musical Language of the Sonata for Violin and Piano by Arno Babajanyan]. *Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeystviya: materialy X Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Kazan', 22 oktyabrya 2021 g.) [Art and art education in the context of intercultural interaction: Proceedings of the X International Scientific and Practical Conference (Kazan, October 22, 2021)]*. Kazan, 2021, pp. 103-110. (In Russ.).
12. *Tvorcheskiy portret "Muzyka – eto zhizn': grani tvorchestva Arno Babadzhanyana" [A creative portrait: "Music is Life: Facets of Arno Babajanyan's Creativity"]*. (In Russ.). Available at: https://acb.alchevsk.su/2021/01/20/творческий-портрет-музыка-это-жизн/
13. Ternova N.T. Metroritm v fortepiannykh sochineniyakh A. Babadzhanyana [Metrorhythm in the piano works of A. Babajanyan]. Stilevye osobennosti ispolnitel'skoy interpretatsii [Stylistic features of the performing interpretation]. Moscow, MDOLDGK Publ., 1985, pp. 142-161. (In Russ.).
14. Teroganyan M.I. *Arno Babadzhanyan [Arno Babajanyan]*. Moscow, Composer Publ., 2001. 328 p. (In Russ.).
15. Kharlova E.L. *Kompozitor sveta i radosti. Arno Arutyunovich Babadzhanyan [Composer of Light and Joy. Arno Arutyunovich Babadzhanyan]*. (In Russ.). Available at: https://music-museum.ru/about/news/kompozitor-sveta-i-radosti.-arno-arutyunovich-babadzhanyan.html?ysclid=mgz3zfiw50166404404 (accessed 20.10.2025).
16. Kholopova V.N. *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka [Questions of rhythm in the works of composers of the first half of the 20th century]*. Moscow, Music Publ., 1971, 304 p. (In Russ.).
17. Chemberdzhi V.N. Arno Babadzhanyan (vstrechi s kompozitorami) [Arno Babajanyan (meetings with composers)]. *Muzykal'naya zhizn' [Musical life]*, 1971, no. 4, pp. 17-18. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

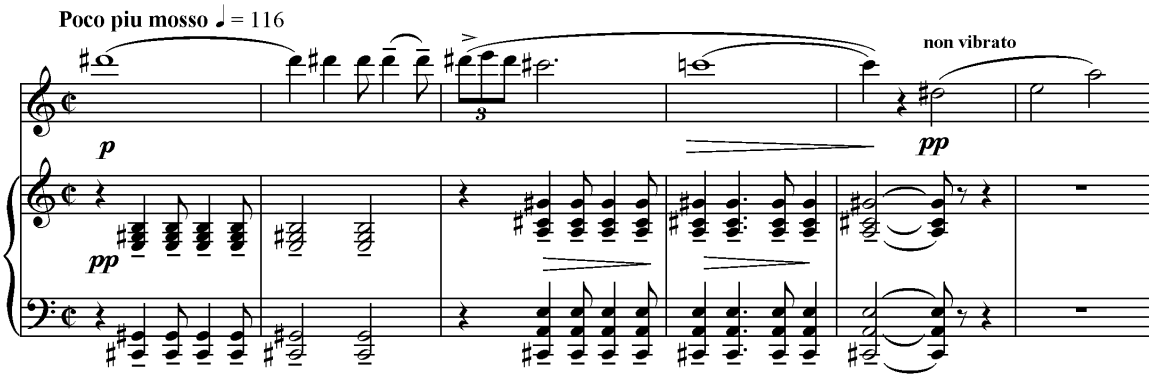
Пример 1
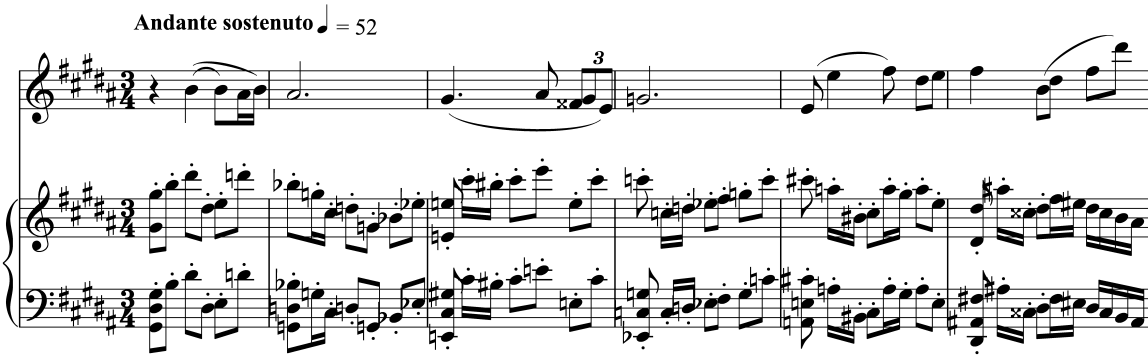


Пример 2
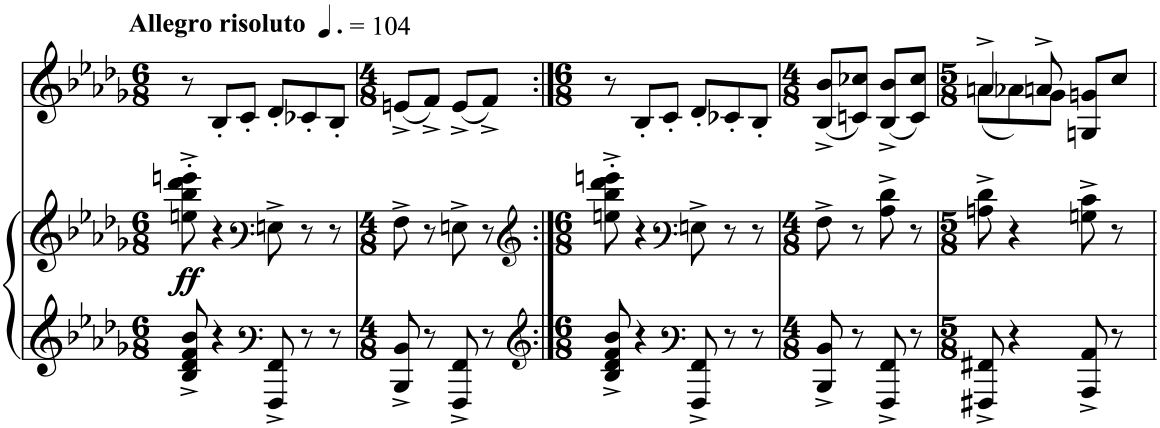


Пример 3



Пример 4



Пример 5



УДК 781.61
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-139-147

DISCREET MUSIC КАК СТАНОВЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО МЕТОДА БРАЙАНА ИНО

Лопатин Павел Владиславович, аспирант кафедры теории музыки и композиции, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки; преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pawellopatin@yandex.ru

Статья обращена к раннему этапу формирования эмбиент-парадигмы в творчестве Брайана Ино. В центре внимания – альбом Discreet Music (1975), рассматриваемый как самостоятельное композиторское высказывание, в котором впервые в законченном виде реализованы принципы, позднее закреплённые термином *ambient*. Особое внимание уделено двойственной природе альбома: первая сторона пластинки строится на взаимодействии двух асинхронных магнитофонных петель несоизмеримой длины, что порождает открытую процессуальную форму, тогда как вторая сторона содержит три вариации на тему Канона Пахельбеля, в которых барочный текст подвергается алгоритмической стратификации и редуцируется до статичного звукового ландшафта. На основе анализа технической составляющей записи, авторских комментариев и структурных особенностей композиции показано, что финальное звучание заглавной композиции, достигается путём двукратного замедления исходного материала, а сама композиторская стратегия Ино предполагает делегирование части творческих решений технологическому процессу. Устанавливается, что в Discreet Music складывается специфический композиторский метод, сочетающий ненарративность, фоновость, приоритет тембральной эволюции и отказ от традиционной драматургической логики. Делается вывод, что альбом фиксирует момент кристаллизации нового композиционного подхода, который впоследствии развернётся в тетралогию эмбиент-альбомов Ино и окажет существенное влияние на развитие электронной музыки как зоны пересечения академических, минималистских и студийных практик. Значимость работы определяется тем, что она позволяет переосмыслить устоявшееся представление о Discreet Music как о подготовительном этапе к более поздним эмбиент-работам Ино и рассматривает его как самостоятельное, методологически весомое высказывание, предвосхитившее ключевые векторы развития электроакустической музыки.

Ключевые слова: Брайан Ино, эмбиент, электронная музыка, композиторский метод, минимализм.

“DISCREET MUSIC” AS THE CRYSTALLIZATION OF BRIAN ENO’S COMPOSITIONAL METHOD

Lopatin Pavel Vladislavovich, Postgraduate of Department of Music Theory and Composition, Novosibirsk State Glinka Conservatoire; Instructor of Department of Musicology and Applied Music Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pawellopatin@yandex.ru

The article addresses the early stage in the formation of the ambient paradigm in the work of Brian Eno. It focuses on the album *“Discreet Music”* (1975), considered as a self-contained compositional statement in which the principles later consolidated under the term “*ambient”* were for the first time realized in a complete form. Particular attention is paid to the dual nature of the album: the first side of the record is built on the interaction of two asynchronous tape loops of incommensurable length, which generates an open processual form, while the second side contains three variations on Pachelbel’s Canon, in which the Baroque text is subjected to algorithmic stratification and reduced to a static soundscape. Based on an analysis of the technical aspects of the recording, the composer’s own comments, and the structural features of the piece, it is shown that the final sound of the title composition is achieved through a twofold slowdown of the original material, and

that Eno's compositional strategy involves the delegation of certain creative decisions to technological process. The article establishes that *"Discret Music"* gives shape to a specific compositional method combining non-narrativity, background presence, the priority of timbral evolution, and the rejection of traditional dramatic logic. It is concluded that the album marks the crystallization of a new compositional approach, which would subsequently unfold into Eno's tetralogy of ambient albums and exert a significant influence on the development of electronic music as a zone of intersection between academic, minimalist, and studio practices. The significance of the study lies in its reconsideration of *"Discreet Music"*: rather than a preparatory stage for Eno's later ambient works, the album is examined as an independent and methodologically important statement that anticipated key vectors in the development of electroacoustic music.

Keywords: Brian Eno, ambient, electronic music, compositional method, minimalism.

Эмбиент как самостоятельное направление электронной музыки принято связывать с именем Брайана Ино и, в частности, с его альбомом-манифестом Ambient 1: Music for Airports (1979). Меньше внимания в исследовательской литературе уделяется предшествующему этапу – альбому Discreet Music (1975), в котором композитор впервые реализовал в законченной форме тот метод, который четыре года спустя будет концептуализирован и закреплён терминологически. Важно обратиться к Discreet Music как к точке кристаллизации композиторской стратегии Ино: техническая сторона записи, принцип взаимодействия асинхронных магнитофонных петель, спектральная драматургия второй половины композиции, а также деконструкция Канона Пахельбеля. Такой ракурс позволяет показать, что эмбиент возник не как стилевое обозначение, но как способ мышления, синтезирующий авангардные, минималистские и студийные практики.

Формирование Брайана Ино (Brian Eno, род. 1948) как композитора и теоретика эмбиента не может быть адекватно описано в терминах линейной эволюции от поп-музыки к экспериментальной электронике. Его творческая биография представляет собой уникальный случай конвергенции трёх традиций, в нормативных историографиях музыки XX века, как правило, разведённых: академического авангарда, минимализма и электронной эстрады. Именно пересечение этих линий в середине 1970-х годов породило эмбиент-парадигму как качественно новое явление, не сводимое ни к одной из породивших его традиций по отдельности.

Ключевым событием раннего этапа стало знакомство Ино с британским композитором-экспериментатором Корнелиусом Кардью (1936–1981). Кардью, в 1958 году посетивший серию концертов Джона Кейджа и Дэвида Тюдора в Кёльне, отказался от серийной техники в пользу недетерминированной композиции и стал одним из ведущих проводников американского экспериментализма в Великобритании. Он познакомил английскую публику с произведениями Мортона Фелдмана, Ла Монте Янга, Эрла Брауна, Кристиана Вольфа и самого Кейджа, а также создал собственные знаковые партитуры недетерминированного типа: 193-страничную графическую композицию «Трактат» (Treatise, 1963–1967) (см. Приложение, рис. 1) и семичастное «Великое учение» (The Great Learning, 1968–1971), основанное на переводах Конфуция, выполненных Эзрой Паундом.

Последнее сочинение дало импульс к созданию Scratch Orchestra – коллектива, объединившего профессиональных музыкантов и любителей на принципах радикального эгалитаризма и коллективной импровизации [8]. Именно через Кардью, с которым Ино сотрудничал в начале 1970-х годов, будущий создатель эмбиента получил непосредственный доступ к концептуальному аппарату послевоенного авангарда: идеям неопределённости (индетерминизма) Кейджа, процессуальной композиции Фелдмана, статической темпоральности Янга. Данный опыт сформировал у Ино понимание музыки не как фиксированного текста, подлежащего интерпретации, а как открытой системы, чей конечный звуковой облик является результатом взаимодействия заданных параметров и непредсказуемых факторов.

Параллельно с погружением в академический экспериментализм Ино осваивал принципиально иную звуковую среду: электронную эстраду и глэм-рок. В 1971–1973 годах он выступал как клавишник и звукорежиссёр группы Roxy Music, где получил опыт студийной работы с тембром, обработкой сигнала и магнитофонными технологиями. Его интерес к синтезаторам

(в особенности к моделям EMS VCS3 и Synthi AKS) и новаторским методам звукоизвлечения сочетался с пониманием структурных закономерностей популярной песни, что в дальнейшем позволило ему свободно перемещаться между сферами экспериментальной и коммерческой музыки. После ухода из Roxy Music Ино выпустил серию сольных вокально-инструментальных альбомов (Here Come the Warm Jets, 1973; Taking Tiger Mountain (By Strategy), 1974; Another Green World, 1975), в которых постепенно нарастала тенденция к отказу от куплетно-припевной структуры в пользу тембрально-фактурного развёртывания. Альбом Another Green World в этом смысле стал переходным: семнадцать из двадцати четырёх его треков были инструментальными и демонстрировали движение в сторону статичных, созерцательных звуковых ландшафтов.

Третьей составляющей, определившей генезис эмбиент-парадигмы, стало обращение Ино к минимализму, осмысленному не в концертно-академическом ключе (как у Стива Райха или Филипа Гласса), а в сугубо студийном, технологически опосредованном формате. Решающим опытом здесь явилась коллаборация с гитаристом Робертом Фриппом, вылившаяся в альбом (No Pussyfooting) (1973). Разработанная дуэтом система, позднее получившая название «фриппертроника» (Frippertronics), представляла собой конфигурацию из двух катушечных магнитофонов Revox, замкнутых в петлю обратной связи: сигнал с воспроизводящей головки первого подавался на записывающую головку второго и возвращался обратно. Варьируя уровень обратной связи и расстояние между аппаратами, Ино мог управлять количеством повторов и скоростью тембральной деградации звука. В (No Pussyfooting) эта техника была применена к гитарным импровизациям Фриппа, порождая многослойные, медленно эволюционирующие текстуры. Здесь впервые в творчестве Ино студийная технология перестала быть средством фиксации исполнения и стала собственно композиционным инструментом – переход, сопоставимый по значимости с тем, который в парижской студии GRM осуществил Пьер Шеффер, провозгласив принцип конкретной музыки.

Автобиографический эпизод, многократно цитируемый в литературе, кристаллизовал накопленный опыт в осознанную эстетическую программу. В 1975 году, находясь в больнице после автомобильной аварии и будучи не в силах подняться с постели, чтобы увеличить громкость проигрывателя, Ино обнаружил, что едва слышимая музыка, сливающаяся с шумами больничной среды, образует новый тип слушательского опыта – не аналитического, а средового. Данный опыт был осмыслен им не как дефект восприятия, а как продуктивная установка, легшая в основу концепции эмбиента: музыка, которая «может быть либо объектом пристального внимания, либо столь же легко игнорироваться», функционируя «как часть атмосферы среды, подобно цвету света или звуку дождя» [4]. Важно подчеркнуть, что данная формулировка генетически связана с кейджевским пониманием тишины как суммы непреднамеренных звуков среды, но переводит эту идею из философско-концептуальной плоскости в практическую композиторскую методологию.

Так, к середине 1970-х годов в распоряжении Ино оказались три компонента, синтез которых и породил эмбиент-парадигму:

1) авангардная идея открытой формы и недетерминированного результата, унаследованная через Кардью от Кейджа и Фелдмана;

2) студийная технология как композиционный инструмент, позволяющая конструировать звуковую среду, а не фиксировать исполнение;

3) минималистская процессуальность, реализованная не через живую игру ансамбля, а через асинхронное взаимодействие магнитофонных петель различной длины.

Апробация этого синтеза была осуществлена в двух последовательных работах – Discreet Music (1975) и Ambient 1: Music for Airports (1979), – каждая из которых решала специфические технические и эстетические задачи и которые в совокупности образовали фундамент для развёртывания всей эмбиент-серии.

Ключевой работой, в которой Брайан Ино осуществил переход от экспериментов с магнитофонной плёнкой к осознанному конструированию статичной, длящейся звуковой среды, стал альбом Discreet Music[1](1975). Именно в нём композитор впервые сформулировал и реализовал

[1] Анализ опирается на оригинальное оцифрованное издание 1975 года (LP, Editions EG) общей длительностью около 53–54 минут; встречающиеся версии иной продолжительности являются замедленными ремастерами и в работе не рассматриваются.

в чистом виде принципы, которые четыре года спустя будут концептуализированы и декларативно закреплены в альбоме-манифесте Ambient 1: Music for Airports. Анализ технического и композиционного устройства Discreet Music позволяет выявить генезис ключевых элементов эмбиент-стратегии Ино: процессуальной ненарративности, вытекающей из алгоритмического взаимодействия петель; фоновости, рождающейся из специфической психоакустической установки; и приоритета тембральной эволюции над гармоническим развитием.

Техническая реализация заглавной композиции опиралась на систему, состоящую из аналогового синтезатора EMS Synthi AKS, графического эквалайзера, ленточного эхоустройства Maestro Echoplex и двух катушечных магнитофонов Revox, сконфигурированных по принципу «звук на звук» (этот принцип близок технике фазового сдвига и работой с магнитной лентой Стива Райха). Данная конфигурация, позже известная как «фриппертроника»[2], представляла собой метод создания затухающих повторений: сигнал с воспроизводящей головки одного магнитофона подавался на записывающую головку второго, а с неё возвращался обратно на первый, формируя петлю обратной связи (см. Приложение, рис. 2). Регулировка уровня этой связи позволяла контролировать количество и скорость повторов (а также их разрушения). Акустическим результатом становилось характерное для раннего эмбиента Ино истончение и «размывание» звуковой текстуры, при котором с каждым циклом высокие частоты необратимо затухали.

Звуковым источником служил EMS Synthi AKS – портативный монофонический синтезатор с уникальным матричным коммутационным полем, заменявшим традиционные патч-корды. Примечательно использование встроенного цифрового секвенсора, одного из ранних образцов технологии. В отличие от современных пошаговых секвенсоров, длительность записанной последовательности в Synthi AKS определяла скорость её воспроизведения: чем длиннее была фраза, тем медленнее она звучала. Ино запрограммировал две независимые мелодические линии в тональности As-dur. Левая линия, опирающаяся на субдоминантовую ступень, вносила элемент ладовой неопределённости, в то время как правая – артикулировала тоническое трезвучие с добавленной секстой. Обе последовательности содержали значительные паузы, что предотвращало перенасыщение фактуры при последующем наложении слоёв задержанного сигнала. Тембр синтезатора был сконструирован как мягкий, лишённый выраженной атаки звук, основанный на смешении синусоидальной и треугольной волн с незначительным добавлением пилообразной для яркости, пропущенный через фильтр низких частот со значительно пониженной частотой среза и обработанный встроенным пружинным ревербератором.

Главным структурообразующим принципом Discreet Music стало не мелодическое развёртывание, а процессуальное взаимодействие двух асинхронных петель. Длительность левой последовательности составляла приблизительно 63 секунды, правой – около 68 секунд [1]. Из-за некратной разницы в длинах петли постоянно смещались друг относительно друга, порождая технику, близкую фазовому сдвигу в минимализме, но реализованную исключительно средствами студийной композиции. При каждом новом цикле соотношение элементов комплекса изменялось, создавая неповторяющуюся, но и непрогрессирующую звуковую ткань. Как отмечает исследователь М. Браун, полный цикл возвращения петель к исходному относительному положению занимал около 15 минут реального времени, что составляет приблизительно половину звучания трека [1]. Тем самым макроформа произведения оказывается детерминированной не нарративной драматургией, а математическим алгоритмом наложения двух независимых временны́х структур.

Обе секвенции, запрограммированные Ино на EMS Synthi AKS, содержали по четыре кратких мелодических фрагмента, разделённых протяжёнными паузами. Первая секвенция, тем-

[2] **Фриппертроника (Frippertronics)** – термин, образованный от фамилии гитариста Роберта Фриппа (Robert Fripp, род. 1946, основатель King Crimson) и второй части слова electronics, обозначает систему из двух катушечных магнитофонов, замкнутых в петлю обратной связи, где сигнал с воспроизводящей головки первого аппарата подаётся на записывающую головку второго и возвращается обратно, создавая многократные затухающие повторы. Конфигурация была разработана Ино и Фриппом в ходе записи совместного альбома No Pussyfooting (1973) и впоследствии применена Ино в Discreet Music и Music for Airports уже без участия Фриппа [6, с. 91–93].

брально близкая флейтовым звучаниям, и вторая, отличающаяся более насыщенным спектром духовых инструментов с тростью (гобой, кларнет, фагот), были разведены по стереоканалам: первая преимущественно локализована слева, вторая – справа, причём более высокие по тесситуре фрагменты тяготеют к левому краю стереополя, а более низкие – к правому. Напомним, что полные циклы секвенций не совпадают: первая составляет 63,6 секунды, вторая – 68,8 секунды. Вследствие этой временной несоизмеримости при каждом новом цикле воспроизведения мелодические фрагменты левого и правого каналов вступают в новые фазовые отношения друг с другом, что исключает возможность предсказания порядка их появления при слуховом восприятии (см. Приложение, рис. 3).

Звучание открывается медленной атакой от полной тишины; на начальном этапе различимы лишь несколько фрагментов, к которым вскоре добавляются остальные. Задержанные эхоповторы возникают с регулярным интервалом приблизительно 5,65 секунды и подвергаются постепенному затуханию, в то время как секвенсор продолжает генерировать новые проведения фрагментов на исходном динамическом уровне. В любой момент времени в звуковом поле сосуществуют несколько элементов с различным динамическим профилем, однако тембральная однородность источников и перекрытие частотных диапазонов приводят к тому, что динамические градации не предопределяют направленность слушательского внимания и не формируют устойчивой иерархии мелодии и фона.

Во второй половине композиции Ино осуществляет серию глобальных спектральных трансформаций посредством манипуляций с фильтрами и эквалайзером, что придаёт всей структуре черты скрытой драматургической арки, лишённой, однако, определённого психологического нарратива. Около девятнадцатой минуты происходит резкое ослабление басового диапазона ниже 280 Гц, вследствие чего звуковая ткань утрачивает низкочастотную опору и становится ощутимо более разрежённой и фактурно облегчённой. После возвращения низких частот (приблизительно на отметке 22:30) Ино понижает частоту среза фильтра низких частот до уровня порядка 1200 Гц, что придаёт общему звучанию приглушённый, сумрачный, пространственно отдалённый характер. Наконец, в интервале между 24:30 и 26:30 происходит постепенное восстановление высокосреднего диапазона с одновременным повторным исчезновением басового фундамента. Возвращение басового спектра непосредственно перед финальным затуханием создаёт эффект замыкания формы, возвращающего слушателя к полноте звучания начального раздела. Совокупность описанных частотно-динамических трансформаций формирует на протяжении заключительной трети композиции неявную процессуальную арку, достаточно открытую, чтобы допускать множественность слушательских интерпретаций. Исследователь В. Стивенс указывает на уместность метафоры естественного циркадного цикла (день – закат – ночь – рассвет – день), мотивированной устойчивыми психоакустическими корреляциями между HF/LF[3] фильтрацией и ощущением яркости или матовости звучания [9, с. 189–190].

Существенной деталью, раскрытой в интервью Ино 1979 года, является тот факт, что финальная версия композиции была воспроизведена с половинной скоростью относительно оригинальной записи [2]. Это техническое решение имело два принципиальных следствия. Во-первых, оно понизило общий строй композиции на октаву, сместив спектр в более низкую, обволакивающую частотную область, что прямо коррелирует с эстетической установкой на фоновость. Во-вторых, оно двукратно увеличило время реверберации и затухания петель, радикально изменив восприятие масштаба и плотности звукового пространства. Согласно более позднему признанию самого Ино, замедление было обнаружено случайно, что привело к качественному эстетическому сдвигу: звучание приобрело характеристики, которые композитор оценил как исключительно привлекательные [1]. Этот случайный фактор стал частью метода композитора, продемонстрировавшего продуктивность делегирования части творческих решений технологическому процессу – принцип, который в дальнейшем ляжет в основу его концепции генеративной музыки.

Эстетическая установка, предопределившая все вышеописанные технические ходы, изложена самим Ино в сопроводительном тексте к альбому. Ситуация, при которой музыка воспринимается

[3] Термины HF (High Frequency) и LF (Low Frequency) обозначают соответственно высокочастотный и низкочастотный диапазоны звукового спектра.

на грани слышимости, сливаясь с шумами окружающей среды, осмысляется им не как технический дефект, а как новый модус слушания [5]. Именно в Discreet Music этот модус впервые получает последовательное и технологически сложное воплощение, становясь не просто темой для размышления, но конкретной композиционной стратегией. Данная стратегия – конструирование статичного, длящегося звукового поля, предназначенного для нефокусированного восприятия, – в полной мере будет реализована в программном произведении Ambient 1: Music for Airports (1978). Если в Discreet Music закладываются технические основания эмбиента как метода (петлевая процессуальность, управляемая тембральная деградация, психоакустический дизайн), то в Music for Airports этот метод обретает жанровую и концептуальную завершённость, мультиплицируясь на ансамбль из нескольких независимых акусматических слоёв.

Использование Канона ре мажор Иоганна Пахельбеля на второй стороне альбома Discreet Music (1975) реализует композиционный подход, принципиально отличный от того, что был применён в заглавной композиции. Альбом изначально был выпущен на виниловой пластинке и имеет двухчастную структуру (не стоит отождествлять с традиционной двухчастной формой), закреплённую самим форматом носителя. Сторона А (звучание 30:35) содержит одноимённую композицию, построенную на взаимодействии двух асинхронных магнитофонных петель и синтезированных тембров; сторона Б (суммарная длительность около 23 минут) включает три вариации на тему Канона ре мажор Иоганна Пахельбеля – Fullness of Wind (9:57), French Catalogues (5:18) и Brutal Ardour (8:17) – в которых деконструкции подвергается уже готовый музыкальный материал барочной традиции.

Очевидно, что уже на уровне физической организации носителя альбом фиксирует оппозицию двух композиторских стратегий: конструирование эмбиент-среды из синтезированного материала (сторона А) и алгоритмическое препарирование акустического источника (сторона Б). Данный шаг предвосхитил техники, которые впоследствии окажутся ключевыми для эмбиент-парадигмы – в частности, алгоритмическое расслоение исходного текста на независимые временны́е пласты.

Суть найденного метода сам Ино сформулировал в сопроводительном комментарии к альбому*: «Поскольку я всегда предпочитал использовать технологию необычным способом, я экспериментировал с простыми электронными установками, которые, будучи единожды настроенными, могли производить музыку без дальнейшего вмешательства. Результатом стала система, в которой два магнитофона, эквалайзер и эхоустройство соединялись таким образом, что звук, однажды введённый в систему, циркулировал в ней, постепенно изменяясь и затухая (перевод наш. – П. Л.)»* [5].

Три пьесы второй стороны – Fullness of Wind, French Catalogues и Brutal Ardour – представляют собой вариации на тему канона Пахельбеля, записанные ансамблем The Cockpit Ensemble под руководством Гэвина Брайарса (род. 1943). Выбор Брайарса в качестве дирижёра-интерпретатора не был случаен. К моменту сотрудничества с Ино он уже сложился как композитор, чьё мышление сформировалось в непосредственном контакте с ключевыми фигурами нью-йоркской экспериментальной школы. Брайарс непродолжительное время учился у Джона Кейджа, испытал определяющее воздействие музыки Мортона Фелдмана и Эрла Брауна, а также глубоко усвоил принципы минимализма [6]. Иными словами, он владел тем самым концептуальным аппаратом неопределённости, процессуальности и редукции, который Ино в те же годы осваивал через посредничество Корнелиуса Кардью. Встреча двух музыкантов на Discreet Music стала пересечением двух ветвей посткейджевской традиции: американской (воспринятой Брайарсом напрямую) и британской (опосредованной для Ино через Кардью и Scratch Orchestra).

Метод, применённый к канону Пахельбеля, можно определить как алгоритмическую стратификацию партитуры[4]. Каждому инструмен-

[4] Под этим понимается процедура, при которой единый нотный текст не исполняется ансамблем синхронно, но расщепляется на ряд независимых слоёв, каждый из которых подчиняется собственному временно́му и процессуальному алгоритму. Исходная партитура, таким образом, перестаёт быть предписанием к одновременному музицированию и превращается в матрицу, порождающую множество неконтролируемых комбинаций при наложении рассогласованных слоёв.

талисту были выданы индивидуализированные инструкции по работе с малым фрагментом исходного текста; параметры исполнения варьировались согласно математическим расчётам. Темп каждого участника замедлялся с собственной скоростью, либо музыкант получал собственную мелодическую секвенцию некратной длины, вследствие чего исходные временны́е и гармонические связи канона систематически нарушались [2]. Знакомая слушателю барочная процессуальность утрачивала логику развёртывания и начинала восприниматься как статичный звуковой ландшафт, в котором отдельные мелодические обороты функционируют аналогично синтезаторным петлям стороны A. С позиций спектроморфологии Д. Смолли, здесь реализуется темпоральное растяжение исходного жеста, редуцирующее узнаваемый канонический текст до уровня звукового объекта, лишённого нарративной функции [7. с. 109]. Данный приём типологически родствен тому, что в советской школе будет осуществлять Михаил Чекалин в своих «Постсимфониях», деконструируя акустический источник до состояния спектральной массы.

Избранный материал заслуживает отдельного комментария. В середине 1970-х годов Канон Пахельбеля ещё не приобрёл той масскультурной вездесущности, которую ему обеспечили кинематограф 1980-х и индустрия свадебных церемоний. Ино обратился к нему как к образцу чистой процессуальной формы – музыкальной структуры, чья эстетика зиждется на строгом имитационном проведении и потому предельно наглядно обнаруживает последствия методичного нарушения правил этой имитации. В данном жесте – одновременного признания исторической ценности канона и его систематической деконструкции – прослеживается влияние идей Кардью, чей Scratch Orchestra также практиковал разборку и пересборку классического репертуара.

Анализ Discreet Music представляет работу не как подготовительный эскиз к будущей эмбиент-тетралогии Брайана Ино, а как самостоятельное и методологически завершённое высказывание, в котором уже сложились все ключевые компоненты эмбиент-стратегии: ненарративность, порождаемая алгоритмическим взаимодействием несоизмеримых петель; фоновость, закреплённая в авторской установке на восприятие музыки на грани слышимости; приоритет тембральной процессуальности над мелодико-гармоническим развитием; наконец, делегирование части композиторских решений технологическому процессу – принцип, который впоследствии оформится в концепцию генеративной музыки. Discreet Music фиксирует момент, когда из пересечения академического авангарда, студийной технологии и минималистской процессуальности возникает новый композиционный метод. Вскоре композитор назовёт данный принцип мышления эмбиент (ambient), который развернётся у самого Ино в тетралогию альбомов 1978–1982 годов, а в более широкой перспективе – станет одним из наиболее влиятельных стилевых направлений электронной музыки, чьё систематическое изучение как зоны стыка разных традиций до сих пор остаётся незавершённым.

Литература

1. Brown M. Discreetly Decoding Eno’s Music [Электронный ресурс] // AudioTechnology. – 2015. – 16 September. – URL: https://www.audiotechnology.com/features/discreetly-decoding-enos-music (дата обращения: 21.06.2026).
2. Davy M. Deconstructing Brian Eno’s Discreet Music [Электронный ресурс] // Reverb Machine. – 2015. – URL: https://reverbmachine.com/blog/deconstructing-brian-enos-discreet-music (дата обращения: 21.06.2026).
3. Davy M. Deconstructing Brian Eno’s Music for Airports [Электронный ресурс] // Reverb Machine. – 2019. – URL: https://reverbmachine.com/blog/deconstructing-brian-eno-music-for-airports/ (дата обращения: 21.06.2026).
4. Eno B. Ambient 1: Music for Airports. Liner notes. – London: Editions EG, 1978. – 4 p.
5. Eno B. Discreet Music. Liner notes. – London: Obscure Records, 1975. – 2 p.
6. Prendergast M. The Ambient Century: from Mahler to Moby: the Evolution of Sound in the Electronic Age. – London: Bloomsbury, 2003. – 512 p.
7. Smalley D. Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes // Organised Sound. – 1997. – Vol. 2, no. 2. – P. 107–126.
8. Tilbury J. Cornelius Cardew (1936–1981): A Life Unfinished. – Harlow: Copula, 2008. – 1071 p.
9. Victor S. Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique. A Dissertation presented to the Graduate Faculty of the University of Virginia in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. – Ohio, 2015. – 397 p.

References

1. Brown M. Discreetly Decoding Eno's Music. *AudioTechnology*, 2015, 16 September. (In Engl.). Available at: https://www.audiotechnology.com/features/discreetly-decoding-enos-music (accessed 21.06.2026).
2. Davy M. Deconstructing Brian Eno's Discreet Music. *Reverb Machine*, 2015. (In Engl.). Available at: https://reverb-machine.com/blog/deconstructing-brian-enos-discreet-music (accessed 21.06.2026).
3. Davy M. Deconstructing Brian Eno's Music for Airports. *Reverb Machine*, 2019. (In Engl.). Available at: https://reverbmachine.com/blog/deconstructing-brian-eno-music-for-airports/ (accessed 21.06.2026).
4. Eno B. *Ambient 1: Music for Airports. Liner notes*. London, Editions EG Publ., 1978. 4 p. (In Engl.).
5. Eno B. *Discreet Music. Liner notes*. London, Obscure Records Publ., 1975. 2 p. (In Engl.).
6. Prendergast M. *The Ambient Century: from Mahler to Moby: the Evolution of Sound in the Electronic Age*. London, Bloomsbury Publ., 2003. 512 p. (In Engl.).
7. Smalley D. Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. *Organised Sound*, 1997, vol. 2, no. 2, pp. 107-126. (In Engl.).
8. Tilbury J. *Cornelius Cardew (1936–1981): A Life Unfinished*. Harlow, Copula Publ., 2008. 1071 p. (In Engl.).
9. Victor S. *Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique. A Dissertation presented to the Graduate Faculty of the University of Virginia in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy.* Ohio, 2015. 397 p. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

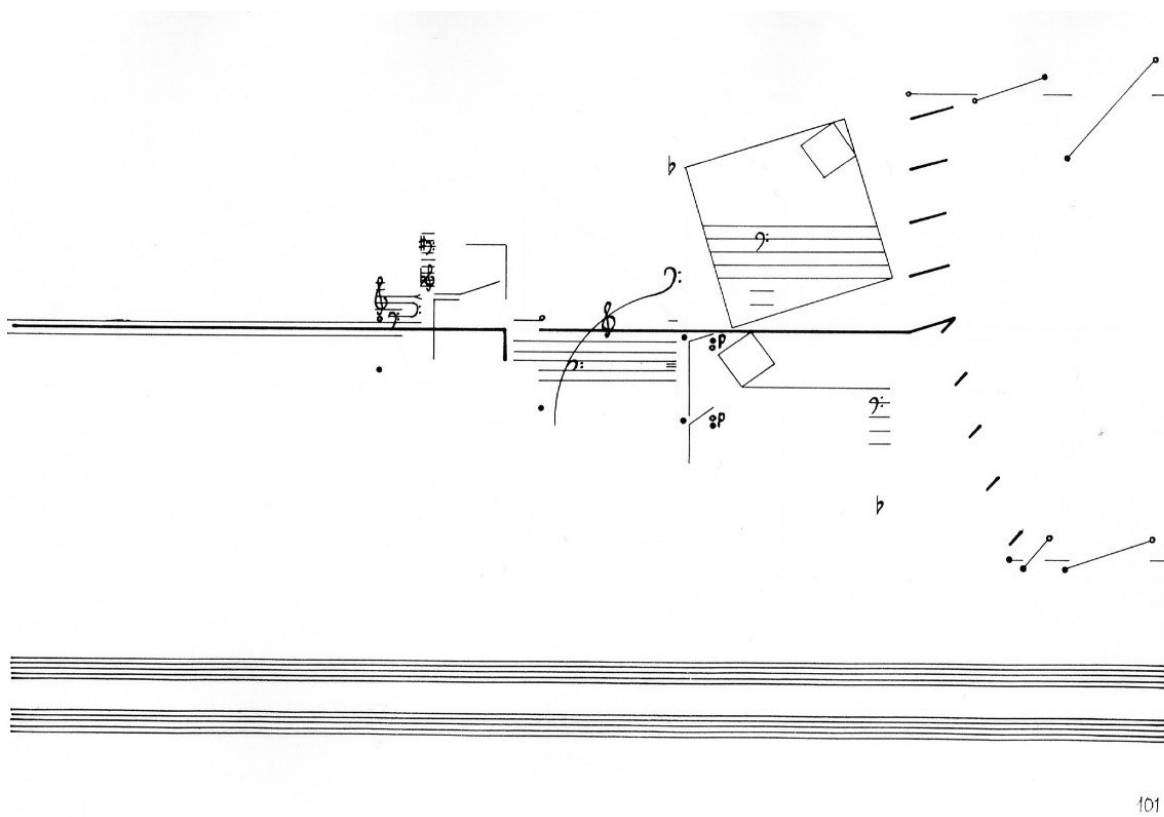


Рисунок 1. Страница партитуры «Трактата» Корнелиуса Кардью

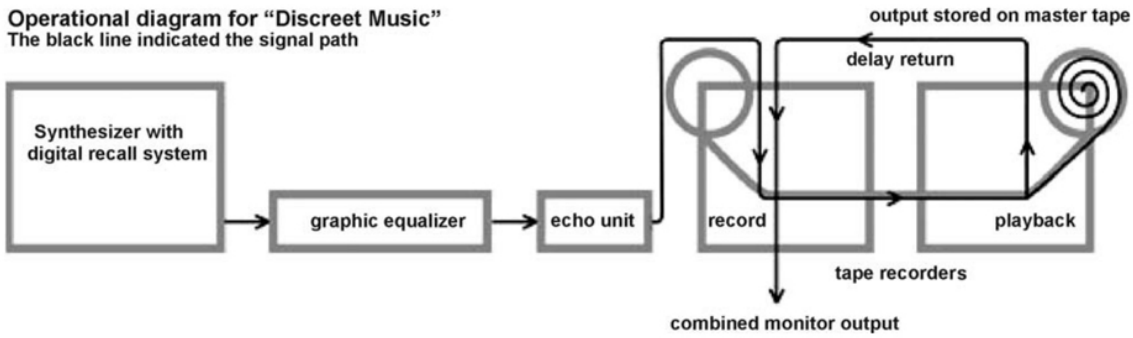


Рисунок 2. Схема работы Discreet Music (задняя сторона обложка для Discreet Music)

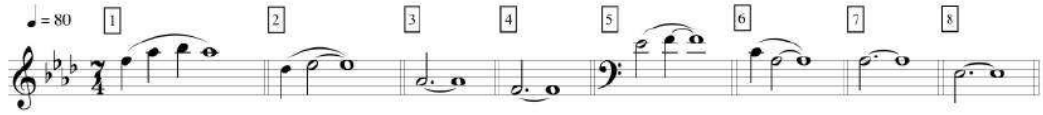


Рисунок 3. Мелодические фрагменты, используемые в Discreet Music по реконструкции M. Davy

УДК 78.071.1:786(510)
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-147-161

ПРООБРАЗЫ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ «КРАСНЫЙ ФОНАРЬ» В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ СПЕЦИФИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ПЕРИОДА КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Дин Линминь, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 670233015@qq.com

Актуальность темы исследования определяется обращением современного музыкознания к проблеме воплощения фольклора китайскими композиторами. Цель статьи – обозначить специфику фортепианного творчества Культурной революции на примере сравнения двух авторских подходов к переинтонированию единого источника – пекинской оперы «Красный фонарь». Возникшие на этой основе Сюита миниатюр-обработок для голоса и фортепиано «Красный фонарь» (红灯记) Инь Чэнцзуна (殷承宗; 1968) и фортепианный этюд «Впечатление о Темэй» (铁梅印象) Дань Чжаои (但昭义; 1973) не получили музыковедческого освещения ни в аспекте особенностей претворения народного прообраза композиторами, ни в плане сравнения произведений, что определяет научную новизну данного исследования. В статье проанализирован народный источник, прослежено его претворение в музыкальном тексте произведений. В результате показано, что оба композитора органично сочетают китайскую традиционную выразительность со средствами западноевропейской музыки. Однако в произведениях представлены разные типы переинтонирования фольклорного источника, согласно типологии И. И. Земцовского. Сюита Инь Чэнцзуна (на примере № 1, что характерно для цикла в целом) де-

монстрирует простое переинтонирование с сохранением оригинального материала вокальных голосов, партий аутентичных ударных инструментов пекинской оперы, дополненных развитой фортепианной фактурой, которая вобрала не только мелодические цитаты, но и ладоинтонационные и ритмо-тембровые свойства первоисточника. Этюд Дань Чжаои демонстрирует сложное переинтонирование, отличающееся извлечением и творческой переработкой ключевых элементов из арии Темэй, вне цитирования материала пекинской оперы.

Ключевые слова: китайские композиторы, фортепианная обработка / аранжировка, цитирование фольклора, музыка Культурной революции, пекинская опера «Красный фонарь», Инь Чэнцзун, Дан Чжаои.

PROMOTES OF THE BEIJING OPERA "RED LANTERN" IN PIANO WORKS OF CHINESE COMPOSERS: ON PROBLEM OF GENRE-STYLE SPECIFICITY OF MUSICAL CREATIVITY IN THE PERIOD OF CULTURAL REVOLUTION

Ding Lingmin, Postgraduate, Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 670233015@qq.com

The relevance of the research topic is determined by contemporary musicology's turn to the problem of folklore embodiment by Chinese composers. The aim of the article is to identify the specifics of piano composition during the Cultural Revolution by comparing two authorial approaches to the reintonation of a single source – the Beijing opera "The Red Lantern". The Suite of Miniature Arrangements for voice and piano "The Red Lantern" (1968) by Yin Chengzong and the piano étude "Impression of Tiemei" (1973) by Dan Zhaoyi, which arose on this basis, have received no musicological coverage either in terms of the composers' treatment of the folk prototype or in terms of a comparison of the works, which determines the scientific novelty of this research. The article analyses the folk source and traces its embodiment in the musical text of the works. As a result, it is shown that both composers organically combine traditional Chinese expressiveness with the means of Western European music. However, the works present different types of reintonation of the folklore source, according to the typology of I.I. Zemtsovsky. Yin Chengzong's Suite (exemplified by No. 1, which is characteristic of the cycle as a whole) demonstrates simple reintonation, preserving the original material of the vocal parts and the parts of authentic percussion instruments of the Beijing opera, supplemented by a developed piano texture that absorbed not only melodic quotations but also the modal-intonational and rhythmic-timbral properties of the original source. Dan Zhaoyi's étude demonstrates complex reintonation, characterised by the extraction and creative reworking of key elements from Tiemei's aria, without quotation of the Beijing opera material.

Keywords: Chinese composers, piano arrangement/ adaptation, quoting folklore, music of the Cultural Revolution, Beijing opera "The Red Lautern", Yin Chengzong, Dan Zhaoyi.

Период Культурной революции (1966–1976) представляет собой особый и сложный этап в истории развития китайского искусства. Идеологическая доктрина Коммунистической партии Китая (КПК), когда «искусство было поставлено на службу политике» [21], избранный ею курс на «революционизацию, национализацию и массовость» культуры [31] обусловили строгую регламентацию, формальные ограничения тематики, стилистики в художественном творчестве [23, с. 310]. Еще в мае 1942 года на Яньаньском совещании по вопросам литературы и искусства Мао Цзэдун указывал, что «искусство должно подчиняться классово-политическим интересам масс», «служить пролетарской революции и интересам рабочих, крестьян и солдат» [21].

Степень изученности фортепианного искусства периода Культурной революции в музыкознании достаточно высока: процессы всесторонне освещены в социокультурном и музыковедческом

планах. Исследования, в особенности относящиеся к вокально-инструментальной Сюите миниатюр-обработок для голоса и фортепиано «Красный фонарь» (红灯记) Инь Чэнцзуна и коллектива авторов, сосредоточены, во-первых, на контексте создания и исторического значения произведения в сохранении фортепианного искусства в особых политических условиях [13; 29]. Во-вторых, внимание уделялось музыкальной структуре Сюиты, в которой фортепиано заменило собой тембр оркестра пекинской оперы, национальным ладотональным и фактурным элементам в сопровождении вокальной партии, свидетельствующим о слиянии китайской и западной музыкальной лексики [19; 16; 17]. Специальные исследования этюда Дань Чжаои «Впечатление о Темэй» (铁梅印象) в этом аспекте недостаточны: обычно произведение упоминается в контексте изучения жанра фортепианного этюда в Китае, в обзорах творческого пути композитора. Отсутствие сравнительного стилевого анализа Сюиты и Этюда, возникших на основе одного народного источника – пекинской оперы «Красный фонарь» и, в частности, арии Темэй из этой оперы – определяет актуальность настоящего исследования.

Соответственно **цели**, заключающейся в сравнении двух вариантов переинтонирования единого фольклорного источника, поставлены следующие **задачи**: 1) провести анализ жанровых и стилистических особенностей произведений Инь Чэнцзуна и Дан Чжаои; 2) выявить общее и особенное в авторских трактовках прообраза; 3) подчеркнуть значение произведений в фортепианной музыке периода Культурной революции.

Материалом исследования являются нотные тексты и аудиозаписи анализируемых произведений, исторические документы и исследовательские материалы, относящиеся к периоду Культурной революции, рецензии в прессе, воспоминания и интервью непосредственных участников событий.

Теоретико-методологической базой исследования являются концепции Бянь Мэн [13] и Лян Маочуня об этапах развития китайской фортепианной музыки в период Культурной революции [29]. Существенными для теоретических основ статьи явились положения И. И. Земцовского о принципах простого и сложного переинтонирования фольклора в авторских (композиторских) произведениях [5], Л. П. Ивановой о типах фольклоризма как структурно-языковой системы, основанной на переинтонировании цитат, элементов фольклора и/или принципов фольклорного мышления [6]. Принята во внимание принадлежащая Лян Маочуню систематизация композиторских методов работы с фольклором, среди которых: 1) аранжировка; 2) цитирование народных мелодий в свободной разработке и трансформации; 3) творческое претворение элементов музыкального фольклора и китайской традиции в целом в органическом синтезе с авторской стилистикой [28]. Важными оказались научные наблюдения Т. В. Лесковой о музыкально-стилевой и терминологической относительности явлений композиторского фольклоризма и неофольклоризма [7]. В статью органично вошли идеи С. А. Айзенштадта о «восточном романтизме» [1] и теория Ли Инхая о китайской национальной ладовой системе [29].

Методология исследования отличается комплексным характером. Контекстный метод применялся для рассмотрения произведений в неразрывной связи с историко-культурными процессами периода Культурной революции. Метод музыкознания, близкий целостному анализу произведения был важен в оценке стиля, ладоинтонационных особенностей, формы пьес. Историко-генетический метод способствовал прослеживанию эволюции композиторских подходов к фольклорному источнику в период Культурной революции, сравнительно-типологический метод – обоснованию общего и особенного в претворении единого фольклорного прототипа разными композиторами.

Инь Чэнцзун (род. 1941) и Дань Чжаои (род. 1940) создали фортепианные произведения, основанные на музыкальном материале пекинской оперы (традиционной музыкальной драмы) «Красный фонарь» (红灯记). Она относится к «образцовым спектаклям» (образцам пролетарского искусства) – активно пропагандируемой в период Культурной революции художественной форме, символу эпохи, оказавшему значительное влияние на музыкальное творчество. Пресса изобиловала статьями о представлении в Пекине на площади Тяньаньмэнь восьми таких образцовых спектаклей, об исполнении другого разрешенного репертуара, в частности, революционных песен.

В 1967 году в исполнении фортепианной пьесы «Поэма о хунвэйбинах», по сути попурри

из популярных революционных песен, принимал участие композитор и пианист Инь Чэнцзун. Его выступление было тепло встречено публикой, по просьбе которой он исполнял практически всё, в том числе собственную аранжировку эпизода из пекинской оперы «Красный фонарь» [23, с. 310]. По условиям того времени, подобные эталонные произведения могли быть не только поставлены на театральных подмостках, но и стать основой для варьирования, аранжировок / обработок. Вдохновлённый опытом своего выступления на площади Тяньаньмэнь, Инь Чэнцзун задумал произведение для голоса и фортепиано на материале пекинской оперы «Красный фонарь» [13, с. 68]. Этюд Дань Чжаои возник с целью пополнения педагогического репертуара.

Произведения Инь Чэнцзуна и Дань Чжаои были созданы в качественно различные фазы Культурной революции. Первое возникло в начальной фазе (1966–1968), когда развитие традиционной китайской музыки и композиторского творчества КНР, ориентированного на западные образцы, практически остановилось. Гонимое в эти годы фортепианное искусство рассматривалось властями как зарубежный западный феномен, развитие которого в Китае было недопустимо. Признаки постепенного возрождения фортепианной музыкальной культуры Китая появились в деятельности Инь Чэнцзуна, который вместе с коллективом китайских композиторов создал Сюиту для голоса и фортепиано «Красный фонарь» (1968)[1]. Значимость его творческого устремления возрастает в условиях действия обозначенных вульгарно-социологических тенденций [20, с. 86]. Будучи выходцем из буржуазной семьи и выпускником Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Инь Чэнцзун предпринял смелую для того времени попытку вернуть фортепиано на концертную сцену Китая и возобновить собственную исполнительскую карьеру [27]. В его облике «лидера-пианиста» [1, с. 147] просматриваются черты конфуцианского понимания роли творца в обществе.

После 1968 года развитие музыкального искусства стало более свободным. Недостаточность репертуара, в условиях запрета иностранной его части в Китае [22, с. 10], побуждала к созданию произведений. Согласно этому, примерно в 1973 году Дан Чжаои был написан фортепианный этюд «Впечатление о Темэй» (铁梅印象). К относительной свободе творчества вел ряд субъективных и объективных факторов. После гибели в авиакатастрофе 13 сентября 1971 года заместителя председателя Центрального комитета КПК Линь Бяо, Чжоу Эньлай инициировал корректировку политики в области искусства и культуры. Свою роль сыграло установление в 1972 году дипломатических отношений Китая с США и Японией, налаживание контактов с зарубежьем.

Произведения Инь Чэнцзуна и Дань Чжаои разделяет всего пять лет, но различия во времени, политическом курсе, творческой среде приводят к различиям жанров – сюиты и этюда, принципам отбора фольклорного материала и его претворения. В Сюите это цитирование мелодий в вокально-инструментальном исполнительском составе, в этюде – извлечение ключевых элементов из музыки пекинской оперы при использовании только средств фортепиано для создания художественного образа. Эти отличия позволяют оценить произведения как соответствующие ретроспективной и перспективной (характерной и далее) тенденциям.

Действие пекинской оперы «Красный фонарь» разворачивается на историческом фоне событий Японо-китайской войны и сопротивления захватчикам (1937–1945). На оккупированной японцами территории Северо-Восточного Китая живет и работает железнодорожник-стрелочник Ли Юйхэ, являющийся членом подполья КПК. Три поколения его семьи не связаны кровным родством, но семнадцать лет назад, во время стачки «27 февраля» (забастовка 27 февраля 1923 года), объединились в революционную семью. Ли Юйхэ получает партийное задание передать шифрованное сообщение в партизанский отряд на горе Байшань. Из-за предательства перебежчика Ван Ляньцзюя главный герой попадает в плен, но остаётся непоколебимым и стойким перед лицом посулов и пыток со стороны начальника японской военной жандармерии Цзюшаня. Дома бабушка Ли (мать Ли Юйхэ) рассказывает внучке

[1] Сюита «Красный фонарь» представляет собой востребованное в период Культурной революции коллективное творчество, как указано в нотном издании произведения [30]. В настоящей статье зачастую упоминается лишь имя композитора и пианиста Инь Чэнцзуна – организатора процесса сочинения и исполнения Сюиты.

Ли Темэй историю революционной борьбы трёх поколений семьи, побуждая её выдержать испытания. Ли Юйхэ и бабушка Ли героически погибают. Ли Темэй, унаследовав волю отца и бабушки, выполняет задание. При помощи народа, проявив находчивость, она уходит от преследования и доставляет шифровку на гору Байшань.

Название пекинской оперы «Красный фонарь» происходит от ключевого в сюжете реквизита – красного сигнального фонаря железнодорожника. Характерно возвышение этого конкретного предмета до символа революционного духа, традиций и веры как «лампы, оставленной павшими революционерами потомкам». Эта символика подчеркнута в центральной мысли оперы: передаче фонаря – знака верности общему идеалу – тремя поколениями семьи Ли, что связывает их судьбы воедино [25, с. 132].

В опере одновременно представлены классовые чувства, утверждение семейных ценностей и непримиримость ко злу. Ли Юйхэ проявляет себя как мужественный, находчивый, волевой, бесстрашный перед смертью коммунист. Ли Темэй – наивная, живая, умная, смелая девушка с ярко выраженными чувствами любви к семье и ненависти к врагам. Бабушка Ли – мудрая, спокойная, стойкая, не теряющая присутствия духа в опасности.

В вокально-инструментальной сюите «Красный фонарь» Инь Чэнцзун использовал для переложения арии этих трёх персонажей, что объяснимо теорией «трёх выдающихся», выдвинутой министром культуры Юй Хуэйинем. В его понимании, в драматургии спектакля «следует выделять положительных героев, среди положительных – выдающихся, а среди выдающихся – центрального героя» [14, с. 123]. Это привело к отбору для аранжировки двенадцати арий, образовавших столько же частей Сюиты.

В Сюите Инь Чэнцзуна мелодии вокальных партий, словесный текст, ритм и темп практически идентичны оригиналу пекинской оперы «Красный фонарь». Основное различие заключается в аккомпанирующем составе: ансамбле фортепиано и китайских традиционных ударных инструментах вместо традиционного оркестра. Это привносит многогранные характеристики в музыку. Фортепиано в полной мере раскрывает свои возможности: широкий диапазон, богатую палитру тембров и регистров, мощное звучание в подражание оркестру и выразительным приёмам национальных инструментов, разнообразие фактуры и гармонии. Дополняют вокальную часть арий вступления, интерлюдии, заключительные фортепианные разделы (коды и более развернутые постлюдии).

Партия ударных инструментов сохранена в Сюите в связи с переносом в Сюиту самой оркестровой системы *вэньчан* (文场) и *учан* (武场) пекинской оперы. Как правило, *вэньчан* сопровождает пение и включает *эрху* (二胡), *баньху* (板胡), *янцинь* (扬琴), *юэцинь* (月琴), *дицзы* (笛子), *шэн* (笙), которые обладают большей мелодической и ритмической подвижностью и певучестью. *Учан* сопровождает танец, сценическое движение при помощи инструментов с ярко выраженной ритмической основой: *таньбань* (檀板), *даньпигу* (单皮鼓), *дало* (大锣), *наобо* (铙钹), *сяоло* (小锣) [26, с. 41]. Ударные активно и динамично создают фон, поддерживая основной аккомпанирующий инструмент в кульминациях, эпизодах, связанных со сценическим движением. В партитуру включены различные, традиционные для пекинской оперы, ритмические рисунки гонгов и барабанов, участвующих в передаче специфических эмоций, связанных с образами артистических амплуа народных героев, напряженными сюжетными ситуациями.

В основу первой части Сюиты, как и анализируемого далее Этюда Дань Чжаои, положен единый мелодический источник – ария Ли Темэй «У каждого ярко-красное сердце» (都有一颗红亮的心) из второй сцены оперы. В оригинальной версии арии оркестровый аккомпанемент состоит из струнных (щипковых и смычковых) и духовых инструментов. Среди них *цзинху* (京胡), *юэцинь* (月琴) и *сяо сань сянь* (小三弦) – три основных инструмента *вэньчан*. После первого такта вокальной партии с речитативом «Бабушка, вы послушайте», ударные инструменты появляются на первой доле каждого такта, создавая динамичный эмоциональный фон и поддерживая метроритмическую пульсацию. Организуя ее, ударные вступают на одну долю такта раньше фортепиано, повторяющего ритмы пекинской оперы и вокальную мелодическую линию.

Мелодия арии Ли Темэй относится к типу *сипи люшуй* (西皮流水) из лада *сипи* (西皮) пекинской оперы и характеризуется волнообразным движением, изящными изгибами линии, богатой орнаментикой, развитой системой мелизмов.

В мелодии характерны скачки и поступенное движение, вносящие разнообразие в мелодическую структуру. Звучание *вэньчан*, вокальный тембр сопрано, наряду с метроритмикой, ладовой основой, подчёркивают утонченность в живом и непосредственном образе девушки (см. Приложение, пример 1).

В Сюите функция фортепиано состоит не только в замене аккомпанирующего оркестра *в*эньчан, но и в сохранении свойств ударной партии учан. Тем самым Инь Чэнцзун, вслед за И. Стравинским и Б. Бартоком, продолжает открывать типичные для музыки XX века возможности фортепиано как ударного инструмента. В то же время сочетание фортепиано и ударных сохраняет ярко выраженный национальный колорит, усиливая ритмическую пульсацию и тембровую характерность оригинала.

Первый номер Сюиты Инь Чэнцзуна (см. Приложение, пример 2), основанный на обработке мелодии арии Ли Темэй из второй сцены оперы «У каждого ярко-красное сердце», так же как и оригинал, сосредоточен на показе девичьего образа.

В вокальной мелодии, продублированной октавой выше у фортепиано, в условиях многоголосной фактуры возрастает выразительность ее звучания. Это подчеркивает монодическую специфику фактуры фольклорного прообраза (см. Приложение, пример 3). Композитором сохранён традиционный ритмический тип мелодии *сипи люшуй*. Отличаясь живостью и плотностью ритмического рисунка, она выражает пафосные, эмоционально приподнятые настроения и широко применяется в Сюите. Характерное учащение длительностей в ритмическом рисунке фортепиано создает плотную ритмическую фактуру.

В ладовой системе представлен *cis* чжи-лад в гун-группе *fis* (с тоникой *fis*). В целом она строится на переключении гептахорда *яюэ* гун-лада *fis* (тоника *гун* и I ступень – *fis*) и гептахорда *яюэ* лада *cis чжи* (тоника *гун – fis*, а I ступень – *cis*). Семиступенный звукоряд с шестью диезами соответствует тональности Fis-dur, и, поскольку *гун* (тоника) этой системы находится на *fis*, знаковая система совпадает с тональностью Fis-dur. Весь музыкальный материал вокальных и оркестровых партий, собранный в фортепианном сопровождении, направлен на имитацию регистров, тембров оркестра пекинской оперы [8, с. 22].

Мелодической линии вторят подголоски (в движении терций, кварт), что определено линеарной природой сопровождающих мотивов. Напоминая ленточное голосоведение, типичное для фольклора, по законам которого Инь Чэнцзун достраивает фортепианное сопровождение, эти элементы дополняют аккордово-гармонический склад [10, с. 95]. В нем возникают смешанные виды фактуры на пересечении гомофонии, которая главенствует, монодии и гетерофонии (см. Приложение, пример 2, т. 5).

Фактура наполняется аккордами, большинство из которых можно обозначить как трезвучия европейской тональности Fis-dur: T_{35} VI_{35} II_{35} III_{35} S_{35} VI_{46} S_6. Однако свободное, с позиций ладовых функций классической гармонии, их чередование свидетельствует о главенстве мелодических связей и между ними. Красочны их терцовые (T_{35} VI_{35}), напоминающие параллельно-переменную систему, секундовые (II_{35} III_{35} S_{35} VI_{46}) сопоставления. Они возникают как следствие чуткого сопровождения композитором вокальной мелодии (см. Приложение, пример 4).

Многократные сопоставления мажорных и минорных трезвучий передают эмоциональные подъёмы и спады. Разнообразие этого образного рельефа отражено и в фортепианной фактуре, где довольно часто звучит гармоническая фигурация. Ее применение создаёт фактурный аналог плавной связной мелодической линии. Это придаёт музыке большую цельность изложения [18, с. 63], существенно обогащая китайскую музыкальную традицию, что свойственно для фортепианной музыки Китая в целом [15].

В Сюите, в том числе и в № 1, выражен «механизм заимствования» масштабного слоя китайской музыкально-стилевой аутентики (мелодики, тембра, ритмики, лада), имеющий комплексный характер. Он может быть сопоставлен с принципом «трансплантации» – «перенесения элементов одной системы в другую», «пересадки», «приращения» нового к уже имеющемуся «с сохранением его онтологических качеств» [9, с. 56]. Действительно, в Сюите Инь Чэнцзуна заимствуемые элементы направлены на максимальное приближение авторского стиля к оригинальным образцам жанра традиционной музыкальной драмы, создают пограничный феномен, стоящий на стыке народного и композиторского творчества.

Благодаря этому вокально-инструментальная Сюита Инь Чэнцзуна завоевала популярность у широкой публики и получила одобрение Цзян Цин, возглавлявшей художественную группу при Центральной революционной группе по культуре [29, с. 142]. Наряду с оперой-оригиналом, Сюита была утверждена как образцовый спектакль, публично исполнявшийся по всей стране с привлечением преподавателей и студентов музыкальных вузов и экранизированный для широкого показа [13, с. 68].

Исторический вклад Инь Чэнцзуна – «мастера искусства, рожденного для революции» [12, с. 231] – заключался в возвращении фортепиано на концертную сцену Китая. Композитор доказал способность инструмента быть художественным носителем и популяризатором революционных идей в период всеобщей критики западных явлений в Китае, сумел создать пространство, пусть и ограниченное, для выживания и развития фортепиано, сохранив в ключевой исторический момент преемственность китайского пианистического искусства.

Фортепианный этюд «Впечатление о Темэй» (铁梅印象) Дань Чжаои (1973) также основан на арии Ли Темэй «У каждого ярко-красное сердце». В условиях ограничений Культурной революции, восполняя репертуар, Дань Чжаои с февраля по август 1973 года на основе восьми образцовых спектаклей создал цикл из десяти этюдов для фортепиано. Уровень сложности примерно соответствует этюдам К. Черни (соч. 299, 740), нацеленным на решение различных задач фортепианного исполнительства [3, с. 66]. Восьмой из этих этюдов – «Впечатление о Темэй». Дань Чжаои в инструктивном плане предъявляет высокие требования к базовым навыкам техники двойных нот в правой руке non legato в темпе Allegretto. Равномерный непрерывный ритм шестнадцатых длительностей в быстром движении восходящих и нисходящих терций, секунд и кварт как элементов пентатоники пронизывает всё произведение (см. Приложение, пример 5).

Музыкальный материал Этюда не является цитированием тематических фрагментов арии Ли Темэй из оперы «Красный фонарь». Тематическая субстанция пьесы, написанной в простой двухчастной форме, основана на извлечении, реконструкции и творческом развитии микромотивов арии в соответствии с техническими требованиями и художественными нормами жанра этюда. Тем самым происходит функциональная переориентация вокально-сценического жанра-прообраза в инструментальную миниатюру. Напоминает о фольклоре лишь программный заголовок и краткие мотивные образования, представленные в ярком фоническом контексте китайской пентатоники *fis* гун-лада с движением по черным клавишам фортепиано.

Часть **А** (т. 1–22) с двойными нотами в партии правой руки (см. Приложение, пример 5) наполнена теми же фигурациями, что и в первом такте арии Темэй из пекинской оперы «Красный фонарь» (см. Приложение, пример 1). В процессе развития (т. 11–14 этюда) отголоски мотивов арии из пекинской оперы «Красный фонарь» становятся более осязаемыми, но затем «растворяются» в противоположном движении партий обеих рук. Метод варьирования близок секвентному развитию, но в строгом смысле напоминает, скорее, консеквенцию. На отдельных участках изложения партии правой и левой рук соединяются по принципу комплементарности (дополнительности), что придаёт музыке живость и энергичность.

Развивающая часть **В** (т. 22–46) ярче воссоздает оригинальную мелодию арии Темэй, но также лишь в общих чертах, так как композитор больше внимания уделяет разработке фактуры, разнообразию и контрасту сопоставления регистров. Дальнейшее усиление динамики связано с непрерывностью звучания фигураций правой руки, на кратких участках формы напоминающие микроостинато. Гармонические вертикали секундово-терцово-квартового строения возникают на основе различных звукорядов пентатоники *fis* гун-группы. Они способствуют яркости мелодических фраз в левой руке, то сжатых, то более крупных по ритму, являясь колорирующим элементом и создавая здесь, как и во всей пьесе, аллюзию импрессионистического письма (см. Приложение, пример 6).

В целом извлечение разных ключевых элементов из музыки пекинской оперы – в первой части А фигурационных элементов, во второй части В мелодических фраз – создает оттеняющий контраст.

В музыкальном тематизме анализируемых произведений, представленном в виде цитат (Сюита Инь Чэнцзуна) и отдельных элементов (Этюд Дань Чжаои), имеется объединяющее их

фольклорно-ладовое начало с различными звукорядами *fis* гун-группы. Звучание ангемитонной пентатоники в Этюде привносит спокойный уравновешенный характер. В Сюите пентатоника характеризуется расширенным гептатонным видом с добавленными «побочными» (偏音) или «промежуточными»» (间音) тонами: *бяньчжи* (变徵 – повышенная IV ступень), *бяньгун* (变宫 – повышенная VII ступень). Проявляющийся здесь принцип принятия *чжи* за *гун*, механизм возникновения которого состоит в том, что тоника *гун* переносится на квинту вверх, образует *cis* чжи цинъюэ-гамму *cis-dis-eis-fis-gis-ais-his*. Возникает ладовая неоднозначность, появляется ряд субтоник (*cis*, *dis*) гун-группы *fis*, так как «промежуточные» тоны имеют значение тонов пентатоники другого лада *гун*. Введение их вносит относительность во всю систему, а в звучание – ладовую переменность, являясь фактором развития внутри гун-группы и активизируя тональное движение. Данный уникальный принцип широко распространён в народной музыке, особенно в традиционной опере *сицюй* [24, с. 36], позволяя выразить в Сюите более сложные эмоциональные оттенки [24, с. 31].

Помимо ладовых, в композиторских трактовках первоисточника существуют и интонационно-ритмические, тембровые отличия. В Сюите процитированы целостные мелодии из оперы «Красный фонарь», порученные вокалистам пекинской оперы, при участии ударных инструментов из оркестровой группы *учан*. Процесс варьирования в основном затрагивает фактуру фортепианного сопровождения. Такой подход, вслед за И. И Земцовским, обозначим как *простое переинтонирование* фольклора [5, с. 49–50]. Уточняющим выступает определение *этнографизма*, в трактовке Н. Г. Шахназаровой обозначающее несложные формы переосмысления фольклора [11]. Цитирование и варьирование мелодии и фактуры определено Г. В. Григорьевой как фольклоризм – фольклорное направление, оперирующее стилистикой прошлого. В данном случае средства Сюиты в целом согласуются с классико-романтическими приемами фактурно-гармонического варьирования прообраза [4, с. 64]. Специфику этому виду переинтонирования придает тембровая трансплантация мелодии (с ее ритмом и ладом) в авторский музыкальный текст.

Творческий подход Дань Чжаои в его Этюде «Впечатление о Темэй», как и в цикле его десяти этюдов, основывается на другом методе. Фольклорный материал привлечен в произведение в виде отдельных элементов: мотивных, ладовых, отчасти ритмических, и является лишь фундаментом для выстраивания «собственной концепции» автора [6]. Дань Чжаои воплощает национальный образ Темэй, подчеркивая его светлые грани, не сводя к революционному символу. В музыке присутствуют многогранность, сложность характеристики персонажа с дистанцированием от условно-стилизованных сценических деталей и лирическим переосмыслением, выражающим глубину человеческой природы.

В сравнении с Сюитой Инь Чэнцзуна, отсутствие аутентичного ритмо-тембрового пласта и звучание только фортепиано рождает в Этюде Дань Чжаои стилевые оттенки «восточного романтизма» (термин С. А. Айзенштадта) с его «яркостью, “сердечностью”, <…> коренной, естественной и глубокой связью с национальным духом» [1, с. 216]» – ядра художественной притягательности подобных произведений для китайского слушателя. Детальная проработка в Этюде педально-иллюзорной звукописи фортепиано [2, с. 26], возникающей на основе пентатонических «арабесок», заставляет вспомнить о традиции импрессионизма, чему не противоречит характер программного заголовка «Впечатление…» у Дань Чжаои. Смешанный романтико-импрессионистический стиль представляет образ Темэй во всей тонкости эмоциональной нюансировки, делая его существенно контрастным сюжету и содержанию первоисточника. Однако такого рода образы органичны для китайской традиции женского живописного портрета – символа внешней и внутренней духовной красоты, гармонии, грации.

Свобода обращения с фольклорным материалом в этюде Дань Чжаои существенно расширяет образно-семантические границы устной традиции образцовых спектаклей. Согласно типологии И. И Земцовского, данный тип определяется как *сложное переинтонирование* фольклора [5, с. 49–50]. Г. В. Григорьевой такой композиторский подход обозначен как неофольклоризм – фольклорное направление, актуализирующее «арсенал современных технических средств», что в музыкально-историческом процессе играет «роль

стимулятора и катализатора обновляющегося музыкального языка» [4, с. 64].

Действительно, в исторической перспективе следующего за Культурной революцией периода реформ и открытости сфера неофольклоризма займет в китайской фортепианной музыке одну из ведущих позиций. Однако, по справедливому замечанию Т. В. Лесковой, «каждая из более ранних эпох предлагала свой вариант неофольклоризма, опираясь на свои современнейшие стилистические средства», в чем явление неофольклоризма проявляет относительность [7, с. 134]. На смену стилевым находкам времени Культурной революции придут более радикальные новации, основанные не только на полистилистическом симбиозе фольклора с романтическими и импрессионистическими влияниями, но на новейших стилевых средствах западного авангарда и поставангарда. Однако основа этому процессу была положена такими явлениями в музыке Культурной революции, которые близки анализируемому Этюду Дань Чжаои.

Итак, два проанализированных произведения – первая часть из Сюиты «Красный фонарь» Инь Чэнцзуна и Этюд «Впечатление о Темэй» Дань Чжаои – представляют разные варианты адаптации западного инструмента фортепиано в китайском социальном контексте Культурной революции. Воплощая актуальные для этого времени двойные требования *национализации* и *политизации*, оба произведения реализовывали их в опоре на наследие, на мелодическое содержание фольклора в его современной революционной парадигме пекинской оперы. «Красный фонарь», как образцовый спектакль, соответствовал темам, обладающим всенародной поддержкой и политической корректностью.

Несмотря на это, Сюита и Этюд, как и все созданное в период Культурной революции, по сути представляют собой творчество в условиях жёсткого политического давления, когда первоочередной задачей композиторов было не столько художественное самовыражение, сколько поиск решений, способствующих выживанию фортепиано в заданных рамках. Тем не менее композиторами учтены как акустические свойства фортепиано, так и удобство исполнения, что отражает мастерство авторов.

В художественном измерении проделанный в статье анализ способствует пониманию жанровой направленности и стилевой логики развития фортепианного творчества периода Культурной революции. Оба произведения можно рассматривать как *жанрово-стилевую микромодель* китайской фортепианной музыки этого времени.

Во-первых, в отношении выбора жанра произведения демонстрируют типичную для той эпохи дихотомию. Сюита «Красный фонарь» Инь Чэнцзуна относится к разрешенному тогда жанру *обработки* (адаптации / аранжировки) на фольклорном материале, Этюд «Впечатление о Темэй» Дань Чжаои балансирует на грани менее приемлемой тогда формы *оригинальной* пьесы, не являясь ею, но демонстрируя своего рода компромиссный, относительно свободный вид введения элементов фольклора.

Во-вторых, на путях национализации китайского искусства того времени, произведения отличаются *фольклорностью* стиля. Общий прообраз позволил ярче высветить различия в творческих решениях и художественных приёмах двух композиторов.

В Сюите Инь Чэнцзуна прообраз представлен *цитированием*. Вместе с народными мелодикой, ритмикой и ладами в произведение органично вошли вариационные принципы развития материала композитором, также типичные для устной традиции. Специфика, а возможно, и уникальность данного вида преломления фольклора заключается в особом и редком для академических жанров ракурсе подачи цитат: сохранении аутентичных вокально-инструментальных тембров, ударного инструментария пекинской оперы и связанной с этим вокально-исполнительской манеры. Особый оттенок, возникший в ориентации на музыкально-художественные формы оркестра *вэньчан* и *учан*, обретает фортепианная партия, суммирующая их стилевые приметы в фактурно-регистровом варьировании. Характеризующий Сюиту тип *простого переинтонирования* фольклора дополнен приемом *трансплантации* мелодической, ритмо-тембровой, вокально-исполнительской аутентики. Этот подход выделяет произведение из общего ряда китайских аранжировок периода Культурной революции.

Этюд Дань Чжаои отличается извлечением из мелодии отдельных *элементов* как основы фактуры. Весьма свободное цитирование с изменением ритмоинтонации оригинала характеризует лишь вторую часть произведения. Связь

с музыкальной традицией проявляется в акцентирования пентатоники. Но трактовка фактуры, с одной стороны, подчеркивает импрессионистически-живописные стороны образа, с другой – выступает своего рода аналогом звончатой тембральности в китайской музыкальной традиции. Живописность Этюда предопределена программностью в описании «пейзажных» образов оперы «Красный фонарь». Но стремление композитора к тембровому и гармоническому колориту как самостоятельному средству музыкальной выразительности приближает Этюд Дань Чжаои к своего рода стилизации фортепианных миниатюр в духе композиторов-импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля. Отдельные их произведения, при введении пентатоники, создают аллюзию обращения к народной музыке Китая, ее ладам, тембрам (например, «Пагоды» К. Дебюсси). В Этюде Дань Чжаои, наполненном иностилевыми и одновременно родными для композитора национальными мотивами, возникает своего рода вторичное отражение китайской традиции. Она предстает не в непосредственном виде, а через стилизацию импрессионистической манеры ее подачи. Все это позволяет говорить о *сложном переинтонировании* фольклора в Этюде Дань Чжаои.

Таким образом, оба фортепианных произведения, с одной стороны, *сохраняли национальные основы* китайской музыки, с другой – оказали мощное *стимулирующее воздействие* на застывшие в годы Культурной революции формы фортепианного искусства. Во многом предваряя процессы развития профессионального китайского фортепианного творчества следующих десятилетий, произведения *заложили фундамент* его грядущего развития.

В перспективах исследования, во-первых, анализ ведущего жанра этого периода – жанра фортепианной фольклорной обработки – в творчестве других китайских авторов, во-вторых, стилевое сравнение с представленными в этой статье образцами.

Литература

1. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: дис. … д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2015. – 326 с.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – Ленинград: Советский композитор, 1990. – 286 с.
3. Ганиева Л. М. Историко-методологические предпосылки фортепианной техники пианиста // Проблемы современной науки и образования. – 2021. – № 3 (160). – С. 64–67.
4. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Советский композитор, 1989. – 206 с.
5. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. – Л.: М.: Советский композитор, 1978. – 174 с.
6. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. – Астрахань, 2004. – 223 с.
7. Лескова Т. В. О терминологии композиторского фольклоризма // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 70. – С. 131–140.
8. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента. – Л., 1972. – 80 с.
9. Максимова А. М. Феномен трансплантации в системе японского художественного творчества (на примере симфонической нагаута «Цурукамэ») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 34. – С. 56–64.
10. Уколова Л. И., Грибкова О. В., Го Хуа, Ван Цзин. Классификация типов аккомпанемента и характер фактуры // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 3(64). – С. 94–96.
11. Шахназарова Н. Г. Развитие музыкальных культур Союзных республик // Музыка XX века. Очерки: в 2 ч. – М.: Музыка, 1984. – Ч. 2, кн. 4. – С. 154–199.
12. Kraus R. Pianos and Politics in China. – N. Y.; Oxford: Oxford University Press, 1989. – 472 p.
13. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京, 1996. 181页. (Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. – Пекин: Народная музыка, 1996. – 181 с.).
14. 汪人元，《京剧 “样板戏” 音乐论纲》，人民音乐出版社，1999. 229页. (Ван Жэньюань. Очерк музыки пекинской оперы образцовых спектаклей. – Пекин: Народная музыка, 1999. – 229 с.).
15. 魏延格, 魏延格音乐文选, 人民音乐出版社, 2007. 485页. (Вэй Яньгэ. Избранные статьи по музыке. – Пекин: Народная музыка, 2007. – 485 с.).
16. 郭晨曦, 王进.»论钢琴伴唱《红灯记》的民族化(上).»乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2013, (31.01), 第103页106页. (Го Чэньси, Ван Цзинь. О национальной адаптации Красного фонаря с фортепианным сопровождением (Часть 1) // Вестник Шэньянской консерватории. – 2013. – Т. 31, № 1. – С. 103–106).

17. 郭晨曦, 王进.»论钢琴伴唱《红灯记》的民族化(下).»乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2013, (31.02), 第47页49页. (Го Чэньси, Ван Цзинь. О национальной адаптации «Красного фонаря» с фортепианным сопровождением (Часть 2) // Вестник Шэньянской консерватории. – 2013. – Т. 31, № 2. – С. 47–49).
18. 代百生，中国钢琴音乐研究，上海音乐学院出版社，2014. 384页. (Дай Байшэн. Исследование китайской фортепианной музыки. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2014. – 384 с.).
19. 戴嘉枋.»钢琴伴唱《红灯记》及其音乐分析.»音乐研究, 2007, (01), 第33页37页. (Дай Цзяфан. Красный фонарь с фортепианным сопровождением и его музыкальный анализ // Музыкальные исследования. – 2007. – № 1. – С. 33–37).
20. 戴嘉枋. 面临挑战的反思：戴嘉枋音乐文集. 上海：上海音乐学院出版社，2004. 302页. (Дай Цзяфан. Размышления перед лицом вызовов // Дай Цзяфан: сборник статей по музыке. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. – 302 с.).
21. 中共中央文献研究室编. 毛泽东文艺选集, 中央文献出版社, 2002. 446页. (Избранные произведения Мао Цзэдуна по вопросам литературы и искусства. Сост. при Отделе документации Центрального комитета Коммунистической партии Китая. – Пекин: Центральное издательство документальной литературы, 2002. – 446 с.).
22. 但昭义钢琴作品选集 / 四川音乐学院高等教育研究所策划, - 上海：上海音乐出版社, 2011. 118页. (Избранные фортепианные произведения Дань Чжаои. Планирование Научно-исследовательского института высшего образования Сычуаньской консерватории. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2011. – 118 с.).
23. 《革命样板戏评论集》，上海人民出版社，1976. 627页. (Критические статьи о революционных образцовых спектаклях. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1976. – 627 с.).
24. 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海音乐出版社，2001年. 286页. (Ли Инхай. Лады и гармония народа хань. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 286 с.).
25. 罗长青.古今演变视域下的"样板戏"《红灯记》创作源起. 南方文坛, 2023, (01), 第128页136页. (Ло Чанцин. Истоки создания образцового спектакля «Красный фонарь» в перспективе эволюции древнего и современного // Наньфан вэньтань. – 2023. – № 1. – С. 128–136).
26. 鹿秀夫. 京剧文武场 // 人民戏剧. 1981年. 第7期. 第41页.(Лу Сюфу. Цзинцюй: Вэньчан и Учан // Народная драма. – 1981. – № 7. – С. 41).
27. 刘小龙.»钢琴是我的事业—著名钢琴家殷承宗访谈录(上).»钢琴艺术, 2002, (12), 第13页15页. (Лю Сяолун. Фортепиано — моё дело: интервью с известным пианистом Инь Чэнцзуном // Искусство фортепиано. – 2002. – № 2. – С. 13–15).
28. 梁茂春. 中国传统音调在音乐创作中的运用. 中央音乐学院学报, 1989, (1), 第8页15页. (Лян Маочунь. Применение традиционной китайской интонации в композиции // Журнал Центральной консерватории. – 1989. – № 1. – С. 8–15.
29. 梁茂春. 《中国当代音乐》. 北京: 北京广播学院出版社, 1993. 306页. (Лян Маочунь. Современная китайская музыка. – Пекин: Изд-во Пекинского ин-та радиовещания, 1993. – 306 с.).
30. 中央乐团， 中国京剧团， 集体创作. 钢琴伴唱《红灯记》. 北京: 人民文学出版社， 1972. 63页. (Центральный оркестр Китайской труппы Пекинской оперы, коллективное творчество. Фортепианное сопровождение «Красного фонаря». – Пекин: Народная литература, 1972. – 63 с.
31. 周恩来.文艺工作者要首先做到革命化（一九六四年十月二十三日）.党的文献, 1995, (6), 第13页14页. (Чжоу Эньлай. Литературно-художественные работники должны прежде всего стать революционерами (23 октября 1964) // Партийные документы. – 1995. – № 6. – С. 13–14).

References
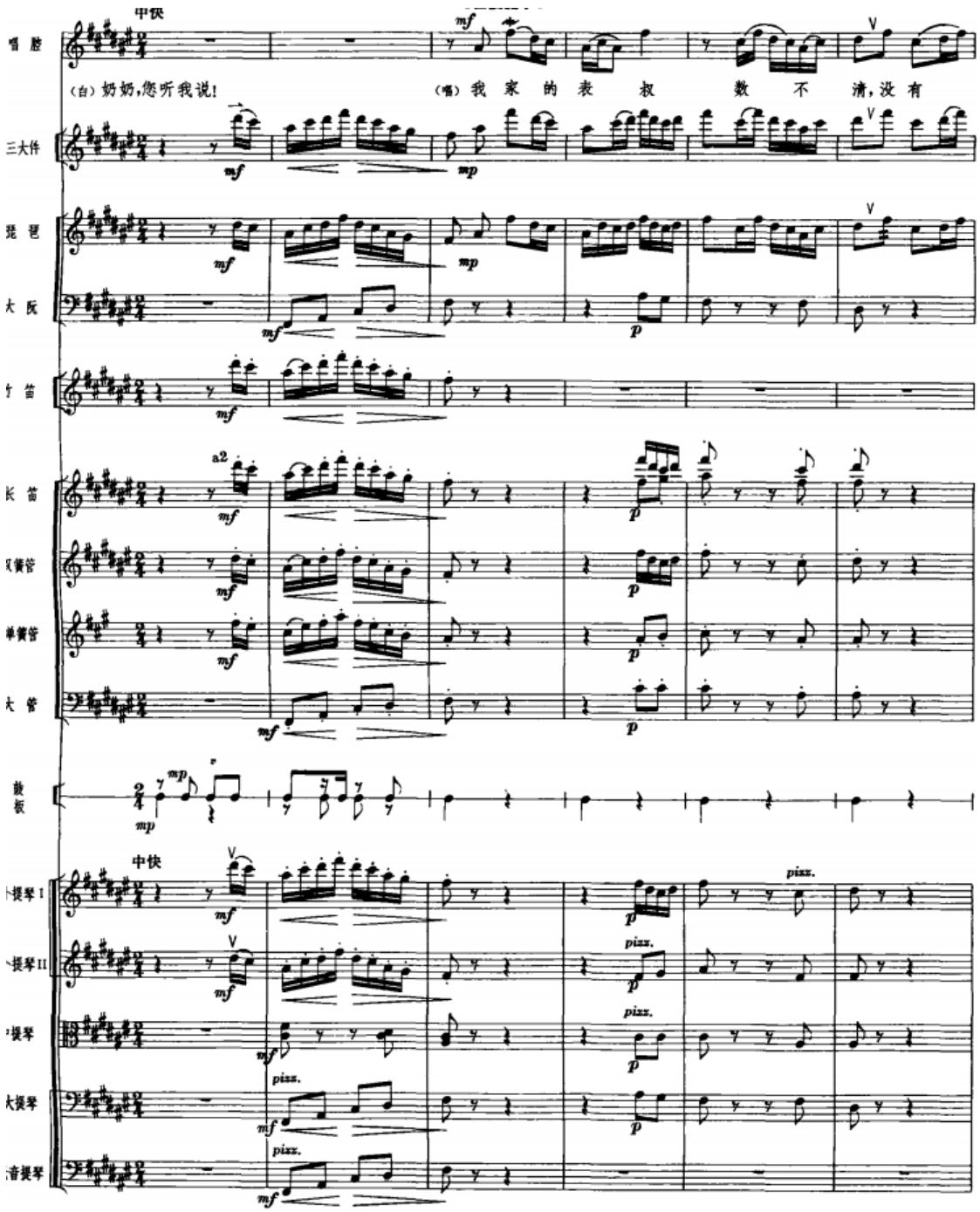
1. Ayzenstadt S.A. *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitay, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoy praktiki: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Piano schools of the countries of the Far Eastern region (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice). Diss. Dr of Art History]*. Novosibirsk, 2015. 326 p. (In Russ.).
2. Gakkel L.E. *Fortepiannaya muzyka XX veka: Oherki [Piano Music of the 20th Century: Essays]*. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1990. 286 p. (In Russ.).
3. Ganieva L.M. Istoriko-metodologicheskie predposylki fortepiannoy tekhniki pianista [Historical and methodological prerequisites of pianist's piano technique]. *Problemy sovremennoy nauki i obrazovaniya [Problems of modern science and education]*, no. 3 (160), pp. 64-67. (In Russ.).
4. Grigoryeva, G.V. *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [Style problems of Russian Soviet music of the second half of the 20th century]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1989. 206 p. (In Russ.).

5. Zemtsovsky I.I. *Fol'klor i kompozitor [Folklore and composer]*. Leningrad, Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1978. 174 p. (In Russ.).
6. Ivanova L.P. *Fol'klorizm v russkoy muzyke XX veka [Folklorism in Russian music of the 20th century]*. Astrakhan, 2004. 223 p. (In Russ.).
7. Leskova T.V. O terminologii kompozitorskogo fol'klorizma [On the terminology of composer's folklorism]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2025, no. 70, pp. 131-140. (In Russ.).
8. Lyublinsky A.A. *Teoriya i praktika akkompanementa [Theory and practice of accompaniment]*. Leningrad, 1972. 80 p. (In Russ.).
9. Maksimova A.M. Fenomen transplantatsii v sisteme yaponskogo khudozhestvennogo tvorchestva (na primere simfonicheskoy nagauta "Tsurukame") [The phenomenon of transplantation in the system of Japanese artistic creativity (on the example of the symphonic nagauta 'Tsurukame')]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 34, pp. 56-64. (In Russ.).
10. Ukolova L.I., Gribkova O.V., Go Hua, Wang Jing. Klassifikatsiya tipov akkompanementa i kharakter faktury [Classification of Accompaniment Types and Character of Texture]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of Science, Culture, Education]*, 2017, no. 3 (64), pp. 94-96. (In Russ.).
11. Shakhnazarova N.G. Razvitie muzykal'ykh kul'tur Soyuznykh respublik [Development of Musical Cultures of the Union Republics]. *Muzyka XX veka. Ocherki: v 2 ch. [Music of the 20th Century: Essays. In 2 parts]*. Moscow: Muzyka Publ., 1984, vol. 2, book 4, pp. 154-199. (In Russ.).
12. Kraus, Richard Curt. *Pianos and Politics in China*. New York, Oxford University Press, 1989. 472 pp. (In Engl.).
13. Bian Meng. *Essays on the Formation and Development of Chinese Piano Culture*. Beijing, People's Music Publ., 1996. 181 p. (In Chin.).
14. Wang Renyuan. *An Outline of the Music of the Model Peking Opera*. Beijing, People's Music Publ., 1999. 123 p. (In Chin.).
15. Wei Yange. *Selected Articles on Music by Wei Yange*. Beijing, People's Music Publ., 2007. 485 p. (In Chin.).
16. Guo Chenxi, Wang Jin. On the National Adaptation of 'The Red Lantern' with Piano Accompaniment (Part 1). *Yuefu Xinsheng (Journal of Shenyang Conservatory of Music*, 2013, vol. 31, no. 1, pp. 103-106. (In Chin.).
17. Guo Chenxi, Wang Jin. On the National Adaptation of 'The Red Lantern' with Piano Accompaniment (Part 2). *Yuefu Xinsheng (Journal of Shenyang Conservatory of Music*, 2013, vol. 31, no. 2, pp. 47-49. (In Chin.).
18. Dai Baisheng. *A Study of Chinese Piano Music*. Shanghai, Shanghai Music Publ., 2014. 382 p. (In Chin.).
19. Dai Jiafang. "The Red Lantern" with Piano Accompaniment and Its Musical Analysis. *Music Research*, 2007, no. 1, pp. 33-37. (In Chin.).
20. Dai Jiafang. *Reflections in the Face of Challenges: Collected Articles on Music by Dai Jiafang*. Shanghai, Shanghai Conservatory of Music Publ. 2004. 302 p. (In Chin.).
21. Compiled by the Literature Research Office of the Central Committee of the Communist Party of China. *Selected Works of Mao Zedong on Literature and Art*. Beijing, Central Literature Press, 2002, pp. 88-133. (In Chin.).
22. *Selected Piano Works of Dan Zhaoyi*, planned by the Institute of Higher Education. Sichuan Conservatory of Music. Shanghai, Shanghai Music Publ., 2011. 118 p. (In Chin.).
23. *Critical Articles on Revolutionary Model Operas*. Shanghai, Shanghai People's Publ., 1976. 627 p. (In Chin.).
24. Li Yinghai. *Modes and Harmony of the Han People*. Shanghai, Shanghai Music Publ., 2001. 286 p. (In Chin.).
25. Luo Changqing. The Origin of the 'Model Opera 'The Red Lantern' from the Perspective of the Evolution of Ancient and Modern Times. *Southern Cultural Forum*, 2023, pp. 128-136. (In Chin.).
26. Lu Xiufu. Peking Opera: Wenchang and Wuchang. *People's Drama*, 1981, no. 7, p. 41. (In Chin.).
27. Liu Xiaolong. The Piano Is My Cause: Interview with Famous Pianist Yin Chengzong. *Piano Art*, 2003, no. 2, pp. 13-15. (In Chin.).
28. Liang Maochun. The Application of Chinese Traditional Intonation in Composin. *Journal of Central Conservatory of Music*, 1989, no. 1, pp. 8-15. (In Chin.).
29. Liang Maochun. *Contemporary Chinese Music*. Beijing, Beijing Broadcasting Institute Publ., 1993. 306 p. (In Chin.).
30. *Central Philharmonic Orchestra, China Peking Opera Troupe (Collective Creation). Piano Accompaniment of "Red Lantern"*. Beijing, People's Literature Publ., 1972. 63 p. (In Chin.).
31. Zhou Enlai. Literary and Art Workers Must First Become Revolutionaries (October 23, 1964). *Party Documents*, 1995, no. 6, pp. 13-14. (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ
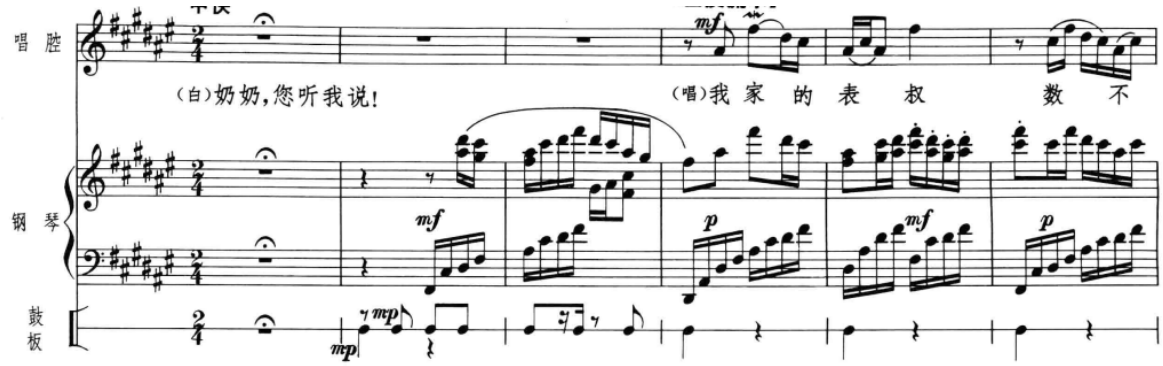
Пример 1

Ария Ли Темэй «У каждого ярко-красное сердце» из Пекинской оперы «Красный фонарь»
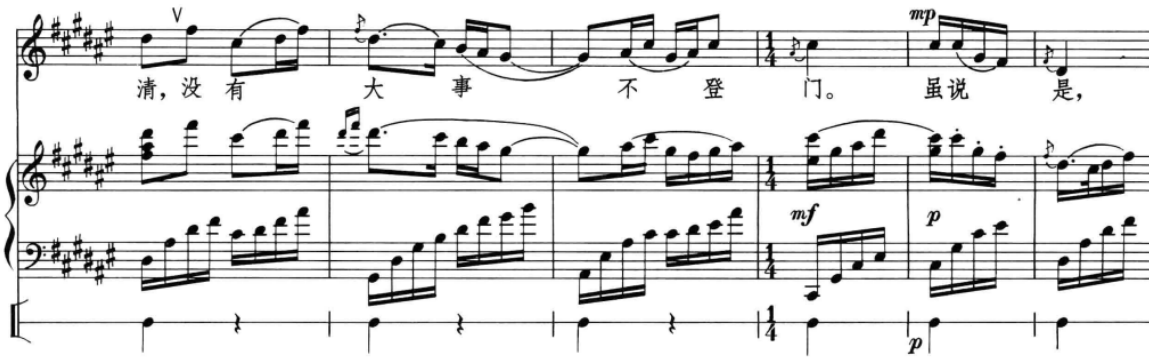


Пример 2

Инь Чэнцзун. Сюита из музыки к опере «Красный фонарь», № 1 (основная тема)
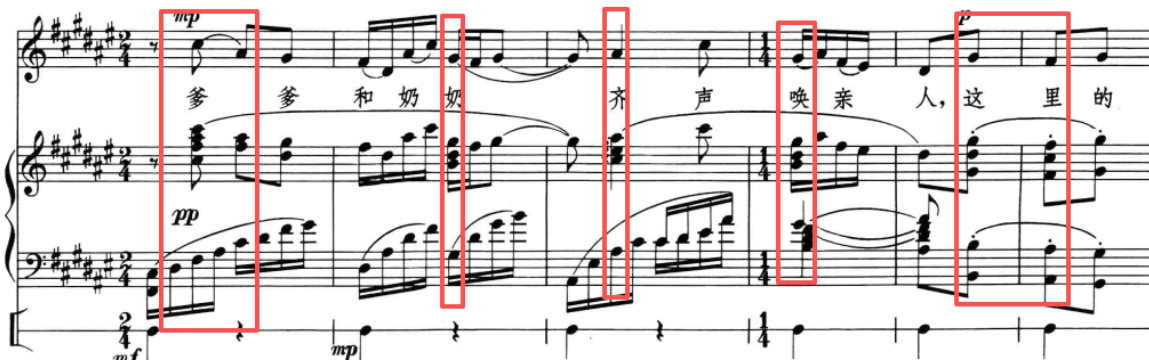


Пример 3

Инь Чэнцзун. Сюита из музыки к опере «Красный фонарь», № 1 (развитие)
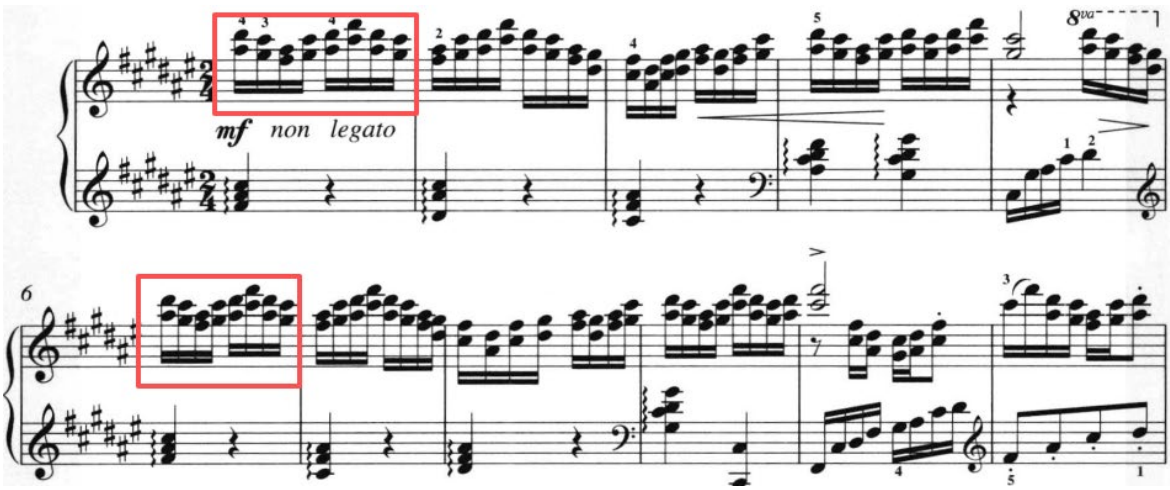


Пример 4

Инь Чэнцзун. Сюита из музыки к опере «Красный фонарь», № 1
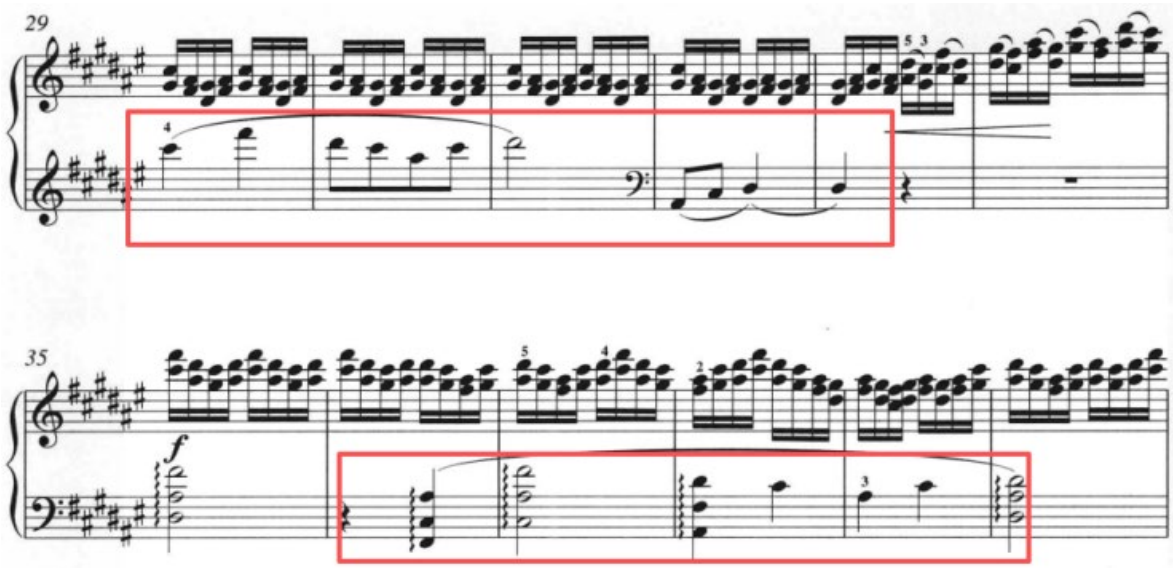


Пример 5

Дань Чжаои. Этюд для фортепиано «Впечатление о Тэмэй» (часть А)



Пример 6

Дань Чжаои. Этюд для фортепиано «Впечатление о Тэмэй» (часть В)



УДК 784.95
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-162-170

СИНТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ПРИНЦИПОВ «АРТИСТИЧЕСКОЙ СВОБОДЫ» И «ТВОРЧЕСКОГО СПОКОЙСТВИЯ» В МЕТОДОЛОГИЯХ Ф. И. ШАЛЯПИНА И К. С. СТАНИСЛАВСКОГО: ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Анестратенко Михаил Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, Институт современного искусства; Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке (г. Москва, РФ). E-mail: dragonamv@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0907-0158

В статье проводится комплексный анализ двух фундаментальных категорий отечественного сценического искусства – принципов «артистической свободы» и «творческого спокойствия» – в их диалектическом единстве и взаимовлиянии. Автор рассматривает данные концепции не как изолированные эстетические постулаты, а как синтетическое ядро методологий двух титанов русской сцены – Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. Доказывается, что, несмотря на разницу в акцентировании (Ф. И. Шаляпин – на виртуозной, почти стихийной свободе воплощения, К. С. Станиславский – на дисциплинированной, технологичной основе этой свободы), оба мастера стремились к единой цели: достижению высочайшей художественной выразительности через преодоление внутренних и внешних зажимов артиста. Методологическую основу исследования составляет сравнительный анализ теоретических трудов, мемуарного наследия Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского, а также свидетельств современников. Научная новизна работы заключается в системном рассмотрении данных принципов именно в синтезе, как двух сторон одной медали, необходимых для рождения органичного сценического творчества. В заключении аргументируется необходимость терминологического синтеза «артистической свободы» (по Ф. И. Шаляпину) и «творческого спокойствия» (по К. С. Станиславскому) для современной музыкально-театральной практики, будь то оперная или драматическая сцена, где вопросы аутентичности переживания и технического совершенства исполнения остаются актуальными.

Ключевые слова: Ф. И. Шаляпин, К. С. Станиславский, артистическая свобода, творческое спокойствие, оперный театр, музыкально-сценическое искусство, актерское мастерство, методология, синтез.

THE SYNTHETIC NATURE OF THE PRINCIPLES OF “ARTISTIC FREEDOM” AND “CREATIVE CALM” IN THE METHODOLOGIES OF F.I. SHALYAPIN AND K.S. STANISLAVSKY: CREATIVE PARALLELS

Anestratenko Mikhail Vladimirovich, PhD in Art History, Associate Professor, Institute of Contemporary Art; Moscow A. Schnittke State Music Institute (Moscow, Russian Federation). E-mail: dragonamv@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0907-0158

The article provides a comprehensive analysis of two fundamental categories of Russian scenic art – the principles of “artistic freedom” and “creative tranquility” – in their dialectical unity and mutual influence. The author considers these concepts not as isolated aesthetic postulates, but as a synthetic core of the methodologies of two titans of the Russian scene – F.I. Chaliapin and K.S. Stanislavsky. It is proved that, despite the difference in emphasis (F.I. Chaliapin – on the virtuoso, almost spontaneous freedom of embodiment, K.S. Stanislavsky – on the disciplined, technological basis of this freedom), both masters aspired to the same goal: to achieve the highest artistic expression through overcoming the internal and external constraints of the artist. The methodological basis of the research is a comparative analysis of the theoretical works,

the memoir heritage of F.I. Chaliapin and K.S. Stanislavsky, as well as the testimonies of contemporaries. The scientific novelty of the work lies in the systematic consideration of these principles, namely in synthesis, as two sides of the same coin, necessary for the birth of organic scenic creativity. In conclusion, the author argues for the need for a terminological synthesis of "artistic freedom" (according to F.I. Chaliapin) and "creative calm" (according to K.S. Stanislavsky) for modern musical and theatrical practice, be it opera or drama, where issues of authenticity of experience and technical perfection of performance remain relevant.

Keywords: F.I. Chaliapin, K.S. Stanislavsky, artistic freedom, creative tranquility, opera house, musical and scenic art, acting, methodology, synthesis.

Проблема взаимоотношения внутреннего психотехнического состояния исполнителя и его внешнего, видимого и слышимого воплощения является центральной для любого сценического искусства, но в музыкальном театре она приобретает особую остроту и комплексность. Артист оперы, оперетты или мюзикла существует в жестко заданных условиях: ему необходимо не только существовать в образе, но и безупречно справляться с вокальной партией, соблюдать требования дирижера, мизансцены режиссера и, зачастую, хореографа. В этом многомерном пространстве противоречий рождались и оттачивались концепции, призванные помочь творцу обрести гармонию между искренностью переживания и совершенством формы.

В отечественной традиции две такие концепции, сформулированные гениями музыкально-сценической практики, Ф. И. Шаляпиным и К. С. Станиславским, стали краеугольными камнями не только русской, но и мировой театральной культуры. Речь идет о принципах «артистической свободы» и «творческого спокойствия». На первый взгляд, они могут показаться даже противоположными: шаляпинская «свобода» ассоциируется с мощным, порой бунтарским выплеском энергии, трансформацией, почти магическим перевоплощением, тогда как станиславское «спокойствие» отсылает к самоконтролю, дисциплине, последовательному выстраиванию роли через цепь сознательных и подсознательных процессов.

Однако гипотеза данного исследования заключается в том, что подлинная природа этих принципов – синтетична и параллельна. Они не только не исключают, но и категорически невозможны друг без друга. «Артистическая свобода» у Шаляпина – это не анархия, а высшая форма владения своим аппаратом (голосовым, пластическим, эмоциональным), достижимая лишь через колоссальный труд и внутреннюю собранность, то есть через обретенное «творческое спокойствие». В свою очередь, «творческое спокойствие» по К. С. Станиславскому – это отнюдь не бесстрастная отрешенность, а состояние максимальной готовности к органичному, свободному и импровизационному по своей сути творческому акту. Таким образом, цель статьи – выявить истоки, содержание и диалектическую взаимосвязь этих принципов в наследии двух мастеров и обосновать их практическую значимость для современного музыкального театра.

Принцип «артистической свободы» [1, с. 109] является лейтмотивом всего творческого пути Ф. И. Шаляпина. Это понятие для него было многогранным и охватывало весь комплекс качеств идеального актера. В основе шаляпинской свободы лежало абсолютное, доведенное до виртуозности владение всеми компонентами музыкально-сценического искусства. Прежде всего – голосом. Ф. И. Шаляпин не просто певец с феноменальными природными данными; он интеллектуальный виртуоз, который превратил голосовой аппарат в послушный, гибкий, многокрасочный инструмент для воплощения любого художественного замысла. Его работа над дикцией, произнесением слова, фразировкой была столь же скрупулезной, как и работа над тембром и силой звука. Он добивался того, чтобы ни один технический аспект не сковывал его в момент исполнения. Техника должна была быть отработана до уровня бессознательной компетентности, стать второй натурой, чтобы освободить сознание артиста для творчества, а не для мыслей о том, как взять ту или иную ноту. Эта свобода от технической озабоченности – первый и фундаментальный уровень шаляпинской концепции.

Ф. И. Шаляпин интуитивно, а затем и осознанно пришел к пониманию неразрывной связи физического и психического состояния артиста.

Его знаменитые гримы и костюмы были не маской, а логическим продолжением образа. Он «лепил» себя изнутри, находя для каждого персонажа особую пластику, манеру движения, «сложный психологический жест». Его тело на сцене было абсолютно настроено и выразительно. Эта физическая свобода была прямым следствием и причиной свободы внутренней. Он не боялся выглядеть уродливым, смешным, отталкивающим, если того требовала роль (как, например, в образе Сальери в опере «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова). Эта смелость, отсутствие самолюбования и кропотливо выстроенный алгоритм работы над партией-ролью являлись ключевым компонентом его артистической свободы. Он был готов к риску, к эксперименту, к полному самоотречению во имя правды образа.

Каждое выступление Ф. И. Шаляпина, при высочайшем уровне предварительной подготовки, было уникальным и несло в себе элемент живого, сиюминутного творчества. Он никогда не копировал себя механически – менялись нюансы, оттенки, трактовки. Знаменитая шаляпинская импровизационность была возможна только потому, что он чувствовал себя на сцене полновластным хозяином. Он был свободен в рамках партитуры и режиссерского замысла, как джазовый музыкант свободен в рамках гармонической сетки. Эта свобода рождала ту электризующую энергию подлинности, когда зритель становился свидетелем не исполнения, а самого процесса творения здесь и сейчас. Он был не интерпретатором, а соавтором композитора и либреттиста в реальном времени.

Таким образом, «артистическая свобода», по Шаляпину, – это синтез технического перфекционизма, психофизической раскрепощенности и импровизационной смелости, позволяющий актеру достичь максимальной убедительности и эмоционального воздействия.

Если Ф. И. Шаляпин шел к своей теории от практики, интуитивного прозрения и гениального озарения, то К. С. Станиславский предпринял титаническую попытку создать универсальную методологию, систему, которая позволила бы сознательно выйти на подсознательный творческий процесс. И центральным, краеугольным понятием в этой системе стало «сценическое самочувствие», непременной составляющей которого является «творческое спокойствие».

К. С. Станиславский с присущей ему педантичностью начал с фундаментальной основы – физического аппарата актера. Он эмпирическим путем обнаружил, что любой внутренний страх, волнение, неуверенность немедленно отражаются в теле в виде мышечных зажимов (зажатые плечи, скованные руки, напряженная шея, неправильное дыхание и т. д.). Зажимы, в свою очередь, напоминают актеру о волнении, создавая порочный круг, полностью блокирующий возможность естественного существования на сцене. Следовательно, первым шагом к творческому состоянию является мышечное раскрепощение. Упражнения на мышечный контроль, «отпускание» напряжения, «внутреннюю акробатику» [2, с. 42] – базовый элемент «школы» К. С. Станиславского. Без мышечного спокойствия невозможна свободная речь, правдоподобное движение, и, что особенно важно для музыкального театра, корректное певческое или речевое дыхание.

К. С. Станиславский боролся с рассеянностью актера на сцене, отвлечением на зрительный зал, суфлера, собственные технические проблемы. Он ввел понятие «круг внимания». Творческое спокойствие – состояние максимальной сосредоточенности на объектах внутри этого круга: партнере, предлагаемых обстоятельствах роли, конкретной задаче, которую необходимо выполнить здесь и сейчас («внутренний лейтмотив» и осуществление «задачи»). Это состояние, при котором сцена становится для актера единственной реальностью. Оно активное, а не пассивное спокойствие, настрой собранности, как у хирурга или летчика, от которых требуется высочайшая концентрация при полном отсутствии паники. В таком состоянии артист защищен от случайных внешних воздействий и погружен в мир пьесы.

Вершиной «Системы» К. С. Станиславского является концепция «сверх-сверхзадачи» [11, с. 178] и путь к ней через сознательную психотехнику к подсознательному творчеству. Мастер неоднократно подчеркивал, что искусство рождается в сфере подсознания. Однако подойти к этой таинственной области нельзя через нервозность и суету. Подсознание открывается только тогда, когда разум актера подготовлен, дисциплинирован и спокоен. Выученный текст, отрепетированные мизансцены, продуманная логика роли – сознательная работа, которая создает проч-

ный фундамент, «рельсы», по которым потом может максимально точно и мощно двинуться поезд вдохновения. Творческое спокойствие – психофизическое ощущение, следуя которому актер, полностью подготовившись, отпускает себя и позволяет подсознанию творить через него. Это уверенность в хорошо сделанной «домашней работе» [13, с. 288].

Важно понимать, что «творческое спокойствие» по К. С. Станиславскому – это отнюдь не расслабленность, а высокоорганизованное, собранное, сконцентрированное состояние артиста, при котором его физический и психический аппарат очищен от паразитических напряжений и готов к свободному, органичному и вдохновенному творчеству.

Творческие принципы Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского не являются оппозиционными. Напротив, они представляют собой диалектическое единство, где одно является непременным условием для реализации другого. Шаляпинская свобода была бы невозможна без той железной дисциплины, которую он сам себе привил. Его бесконечные репетиции, работа над голосом, над скульптурностью грима, поиск необходимых художественных деталей костюма – это и есть практическое воплощение «школы» гениального русского режиссера.

То, что у Ф. И. Шаляпина было результатом гениальной интуиции и самоучения, К. С. Станиславский систематизировал и превратил в метод, доступный для освоения. Великий оперный артист обрел свою колоссальную свободу именно потому, что прошел через стадию тотального самоограничения и труда, достигнув высочайшего уровня «творческого спокойствия» как символа уверенности в своем мастерстве. Его импровизация была подготовленной.

В свою очередь, цель «Системы» К. С. Станиславского – не создание сверхорганизованного, предсказуемого робота. Конечная цель всех элементов («если бы», «предлагаемые обстоятельства», «сквозное действие», «куски и задачи») – вывести актера в состояние сценической свободы, подобной шаляпинской. К. С. Станиславский искал способ вызывать вдохновение не по наитию, а «по заказу», и ключом к этому было именно обретение внутреннего спокойствия. Только спокойный, не зажатый физически и психически артист может быть по-настоящему свободным в своем творческом проявлении, может позволить себе импровизировать и жить в образе, а не изображать его.

Известно, что К. С. Станиславский ценил искусство Шаляпина и многому у него учился, видя живого носителя тех идеалов органичности, к которым стремился. В своих работах он нередко ссылался на шаляпинские роли как на эталон слияния переживания и воплощения. Ф. И. Шаляпин, в свою очередь, с большим интересом относился к исканиям К. С. Станиславского и МХАТа, признавая важность режиссерского театра и ансамблевости. Их диалог, как прямой, так и опосредованный через творчество, является ярчайшим примером синтеза двух подходов: иррационально-интуитивного (Шаляпин) и рационально-методического (Станиславский). Оба служили одной цели – преодолению ремесленничества, ходульности и фальши на сцене, утверждению искусства переживания, основанного на правде человеческих эмоций.

«Артистическая свобода» и «творческое спокойствие» – это не два разных принципа, а два наименования для единого процесса, рассмотренного с разных сторон. Свобода – это внешнее, зримое проявление внутреннего, обретенного спокойствия мастерства. Спокойствие – это внутреннее условие, основа и предпосылка для подлинной, ничем не скованной внешней свободы.

Наследие двух гениев не является музейным экспонатом. Синтез их методологических принципов представляет собой мощный инструмент для решения актуальных проблем современного музыкального театра, будь то опера, оперетта или мюзикл.

До сих пор в оперном искусстве существует определенный разрыв между вокалом и драмой [6]. Зачастую можно видеть певцов с прекрасными голосами, но абсолютно статичных, не владеющих пластикой и искусством переживания, или, наоборот, актеров, чья игра разрушает вокальную технику. Синтез принципов Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского предлагает путь к разрешению этого противоречия. Вокальная техника должна быть доведена до уровня, позволяющего забыть о ней во время исполнения (шаляпинская «свобода» через мастерство). Это освобождает психическую энергию для погружения в роль.

С другой стороны, этюдный метод, сформированный по системе К. С. Станиславского, направленный на мышечное освобождение, концентрацию и веру в предлагаемые обстоятельства, помогает певцу обрести то самое «творческое спокойствие», которое предотвращает зажатость гортани и диафрагмы, вызванную сценическим волнением. Правильное актерское самочувствие напрямую влияет на качество звукоизвлечения [6].

Современный музыкальный театр – это часто сложный, концептуальный, иногда деструктивный режиссерский театр. От артиста требуется не просто спеть партию, но и существовать в сложных, порой шокирующих предлагаемых обстоятельствах [7]. Принцип «творческого спокойствия» дает артисту внутренний стержень, психотехнический инструментарий, чтобы не потеряться в самой смелой режиссерской трактовке, остаться органичным, не впасть в штамп или наигранность. Принцип «артистической свободы» позволяет ему быть не пассивным исполнителем воли режиссера, а со-творцом, способным наполнить форму живым, импровизационным содержанием.

Система образования артистов для музыкального театра зачастую раздроблена: вокалисты учатся у вокалистов, актеры драмы – у драматических актеров. Синтез методологий Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского указывает на необходимость создания обновленных образовательных программ, где техническое вокальное мастерство будет неразрывно связано с психотехникой переживания и физической подготовкой тела. Современный артист должен быть универсалом: хорошо петь, двигаться, танцевать и обладать глубоким актерским внутренним наполнением [15]. Два великих принципа – свободы, рожденной из тотального знания музыкальной и текстовой драматургии спектакля, и максимально точно выстроенного алгоритма работы над «партией-ролью-образом», – являются философской и практической основой для воспитания такого артиста нового типа.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что принципы Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского не являются оппозиционными. Напротив, они представляют собой диалектическое единство, где одно является непременным условием для реализации другого. Однако их синтез наиболее ярко проявляется и находит свое практическое применение в разрешении ключевого противоречия музыкально-театрального исполнительства: конфликта между волей артиста-интерпретатора, дирижера, композитора и объективными физиологическими возможностями певца [9].

Как ярко демонстрируют воспоминания Ф. И. Шаляпина о работе над партией-ролью Ивана Грозного, артистическая свобода рождается не из своеволия, а из глубочайшего, тотального понимания музыкальной и драматургической ткани произведения. Требование великого артиста к дирижеру сделать паузу, не предусмотренную партитурой Н. И. Римского-Корсакова в опере «Псковитянка», было не надуманным «капризом», а следствием скрупулезного анализа роли. Артист обнаружил «пробел» в музыке, не дававший ему возможности правдиво прожить переход из одного душевного состояния в другое. Его последующий диалог с композитором и отказ от новой, но «неподходящей» арии свидетельствуют о высочайшей ответственности за целостность образа. Этот эпизод является классическим примером «артистической свободы», основанной не на игнорировании авторского замысла, а на его углубленном постижении, позволяющем артисту стать со-творцом спектакля [14, с. 155].

Метод Ф. И. Шаляпина, воспитанный в нем его единственным педагогом Д. А. Усатовым, наследником одной из лучших вокальных школ Ф. Ламперти, предполагал выучивание наизусть не только собственной партии, но всех партий в опере, включая хоровые сцены. Такой «панорамный взгляд» превращал певца из пассивного исполнителя в активного участника всего драматургического процесса. Он понимал не только «что» поет его персонаж, но и «почему» он это поет в данный конкретный момент, каковы его отношения с другими персонажами, как его партия вписана в общую музыкальную структуру [10]. Это знание рождало ту самую «независимость», о которой писал Ф. И. Шаляпин: способность чувствовать себя в произведении «как дома» и ориентироваться в нем с «закрытыми глазами». Это не независимость от партнеров и дирижера, а свобода от страха, неуверенности и механического следования указаниям, ибо эти указания становятся внутренне осмысленными и органичными.

Именно здесь метод Ф. И. Шаляпина встречается с «Системой» К. С. Станиславского. «Панорамный взгляд», тотальное знание партитуры – это и есть мощнейшее средство достижения «творческого спокойствия». Когда артист досконально знает музыкальный и текстологический материал, его сознание освобождается от судорожного вспоминания нот и слов. Это позволяет направить всю энергию на творческие задачи: проживание эмоции, взаимодействие с партнером, воплощение образа.

К. С. Станиславский беспощадно критиковал бытующее среди актеров представление о «творческом волнении». Он видел в нем главного врага органичного процесса. Подлинное творческое состояние – это не волнение, а высшая степень сосредоточенности, когда все лишние мысли (о дирижере, о верхней ноте, об аплодисментах, о наличии в ложе важных персон) изгоняются из сознания. Артист строит свой «круг внимания», внутри которого существуют только предлагаемые обстоятельства роли, партнер и музыка [8].

Для певца это означает, что его внимание должно быть сфокусировано не на технических сложностях (которые должны быть преодолены на этапе репетиций), а на смысле произносимого слова, на энергии музыкальной фразы, на взгляде и реакции партнера [9]. Мышечные зажимы, порожденные страхом, исчезают, дыхание становится свободным и естественным, что напрямую улучшает качество звукоизвлечения. Таким образом, «творческое спокойствие», по К. С. Станиславскому, является не только психологическим, но и сугубо физиологическим условием для реализации «артистической свободы», по Ф. И. Шаляпину. Спокойный, не зажатый физически и психически артист может быть по-настоящему свободным в своем творческом проявлении.

Анализ современной практики очень часто моделирует ситуацию, где дирижеры и композиторы нередко действуют в отрыве от реальных возможностей певца. Когда артист остается «наедине с самим собой», его единственным спасением становится собственная профессиональная и психофизическая база.

«Артистическая свобода», понимаемая как глубокое, аналитическое знание партитуры, дает певцу интеллектуальный авторитет. Он может не просто просить, но и аргументированно обосновывать необходимость тех или иных изменений в трактовке или темпе, вступая в профессиональный диалог с дирижером. Он перестает быть винтиком в системе и становится мыслящим художником.

«Творческое спокойствие» дает ему психологическую устойчивость. Если диалог невозможен и певцу приходится работать в неидеальных, а порой и вредных для голоса условиях, именно внутренняя дисциплина, умение сконцентрироваться на сути роли, а не на внешних раздражителях, позволяет ему минимизировать ущерб и сохранить творческую энергию. Он не растрачивает силы на нервное напряжение, а направляет их на воплощение образа, находя опору в самом себе, а не во внешних обстоятельствах.

Таким образом, синтез методологий Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского создает универсальную модель поведения артиста в современном музыкальном театре: это модель профессиональной самодостаточности, интеллектуальной глубины и психологической устойчивости, где свобода рождается из дисциплины, а спокойствие служит основой для смелого творческого процесса работы над системой «партия – роль – образ».

Синтез принципов «артистической свободы» и «творческого спокойствия» не является умозрительной конструкцией; он имеет глубокие историко-педагогические корни, ярчайшим воплощением которых стал творческий путь Ф. И. Шаляпина.

Как справедливо отмечено, фундаментом шаляпинского метода стала итальянская школа пения, воспринятая им через Д. А. Усатова, который, в свою очередь, был учеником Ф. Ламперти. Однако ключевое значение имела не столько техническая преемственность (безупречная вокализация, постановка дыхания, работа над тембром), сколько трансформация педагогического подхода [4].

Ф. Ламперти заложил основы «действенного пения», утверждая, что «верная передача роли должна быть главной задачей посвящающего себя театру» [5, с. 45] и что артист должен быть абсолютно свободен и естественен в жестах и взгляде. Д. А. Усатов творчески развил эти принципы применительно к специфике русской оперы. Он настоятельно требовал от учеников, включая Ф. И. Шаляпина, изучения не только своей пар-

тии, но и всего партитурного контекста, особенно хоровых сцен, которые в русской традиции несут огромную драматургическую и смысловую нагрузку.

Этот метод – тотального погружения в партитуру – стал для Ф. И. Шаляпина ключом к обретению как свободы, так и спокойствия. Скрупулезный анализ каждой фразы, как в примере с репликами из хора оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, позволял ему выстроить детализированную, психологически достоверную вселенную роли. Знание всей партитуры давало ему техническую уверенность («спокойствие») и стратегическое понимание кульминационных точек, что, в свою очередь, даровало ему ту самую «артистическую свободу» для импровизации и сиюминутного творчества в рамках точно выверенного плана.

Если Ф. И. Шаляпин пришел к своим принципам через интуицию и индивидуальную практику, то К. С. Станиславский совершил научный и педагогический подвиг, создав универсальную «Систему», доступную для освоения любым артистом. Его учение о «творческом спокойствии» является прямым ответом на «творческое волнение», которое он считал разрушительным.

К. С. Станиславский создал не просто набор упражнений, а целостную философию, основанную на идее самопознания и самодисциплины: «Все тайны, весь путь творчества, я уже вам говорил, – только вы один. Только в себе, путем сосредоточенности, бдительного внимания и наблюдения своих сил вы можете гибко, просто и радостно решать те вопросы, какие вам дали условия роли и сцены» [12, с. 100].

Его знаменитые элементы «Системы» – «если бы», «предлагаемые обстоятельства», «сквозное действие», «куски и задачи» – являются не чем иным, как технологией достижения того самого тотального знания о роли, которым интуитивно владел Ф. И. Шаляпин. Но К. С. Станиславский шел дальше, детально описывая психофизические механизмы этого процесса: от мышечного освобождения к созданию «круга внимания» и, наконец, к полному слиянию с образом через веру в правду вымысла [3].

Для современного образования артистов музыкального театра синтез этих двух подходов жизненно необходим. Он предполагает создание четко выстроенного творческого процесса работы над «партией – ролью – образом», где:

1. *Вокальная техника* преподается не как самоцель, а как инструмент для воплощения драматургической задачи.

2. *Работа над партией-ролью* начинается с детального музыкального и текстологического анализа всей партитуры, а не только своей партии.

3. *Формирование действенной линии роли* по «Системе» К. С. Станиславского является обязательной основой, помогающей певцу обрести мышечную свободу, концентрацию, умение выстраивать в рамках событийного ряда спектакля «предлагаемые обстоятельства» персонажа и действовать в них правдиво, согласно принципам реалистического искусства.

4. *Культивируется особое состояние сознания* – «творческое спокойствие» как антипод разрушительному «творческому волнению», что является залогом не только убедительного воплощения художественного образа, но и профессионального становления артиста.

Такой синтез позволяет воспитать не просто певца или актера, а универсального артиста-художника, способного к самостоятельному мышлению, глубокой интерпретации и психофизически готового к любым вызовам современного, часто концептуального, музыкального театра.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о глубокой внутренней связи и синтетической природе принципов «артистической свободы» Ф. И. Шаляпина и «творческого спокойствия» К. С. Станиславского. Эти категории, выросшие из уникального творческого опыта двух гениев русской сцены, оказались взаимодополняющими и взаимообусловливающими.

Ф. И. Шаляпин демонстрирует идеал, к которому должен стремиться артист, – состояние полной творческой раскрепощенности, мощи и импровизационной непосредственности. К. С. Станиславский предлагает детально разработанную, научно обоснованную логическую структуру для достижения этого идеала, разбивая путь на конкретные, поддающиеся тренировке элементы. Свобода без внутренней дисциплины и спокойствия рискует выродиться в хаос и самоуправство; спокойствие без конечной цели и вдохновения грозит превратиться в мертвый, бездушный формализм.

Для современной музыкально-театральной практики, стоящей перед вызовами времени, повышения зрительских требований и поиска новой художественной искренности, этот синтез приобретает характер насущной необходимости. Он предлагает целостный подход к подготовке артиста, где техника и вдохновение, план и импровизация, сознательный контроль и воображение сливаются в единый творческий поток. Обращение к этому синтезу является залогом создания подлинного, глубокого и волнующего искусства, способного говорить со зрителем на языке правды и красоты, – искусства, достойного великих традиций, заложенных Ф. И. Шаляпиным и К. С. Станиславским.

Литература

1. Анестратенко М. В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX веков: творческий процесс работы Ф. И. Шаляпина над ролью: монография. – М.: Институт современного искусства, 2021. – 207 с.
2. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского. – М.: Искусство, 1978. – 430 с.
3. Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. Двадцать шагов к оперному театру: специализированный учебник. – М.: Художественная литература, 2024. – 180 с.
4. Ламперти Ф. Искусство пения (L'arte del canto). По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. – 192 с.
5. Ламперти Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении. – СПб.: Планета музыки, 2014. – 144 с.
6. Ласкавая Е. В., Тагильцева Е. П. Аксиологические основания голосоречевых методик в отечественной сценической речевой культуре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 68. – С. 48–55.
7. Лебедев А. Е. Художественные основы исполнительской интерпретации в музыкальном искусстве // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2024. – № 4. – С. 40–47.
8. Максимов В. И. Эволюция актерского искусства на рубеже XIX–XX веков в контексте социальных перемен и модернистских направлений // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2024. – № 1. – С. 84–98.
9. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Творческое применение ритмических законов стиха как проявление ценностных предпочтений отечественного театра // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 3. – С. 186–201.
10. Прянишников И. П. Советы обучающимся пению. – СПб.: Столич. Скоропеч., 1899. – [4] IV, – 84 с.
11. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. О технике актера / М. А. Чехов; Союз театр. деятелей Рос. Федерации. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 488 с.
12. Станиславский К. С., Антарова К. Е. Беседы с К. Станиславским, записанные Корой Антаровой. – М.: АСТ, 2023. – 253 с.
13. Шаляпин Ф. И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 352 с.
14. Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни. – Фрунзе.: Адабият, 1991. – 512 с.
15. Шахматова Е. В., Колесников А. Г. Станиславский и музыкальный театр // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2024. – № 1. – С. 198–217.

References

1. Anestratenko M.V. *Sintez iskusstv v muzykal'nom teatre kontsa XIX – nachala XX vekov: tvorcheskiy protsess raboty F.I. Shalyapina nad rol'yu [Synthesis of arts in the musical theater of the late XIX – early XX centuries: the creative process of F.I. Chaliapin's work on the role]*. Moscow, Institut sovremennogo iskusstva Publ., 2021. 207 p. (In Russ.).
2. Kristi G.V. *Vospitanie aktera shkoly Stanislavskogo [Education of an actor of the Stanislavsky school]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 430 p. (In Russ.).
3. Kuznetsov N.I. *Stsenicheskoe masterstvo opernogo aktera na osnove uchenii F.I. Shalyapina i K.S. Stanislavskogo. Dvadtsat' shagov k opernomu teatru [Stage mastery of the opera actor based on the teachings of F.I. Chaliapin and K.S. Stanislavsky. Twenty steps to the opera theater]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 2024. 180 p. (In Russ.).

4. Lamperti F. *Iskusstvo peniya (L'arte del canto). Po klassischeskim predaniyam. Tekhnicheskie pravila i sovety uchenikam i artistam [The art of singing (L'arte del canto). According to classical traditions. Technical rules and advice for students and artists]*. St. Petersburg, Lan', Planeta muzyki Publ., 2009. 192 p. (In Russ.).
5. Lamperti F. *Nachal'noe teoretiko-prakticheskoe rukovodstvo k izucheniyu peniya. Iskusstvo peniya po klassischeskim predaniyam. Tekhnicheskie pravila i sovety uchenikam i artistam. Ezhednevnye uprazhneniya v penii [Initial theoretical and practical guide to the study of singing. The art of singing according to classical traditions. Technical rules and advice for students and artists. Daily singing exercises]*. St. Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2014. 144 p. (In Russ.).
6. Laskavaya E.V., Tagiltseva E.P. Aksiologicheskie osnovaniya golosorechevykh metodik v otechestvennoy stsenicheskoy rechevoy kul'ture [Axiological foundations of voice and speech techniques in Russian stage speech culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 68, pp. 48-55. (In Russ.).
7. Lebedev A.E. Khudozhestvennye osnovy ispolnitel'skoy interpretatsii v muzykal'nom iskusstve [Artistic foundations of performance interpretation in musical art]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art History]*, 2024, no. 4, pp. 40-47. (In Russ.).
8. Maksimov V.I. Evolyutsiya akterskogo iskusstva na rubezhe XIX–XX vekov v kontekste sotsial'nykh peremen i modernistskikh napravleniy [The evolution of acting art at the turn of the 19th–20th centuries in the context of social changes and modernist trends]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]*, 2024, no. 1, pp. 84-98. (In Russ.).
9. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Tvorcheskoe primenenie ritmicheskikh zakonov stikha kak proyavlenie tsennostnykh predpochteniy otechestvennogo teatra [Creative application of the rhythmic laws of verse as a manifestation of the value preferences of the national theater]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2025, no. 3, pp. 186-201. (In Russ.).
10. Pryanishnikov I.P. *Sovety obuchayushchimsya peniyu [Advice for those learning to sing]*. St. Petersburg, Stolich. Skoropech. Publ., 1899, IV, 84 p. (In Russ.).
11. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktera nad soboy [An actor's work on himself]*. Chekhov M.A. *O tekhnike aktera [On the actor's technique]*. Moscow, Soyuz teatral'nykh deyateley Rossiiskoy Federatsii, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2003. 488 p. (In Russ.).
12. Stanislavskiy K.S., Antarova K.E. *Besedy s K. Stanislavskim, zapisannye Koroy Antarovoy [Conversations with K. Stanislavsky, recorded by Kora Antarova]*. Moscow, AST Publ., 2023. 253 p. (In Russ.).
13. Shalyapin F.I. *Maska i dusha: Moi sorok let na teatrakh [Mask and soul: My forty years in theaters]*. St. Petersburg, Izdatel'skaya gruppa "Azbuka-klassika" Publ., 2010. 352 p. (In Russ.).
14. Shalyapin F.I. *Stranitsy iz moey zhizni [Pages from my life]*. Frunze, Adabiyat Publ., 1991. 512 p. (In Russ.).
15. Shakhmatova E.V., Kolesnikov A.G. Stanislavskiy i muzykal'nyy teatr [Stanislavsky and the musical theater]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music]*, 2024, no. 1, pp. 198-217. (In Russ.).

УДК 792.03+792.075
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-170-176

ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕЖИССЕРСКОГО МЕТОДА ВЛАДИМИРА ПАНКОВА

Пугачев Дмитрий Алексеевич, аспирант, кафедра саунд-драмы, Российский институт театрального искусства – ГИТИС (г. Москва, РФ). E-mail: Matrusi262@gmail.com

В статье рассматриваются этапы формирования режиссерского метода В. Панкова, одного из ведущих российских режиссеров современного российского театра. В. Панков создал особый постановочный и репетиционный метод, который известен как саунд-драма. Саунд-драма и творчество В. Панкова, которые имеют уже почти тридцатилетнюю историю, широко освещаются в прессе, но пока мало изучены искусствоведами. В данной статье становление саунд-драмы рассматривается с помощью биографического метода. На примере театроведческих работ о биографиях современных

режиссеров выделены различные подходы к изучению биографий. Творческий путь Владимира Панкова разделен на этапы, на каждом из которых формируется определенная особенность его режиссерского метода. Первый этап тесно связан с опытом участия В. Панкова в фольклорных экспедициях, учебой в ГИТИСе в мастерской О. Кудряшова и постановкой спектаклей в сотрудничестве с фольклорным коллективом. На этом этапе формируется направленность саунд-драмы к архаическим формам, проявлением которых стала ритуальность. Первый режиссерский опыт В. Панкова связан с постановкой спектаклей «Прощай зима» (2000), «Музыка русского костюма» (2001) и «Время ноль» (2002). На втором этапе В. Панков стал одним из основателей студии, благодаря которой сформировался принцип коллективности творческого процесса, свойственный саунд-драме. В это время режиссер и его уникальный постановочный метод приобрел известность в театральном мире. Первым спектаклем, который был заявлен как саунд-драма, стал «Красной ниткой» (2002). Эта и другие работы режиссера в период 2002–2016 годов были представлены на множестве российских и международных фестивалей. Владимира Панкова приглашали ставить спектакли на многих российских и зарубежных театральных площадках. В это время у него сформировалась команда соратников и последователей и ярко проявилась ансамблевость как характеристика его метода. И, наконец, современный этап творчества режиссера связан с его назначением художественным руководителем ЦДР, легендарного театра «Ленком имени М. Захарова», и преподавательской деятельностью в ГИТИСе. На этом этапе проявилась такая особенность саунд-драмы как синкретичность.

Ключевые слова: Владимир Панков, саунд-драма, биографический метод, современный российский театр, архаичность, коллективное творчество, синкретичность.

STAGES OF FORMATION OF VLADIMIR PANKOV'S DIRECTORIAL METHOD

Pugachev Dmitriy Alekseevich, Postgraduate, Sound Drama Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) (Moscow, Russian Federation). E-mail: Matrusi262@gmail.com

This article examines the formation of V. Pankov's directorial method. Pankov, a leading figure in contemporary Russian theatre, created a unique staging and rehearsal system known as Sound Drama. Although his work and the Sound Drama technique span nearly thirty years and have received extensive press coverage, they remain understudied in academic art history. This article analyzes Sound Drama's evolution through the biographical method, identifying the various approaches to studying the directors' careers. The author divides Pankov's creative path into distinct periods, each contributing a specific characteristic to his method. The first period involves his folklore expeditions, studies at GITIS in O. Kudryashov's workshop, and productions with a folklore ensemble. Here, Sound Drama's orientation toward archaic forms was established, manifesting as rituality. Pankov's early productions include "Farewell, Winter" (2000), "The Music of Russian Costume" (2001), and "Time Zero" (2002). The second period marks Pankov's role as a co-founder of a studio-theatre, which developed the principle of collective creativity – a hallmark of Sound Drama. During this time, his method gained wide recognition. The first production explicitly presented as Sound Drama was "With a Red Thread" (2002). This work, along with others created between 2002 and 2016, was featured at numerous Russian and international festivals. Pankov staged productions at many theatres, forming a close-knit team of followers. Ensemble quality became a vivid characteristic of his method. The contemporary stage of Pankov's career is defined by his appointments as Artistic Director of the Centre for Drama and Directing (CDR) and the legendary M. Zakharov Theatre "Lenkom," alongside his pedagogical work at GITIS. At this mature stage, a further key feature emerged: syncretism – the seamless fusion of diverse theatrical elements into an organic whole on stage.

Keywords: Vladimir Pankov, Sound Drama, biographical method, contemporary Russian theatre, archaism, collective creativity, syncretism.

Биографический метод со времен Дж Вазари является важнейшим инструментом исследования в искусствознании. В его классическом труде можно выделить методологические основания анализа творческих биографий, которые применяются и сегодня. Большое значение биографический метод приобрел и в театроведении – история театра во многом определяется биографиями его создателей. При этом подход к изучению биографий театральных режиссеров имеет свои особенности по сравнению с представителями других творческих профессий. Исследователи биографий театральных режиссеров используют различные подходы. Так, например, Р. Кречетова предлагает взглянуть на биографию О. Ефремова с помощью «структурирующего отдаления»: выбрать определенные эпизоды, которые показывают влияние творца на процесс развития театрального искусства. Она выделяет в его творческой судьбе «три главных поступка, от которых по всей нашей театральной действительности шли мощные, долго не замирающие круги» [3, с. 298].

Монография об О. Табакове, написанная Л. Боговой, структурирована в соответствии с периодами, определяющими его основную сферу деятельности. Особенностью этого труда является опора не только на документальные источники, но и на записи высказываний О. Табакова, которые автор делала в театральном колледже (глава «Заветки» Олега Табакова). Она свидетельствует, что О. Табаков все же больше позиционировал себя как актер и «к собственной режиссуре он относился трезво, признаваясь: «Я, конечно, не режиссер. Я, знаете… есть такое французское выражение conducteure de jeu – руководитель игры» [1, с. 168].

А. Ряпосов в монографии «Театр и телетеатр Марка Захарова» строит биографическую линию на основе проявления режиссерского стиля в различных типах постановок в разном историческом контексте, он отмечает, что захаровский «театр внебытовой, театр поэтического и фантазийного вымысла [8, с. 38].

В 2024 году вышла книга Е. Горнфункель «Юрий Бутусов. Балаган на руинах». Эта книга не является напрямую биографической, но образ творчества Бутусова, вынесенный в заголовок книги, продиктован именно особенностями биографии режиссера. Руины в данном случае – «ощущение краха театра» [2, с. 20], а балаган – «театр для театра» [2, с. 19].

В статье Д. Трубочкина «Римас Туминас: наброски к творческой биографии» выделяется определяющая особенность биографии режиссера – путешествие, которая повлияла на выбор основной темы его творчества: «На путях, связывавших разные столицы и разные культуры, формировалось его театральное мировоззрение» [10].

В творчестве современного российского режиссера В. Панкова есть явление, которое одновременно и определяет его профессиональный путь и становится его результатом – создание особого режиссерского метода саунд-драмы.

Развитие саунд-драмы как особо выделившегося феномена в контексте современного российского театра насчитывает уже более 20 лет. Это направление не просто выводит на первый план звук как основу сценического действия, но декларирует драматургию звука, то есть определение звуковым рядом всего набора художественных приемов. Создатели саунд-драмы не только пишут музыку к спектаклю, но используют для его постановки любую накопленную культурой и доступную благодаря современным технологиям музыку. И не только музыку в узком смысле, а звук: речь, стук шагов, шум, который издают предметы.

В этом отношении саунд-драму можно отнести к постдраматическому театру и к проявлению культуры постмодерна в целом. Один из теоретиков театра постдрамы Х.-Т. Леман в книге «Постдраматический театр» утверждает, что «это не какой-то новый тип театрального текста, но скорее новый способ использования знаков» [4]. С точки зрения концепции культуры постмодерна феномен саунд-драмы можно объяснить как проявление «насыщения символического поля, которое исторически сочетается с другим фактором – нарастающим (доминирующим) значением знаково-предметного поля» [9]. Владимир Панков в своих интервью много раз говорил о том, что воспринимает подмостки театра как одну большую мировую сцену и мир звуков в целом как единый мир.

Создатели саунд-драмы не ставят стилистические рамки, они руководствуются принципом поиска такого звукового ряда, который преобразует литературный текст в сценический. Например,

в спектакле Вл. Панкова «Мандат» (театр Et Cetera, 2023) основные музыкальные мотивы относятся ко времени, непосредственно связанном с временем действия пьесы (сталинская эпоха). Но тема одного из персонажей (Варвары) звучит мелодией песни 2000-х «Опять метель», потому что по слуховому восприятию создателей спектакля именно она способна стать знаком психической нестабильности Варвары, создавая навязчивый, внешне ничем не объяснимый образ замутнения сознания героини. Саунд-драму можно назвать звуковой игрой на заданные драматургией темы, причем ведущую позицию в процессе этой игры занимает именно звуковой ряд, который определяет внутреннюю логику сценического действия.

В своих интервью В. Панков постоянно подчеркивает, что саунд-драма – плод коллективного творчества, тем не менее именно В. Панков стал источником идеи такого рода театра и центром притяжения круга людей, которым эта идея близка. Можно сказать, что саунд-драма как направление развития современного российского театра выросла и продолжает расти из особого режиссерского метода именно В. Панкова, в котором, в свою очередь, прослеживается самая непосредственная связь с биографией создателя.

Первый этап (предпосылки формирования метода). Владимир Панков еще подростком начал заниматься в детской фолк-студии «Веретенце». В ансамбле будущий режиссер научился играть на самых разных этнических инструментах. И одна деталь его приобщения к музыке очень важна для формирования саунд-драмы – Панков стал музыкантом так же, как множество людей это делали до появления музыкальных школ – извлекая звуки в непосредственном общении с инструментом и понимая, что инструментом может стать любой предмет и любой звук, а не только то, что написано в нотной тетради, может стать музыкой. Этот уникальный опыт свободного народного творчества был воспринят Панковым непосредственно от жителей села Плехово, во время поездок в фольклорные экспедиции. Режиссер называет своими учителями бабу Дашу и деда Егора из этого села, которые принимали его как внука и учили слушать этот мир с любовью.

Идея театра, где звук играет особую роль, возникла у В. Панкова уже во время обучения на экспериментальном курсе РАТИ ГИТИСа, который был набран в 1995 году О. Л. Кудряшовым. Кудряшов организовал свою мастерскую именно на отделении музыкального театра уже с намерением разработки нового направления театра, в котором музыка играет значительно большую роль, нежели в классической драме. В одном из своих интервью В. Н. Панков говорит [5]: «Его школа (Кудряшова) как раз и стала основой всего, что я делал и делаю. В студенческие годы педагоги его мастерской с утра до вечера давали нам драматическое искусство и танец; вокал, сценречь, построенную на движении, и, соответственно, сцендвижение, соединенное с тренингами по речи. Все это вместе превращалось в такой синтез, настоящий синтетический театр».

В 2000 году, после окончания института, В. Н. Панков вместе с музыкантами В. Нелиновым, С. Родюковым и В. Кудрявцевым организовал «Пан-квартет». При этом созвучие названия квартета с началом его фамилии вовсе не намеренно. Создатели квартета хотели ассоциаций с флейтой мифологического Пана как с неким всеобъединяющим музыкальным началом. В одном из интервью режиссер отмечает: «Пан-квартет» возник благодаря Центру драматургии и режиссуры и Алексею Николаевичу Казанцеву.» [6].

В тот же период были поставлены первые спектакли, в создании которых участвовал «Пан-квартет», а Панков был одним из постановщиков: «Прощай зима» (2000), «Музыка русского костюма» (2001) и «Время ноль» (2002) Спектакли были показаны на сцене Центра традиционной культуры «Согласие» под руководством А. В. Голубевой. В их основу легла фольклорная музыка.

Приобщенность к архаической культуре в форме фольклорной музыки оказала огромное влияние на режиссерский метод В. Панкова. В спектаклях саунд-драмы драматургия звука понимается не как игра, шоу, а именно как ритуал.

Второй этап (самоосознание и наименование метода). В 2003 году на основе группы «Пан-квартет» была создана студия SounDrama, и наименование направления было придумано именно тогда. В 2002 году началось сотрудничество В. Панкова с Центром драматургии и режиссуры (ЦДР) – экспериментальным театром, основанным М. Рощиным и А. Казанцевым, который изначально был создан как площадка для «пробы пера» молодых драматургов, режиссеров, актеров.

Спектакль Владимира Панкова «Красной ниткой», постановка которого была осуществлена совместными усилиями ЦДР и «Театр.Doc», – это первая постановка режиссера, которая была представлена публике именно как саунд-драма. Спектакль поставлен по повести А. Железцова, драматургически переработанной О. Субботиной. Главный герой пьесы – школьный учитель, который отправился в фольклорную экспедицию, открыл для себя мир русской деревни и в финале трагически погиб.

Формат постановки вызвал неоднозначную реакцию критиков, но именно тогда термин «саунд-драма» вошел в театроведческий лексикон. Так, М. Шимадина обращала особое внимание на звукоряд спектакля: «…не зря создатели “Красной ниткой” окрестили ее саунд-драмой: этот спектакль гораздо интереснее слушать, чем смотреть» [11]. Но настоящее признание «Красной ниткой» получил на европейских показах: он стал лауреатом международного театрального фестиваля «Контакт» (Торунь, Польша, 2004) и участником Висбаденского биеннале «Новые пьесы из Европы» (Германия 2004).

В 2005 году В. Н. Панковым совместно с «Театр.Doc» был поставлен спектакль по пьесе Е. Исаевой «Doc.тор», который стал лауреатом премии газеты «Московский комсомолец» как лучший спектакль 2006 года, призёром фестиваля NA POMOSTACH (Польша, Ольштын, 2007) и фестиваля «Новая драма» (Москва, 2006). На основе этого спектакля был снят фильм «Doc. тор» (киностудия «Жанр», 2012).

После успеха спектаклей «Красной ниткой» и «Doc.тор» Владимира Панкова начали активно приглашать в качестве режиссера различные театральные площадки: Гоголь-центр, Национальный академический театр Янки Купалы в Минске, Театр Наций, театр Ильхом в Ташкенте, Содружество актеров Таганки, Et Cetera, ЦДР, Свердловский театр драмы в Екатеринбурге и др.

В 2007 году в театре Trident, Scène Nationale de Cherbourg-Octeville (Франция) состоялась премьера спектакля МОЛОДЕЦ/GARS по поэме Марины Цветаевой. Спектакль был поставлен режиссерами В. Панковым и Л. Береловичем. Это был проект Театра Наций и студии SounDrama и первая международная постановка в жанре саунд-драмы.

На этом этапе имя В. Панкова было признано в театральной среде в тесной связи особым режиссерским методом саунд-драмы. Название саунд-драмы стало результатом самонаименования группы создателей, а не понятием, которое обозначили искусствоведы, родилось из живого творческого процесса. Но самое главное, что в это время вокруг Панкова как признанного идейного вдохновителя саунд-драмы складывается команда последователей. «В SounDrama важно коллективное творчество: на сцене должна быть настоящая команда. Нам важно, чтобы в спектакле сложился ансамбль, а не так, чтобы постановка держалась на двух-трех звездочках, на которых бы шел зритель» [5]. Такой подход к творческому процессу нашел выражение в особой репетиционной практике Владимира Панкова и ансамблевости как одном из ведущих средств художественного выражения в его спектаклях.

Третий этап (институционализация метода). В 2016 году В. Панков был назначен художественным руководителем ЦДР. Первый спектакль, поставленный им после назначения, был посвящен памяти Казанцева – восстановление «Перехода» в новом качестве – «Москва – открытый город. Переход» (2017). Приняв художественное руководство, Панков провозгласил программу развития театра: от современной драматургии через классическую к архаичным темам. В спектакле по пьесе Любы Стрижак «Кеды» (ЦДР, 2017) В. Панков обратился к теме связи поколений, которая стала сквозной для его творчества.

Панковым в ЦДР поставлен ряд спектаклей: «Старый дом» (2017), «Мама» (2018), «Однорукий из Спокана» (2018), «Фабричная девчонка» (2019), «Медведь» (2019), «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (2020), «Скоморох Памфалон» (2022).

В конце 2017 года театр «Центр драматургии и режиссуры» и Студия SounDrama при участии Ансамбля Omnibus и Центра современной музыки Московской консерватории впервые провели творческую лабораторию молодых композиторов и режиссёров «Акустическая читка». Лаборатория была организована как тренинговая площадка, на которой участники со всей страны учатся методу саунд-драмы. С 2017 по 2025 год прошли четыре читки, каждая из которых представляла собой полный цикл постановки спектакля.

В стенах родного вуза Панков первый раз набрал свою мастерскую на факультете эстрады в 2016 году. В 2021 году факультет эстрады ГИТИС был реорганизован в факультет новых направлений сценических искусств, а заведующим кафедрой саунд-драмы стал Владимир Николаевич Панков. Приветствуя студентов факультета, режиссер шутит: «Добро пожаловать в спецназ», подчеркивая действительно универсальную, а потому довольно суровую подготовку, которую им предстоит пройти как актерам саунд-драмы.

В 2024 году Владимир Панков поставил в ЦДР спектакль «Курьер» по повести К. Шахназарова. И снова ведущей темой в этом спектакле выступает конфликт поколений. Спектакль привлек очень большое внимание как зрителей, так и театральных критиков.

В 2025 году для В. Панков принял предложение стать художественным руководителем легендарного «Ленкома Марка Захарова». В режиссерском методе Марка Захарова и Владимира Панкова безусловно есть общность. Ряпосов называет театр Захарова «театром на музыке» [8]. В одном из многочисленных интервью о своем новом назначении Панков назвал Марка Захарова первым в саунд-драме. В конце 2025 года в «Ленкоме Марка Захарова» вышел первый спектакль нового художественного руководителя – «Репетиция оркестра» по мотивам знаменитого фильма Федерико Феллини, который посвящен Марку Захарову. В постановке задействована практически вся труппа театра. На большой сцене одновременно присутствует огромное число персонажей. Но при этом, как отмечает театральный критик Марина Райкина: «из этой людской громадины, на вид бестолковой и беспорядочной, Панков умело и оригинально выстраивает мало- и многофигурные композиции, существующие к тому же в постоянном движении, и совсем не хаотичном» [7].

В «Репетиции оркестра» ярко проявилась еще одна сторона саунд-драмы как режиссерского метода Панкова – синкретичность, способность сочетать несочетаемое, которая находит свое художественное выражение в полифоничности постановок.

В самом начале этого отрезка творческой биографии очень плотно соединились новые для режиссера статусы: художественный руководитель небольшого экспериментального театра, мастер курса, организатор творческой лаборатории. За небольшой промежуток времени эти статусы переросли в еще более масштабные: худрук одного из самых известных «звездных» театров страны и заведующий кафедрой, которая готовит артистов в соответствии с его собственным методом. Уже укоренившиеся характеристики его режиссерского подхода – ритуальность и ансамблевость – приобретают гораздо больший масштаб и размах в полифоничности.

Литература

1. Богова Л. А. Олег Табаков. Мое дело – играть. – М.: Молодая гвардия, 2023. – 282 с.
2. Горфункель Е. И. Юрий Бутусов. Балаган на руинах. – СПб.: Келлер, 2024. – 288 с.
3. Кречетова Р. Ефремов // Вопросы театра. – 2016. – № 1-2. – С. 298–315.
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. – М.: ADCdesign, 2013. – 311 с.
5. Нетупская О. SounDrama с одним большим D [Электронный ресурс] // Страстной бульвар, 10. – 2007. – 1 марта. – URL: https://et-cetera.ru/press/interview/soundrama-s-odnim-bolshim-d/ (дата обращения: 05.02.2026).
6. Обревко М. Владимир Панков: «Саундрама – это жонглирование жанрами» [Электронный ресурс] // Страна 39. – 2020. – 21 ноября. – URL: https://strana39.ru/news/2020-11-21/345211-vladimir-pankov-saundrama-eto-zhonglirovanie-zhanrami/ (дата обращения: 05.02.2026).
7. Райкина М. «Репетиция оркестра» удалась: на мыло дирижера. Владимир Панков в Ленкоме начал с громкой премьеры по Феллини [Электронный ресурс] // Московский комсомолец. – 2026. – 17 янв. – URL: https://www.mk.ru/culture/2026/01/17/geniy-s-malenkiy-palochkoy-ili-orkestr-terrora.html (дата обращения: 05.03.2026).
8. Ряпосов А. Ю. Театр и телетеатр Марка Захарова. – СПб.: Астерион, 2024. – 410 с.
9. Севостьянов Д. А. Постмодерн: идеология или объективный статус искусства [Электронный ресурс] // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 65. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/postmodern-ideologiya-ili-obektivnyy-status-iskusstva (дата обращения: 16.12.2025).
10. Трубочкин Д. В. Римас Туминас: наброски к творческой биографии [Электронный ресурс] // Вопросы театра. – 2022. – № 1-2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rimas-tuminas-nabroski-k-tvorcheskoy-biografii-1 (дата обращения: 16.04.2025).

11. Шимадина М. Фольклор заштопали музыкой. «Красной ниткой» в Центре драматургии и режиссуры [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. – 2003. – 7 апр. – URL: https://www.smotr.ru/2002/2002_zd_nit.htm (дата обращения: 05.02.2026).

References

1. Bogova L.A. *Oleg Tabakov. Moe delo – igrat' [Oleg Tabakov. My Job Is to Act]*. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2023. 282 p. (In Russ.).
2. Gorfunkel E.I. *Yuriy Butusov. Balagan na ruinakh [Yuri Butusov. A Fair on the Ruins]*. St. Petersburg, Keller Publ., 2024. 288 p. (In Russ.).
3. Krechetova R. Efremov [Efremov]. *Voprosy teatra [Problems of Theatre],* 2016, no. 1-2, pp. 298-315. (In Russ.).
4. Lekhman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic Theatre]*. Transl. from German by N. Isaeva. Moscow, ADCdesign Publ., 2013. 311 p. (In Russ.).
5. Netupskaya O. SounDrama s odnim bol'shim D [SounDrama with one big D]. *Strastnoy bul'var, 10 [Strastnoy Boulevard, 10]*, 2007, March 1. (In Russ.). Available at: https://et-cetera.ru/press/interview/soundrama-s-odnim-bolshim-d/ (accessed 05.02.2026).
6. Obrevko M. Vladimir Pankov: "Saundrama – eto zhonglirovaniye zhanrami" [Vladimir Pankov: "Soundrama is juggling genres"]. *Strana 39 [Strana 39]*, 2020, November 21. (In Russ.). Available at: https://strana39.ru/news/2020-11-21/345211-vladimir-pankov-saundrama-eto-zhonglirovanie-zhanrami/ (accessed 05.02.2026).
7. Raykina M. "Repetitsiya orchestra" udalas': na mylo dirizhera. Vladimir Pankov v Lenkome nachal s gromkoy prem'yery po Fellini ["Orchestra Rehearsal" succeeded: the conductor is done for. Vladimir Pankov at Lenkom started with a loud premiere based on Fellini]. *Moskovskiy komsomolets [Moskovsky Komsomolets]*, 2026, 17 Jan. (In Russ.). Available at: https://www.mk.ru/culture/2026/01/17/geniy-s-malenkiy-palochkoy-ili-orkestr-terrora.html (accessed 05.03.2026).
8. Ryaposov A.Y. *Teatr i teleteatr Marka Zakharova [Theatre and Tele-theatre of Mark Zakharov]*. St. Petersburg, Asterion Publ., 2024. 410 p. (In Russ.).
9. Sevost'yanov D.A. Postmodern: ideologiya ili ob"ektivnyy status iskusstva [Postmodernism: ideology or objective status of art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 65. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/postmodern-ideologiya-ili-obektivnyy-status-iskusstva (accessed 16.12.2025).
10. Trubochkin D.V. Rimas Tuminas: nabroski k tvorcheskoy biografii [Rimas Tuminas: Sketches for a Creative Biography]. *Voprosy teatra [Problems of Theatre]*, 2022, no. 1-2. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/rimas-tuminas-nabroski-k-tvorcheskoy-biografii-1 (accessed 16.04.2025).
11. Shimadina M. Fol'klor zashtopali muzykoy. "Krasnoy nitkoy" v Tsentre dramaturgii i rezhissury [Folklore was mended with music. "The Red Thread" at the Center for Drama and Directing]. *Kommersant*, 2003, 7 Apr. (In Russ.). Available at: https://www.smotr.ru/2002/2002_zd_nit.htm (accessed 05.02.2026).

УДК 792.028.3
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-176-186

ИГРОВОЕ СОЧИНИТЕЛЬСТВО В КОМПЛЕКСНОМ МЕТОДЕ РЕЧЕВОГО ОБУЧЕНИЯ АКТЕРОВ

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры театра, кино и телевидения, Российский государственный институт сценических искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

Статья посвящена разбору одного из методических векторов педагогики сценической речи – сочинительству скороговорок в процессе голосоречевого тренинга. Актуальность предпочтенного аспекта исследования аргументируется накоплением методического опыта сочинительства скороговорок в процессе голосоречевого тренинга и недостаточностью его осмысления.

Целью статьи избрано обоснование основанной на изобретении скороговорок методики «Игровое сочинительство актера». Задачи исследования связаны с аргументацией термина «Игровое сочинительство актера», уточнением функций и элементов алгоритма указанной методики, ее соотнесением с магистральным для театральной речевой педагогики комплексным методом.

В качестве материалов исследования привлечены публикации, раскрывающие эксперименты речевых педагогов в области методики сочинительства. В анализе проблемы автор применяет метод включенного наблюдения, методы сравнения и сопоставления.

Результатами проведенного исследования служит обоснование методики «Игровое сочинительство актера» как способа обучения, резонирующего с актуальным в современной театральной педагогике сочинительством, а также развивающим комплексный метод обучения сценической речи. В статье доказываются функции методики «Игровое сочинительство актера»: активизация творческого воображения, эмоций, образного мышления, исправление речевых несовершенств, обострение ритмической восприимчивости, звукоритмическая подготовка к спектаклю. Наряду с этим аргументируются элементы алгоритма методики «Игровое сочинительство актера»: 1) пробуждение ощущений в освоении ритмической стихии известной скороговорки; 2) импровизирование (поиск творческой версии скороговорки) в процессе исправления речевых несовершенств; 3) деконструкция известной скороговорки и придумывание авторской версии на ее ритмическом каркасе; 4) погружение в литературный текст; 5) освоение ритмики периодов литературного произведения; 6) изобретение скороговорок в опоре на авторскую ритмику литературного текста.

Ключевые слова: речевая педагогика, комплексный метод, игровое сочинительство актера, функции, алгоритм.

PLAYFUL COMPOSITION IN THE COMPREHENSIVE METHOD OF ACTORS' SPEECH TRAINING

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Theater, Cinema and Television, Russian State Institute of Performing Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

The article is devoted to analysis of one of the methodological vectors in the pedagogy of stage speech – the creation of tongue-twisters in the process of voice and speech training. The relevance of the chosen aspect of the study is justified by the accumulation of methodological experience in creating tongue-twisters in the process of voice and speech training and the insufficient understanding of it.

The aim of the article is to substantiate the methodology "Actor's Playful Writing" based on the invention of tongue-twisters. The research objectives are related to the argumentation of the term "Actor's Playful Writing," clarification of the functions and elements of the algorithm of the said methodology, and its correlation with the comprehensive method that is central to theatrical speech pedagogy.

The results of the study serve to substantiate the "Actor's Playwriting" methodology as a teaching method that resonates with the creative approach that is relevant in modern theatre pedagogy, and develops a comprehensive method for teaching stage speech. The article proves the functions of the "Actor's Playwriting" methodology: activation of creative imagination, emotions, and imaginative thinking; correction of speech imperfections; enhancement of rhythmic sensitivity; sound and rhythmic preparation for the performance. Along with this, the elements of the algorithm of the "Actor's Playwriting" methodology are substantiated: 1) awakening sensations in mastering the rhythmic element of a well-known tongue-twister; 2) improvisation (searching for a creative version of the tongue-twister) in the process of correcting speech imperfections; 3) deconstructing a well-known tongue-twister and coming up with an original version based on its rhythmic framework; 4) immersion in a literary text; 5) mastering the rhythm of the periods in a literary work; 6) invention.

Keywords: speech pedagogy, comprehensive method, the actor's playful writing, functions, algorithm.

Термин «Сочинительство» соотносят прежде всего с литературным творчеством. Однако в современных условиях техника сочинительства активно применяется в психотерапии. Кандидат психологических наук А. В. Даниленко (Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина) отмечает: «…в ходе терапии, например, могут использоваться стихи (поэтические тексты) или сам процесс их создания для диагностики и коррекции. <…> Особенность поэзиотерапии состоит, прежде всего, в ее привлекательности, мягком воздействии, в том, что она подводит человека к поиску собственных внутренних ресурсов, источников силы и позволяет не просто отвлечься от происходящего, а при правильном ее использовании – преодолеть кризис через творческое переосмысление реальности» [8, с. 71–72]. Театр и театральная педагогика XXI столетия также активно обращаются к сочинительству. Овладение актерскими и режиссерскими профессиональными навыками тесно связано с процессом сочинительства. Студенты театральных школ, опираясь на воображение, фантазируют на тему авторских произведений, придумывают этюды, сочиняют спектакли. Кроме того, при обучении сценической речи студенты экспериментируют в области стихосложения, изобретают скороговорки для дикционного тренинга, наконец, сочиняют речевую основу постановки (например, при создании спектакля в жанре «Вербатим» или пишут подстрочник к известному литературному/драматургическому произведению). Конечно, и до XXI столетия в русском театре и театральной школе уделяли много внимания фантазированию, но в настоящее время сочинительство особенно актуально, что указывает на изменения в актерско-режиссерском обучении. Поэтому, термины «сочинение» и «сочинительство», относимые прежде всего к области литературного творчества, органично вошли в разные научные области и, конечно, в терминологию театра и театральной педагогики.

Рассмотрение многоаспектного процесса сочинительства в театре и театральной педагогике невозможно в рамках одной статьи. Поэтому автор предлагаемых размышлений сосредотачивается лишь на одном аспекте – на сочинительстве, осуществляемом в процессе голосоречевого тренинга. В XXI столетии сочинение тренировочных текстов рассматривается речевыми педагогами как значимое направление в обучении сценической речи. Развитие методического направления речевой педагогики, которое можно именовать как «Сочинительство», подтверждает и современная педагогическая практика, и публикации последних десятилетий. О творческом подходе к обучению находим в публикации Е. И. Кирилловой и Н. В. Суленёвой (см. [9, с. 290–304]), о сочинительстве в разных материалах пишут Ю. А. Васильев (см., например, [2; 3; 6] и др.), М. В. Смирнова (см. [14; 15]). Например, М. В. Смирнова отмечает: «Сочинение тренировочных текстов позволяет не только тренировать дикцию и артикуляцию, но и активизировать образное мышление и творческое воображение, окунуться в игровой мир фонетики и семантики, начать бережнее относиться к каждому звуку речи» [15, с. 16]. По мысли профессора Ю. А. Васильева «Сочинительство скороговорок и одновременное фантазирование пластически-речевых упражнений лишают речь пафоса, не дают укрепляться ложному психологизму» [2, с. 7]. Подтверждение целесообразности сочинительства для актерского ремесла находим и у выдающегося советского психолога Л. С. Выготского, отмечавшего связь воображения и эмоций. Он писал: «Однако существует еще и обратная связь воображения с эмоцией. Если в описанном нами первом случае чувства влияют на воображение, то в случае другом, обратном, воображение влияет на чувство. Это явление можно было бы назвать законом эмоциональной реальности воображения» [7, с. 11]. Придумывание нового (даже небольшого) текста, активизация воображения, провоцируют рождение эмоций. Полагаясь на опыт речевых педагогов и аргументацию выдающегося психолога, акцентируем: сочинительство выполняет функцию активизации творческого воображения, эмоций, образного мышления.

Заметим, движение преподавателей сценической речи к сочинительству отчасти проявлялось уже в первой половине XX столетия. Например, в книге авторитетного педагога первой половины XX столетия Е. Ф. Саричевой находим идею творческого переосмысления скороговорок, которая состояла в их комбинировании между собой. Е. Ф. Саричева писала: «Для разнообразия в тре-

нировке скороговорок и для смыслового оживления их можно использовать примерно следующие комбинации их между собой. <…> Комбинации скороговорок, подобные вышеуказанным, можно рекомендовать и поручить инициативе учащихся» [13, с. 57]. Несмотря на то, что комбинирование общеизвестных скороговорок и их сочинительство не идентичны, однако и то, и другое содержит творческий потенциал. Комбинирование активизирует фантазию студентов и служит обновлению смыслов и дикционных задач известных скороговорок. К тому же придумывание рассказов из скороговорок и в настоящее время используется многими педагогами в речевом обучении актеров. Наряду с комбинированием знакомых скороговорок педагогам сценической речи известен и другой вектор сочинительства. При освоении темы «Стихосложение» студенты придумывают строфы на заданные стихотворные размеры (см., например [10, с. 45]). Кроме того, сочинительством можно считать и создание мнемонических стихов для тренинга, которые использовала в своей практике известный педагог второй половины XX столетия профессор З. В. Савкова (см. [12, с. 5]). Важно отметить, что каждый из педагогов по-своему развивает направление «Сочинительство», экспериментируя в русле того или иного вектора: поэтическое сочинительство, сочинительство мнемонических стихов, сочинительство литературного подстрочника, сочинительство скороговорок. Здесь подчеркнем, что в настоящее время ни один из указанных выше векторов (ответвление) сочинительства всесторонне не проанализирован. В то время как каждый из них может быть рассмотрен как аспект театральной речевой педагогики. Отчасти это связано с тем, что авторы публикаций, угадавшие достоинства методического направления «Сочинительство», продолжают экспериментировать и постигать его методическую суть. Поэтому и алгоритм применения данной методики можно выявить лишь в разрозненных кратких комментариях, которые содержатся в отдельных публикациях. Но в последние два десятилетия произошло накопление таких публикаций. Причем наиболее существенный объем материала собран в методическом ответвлении, касающемся придумывания скороговорок в процессе голосоречевого тренинга. Этому вектору методического направления «Сочинительство» посвящена предлагаемая статья.

В дальнейшем условимся именовать указанное ответвление методикой «Игровое сочинительство актера». Актуальность избранного аспекта исследования обусловлена, с одной стороны, привлекательностью и развитием методики «Игровое сочинительство актера», а с другой – ее недостаточным осмыслением. Цель статьи состоит в обосновании методики «Игровое сочинительство актера» как одного из ответвлений направления «Сочинительство» в педагогике сценической речи. Задачи статьи: аргументация термина «Игровое сочинительство актера», уточнение функций и методического алгоритма методики «Игровое сочинительство актера», соотнесение методики «Игровое сочинительство актера» с магистральным в театральной речевой педагогике комплексным методом.

В размышлениях об этой методике позволим себе несколько слов о разнице литературного и игрового сочинительства. Литературное сочинительство соотносимо с процессом создания текстов, обладающих художественной ценностью и способных вызывать у читателя эмоциональный отклик. В свою очередь результат игрового сочинительства актера также обнаруживает себя в новом тексте – в скороговорке. Этот минитекст имеет свою художественную ценность, однако не эта характеристика является для него основной. Существенная особенность этого актерского сочинительства[1] состоит в том, что оно осуществляется в процессе голосоречевого тренинга. Именно это обстоятельство весьма отличает его от труда писателей и поэтов. Кроме того, придуманные во время тренинга скороговорки призваны вызвать эмоциональный отклик не столько у читателя, сколько (и прежде всего) у самих студентов, которые их изобретают. Сочинение скороговорочных текстов – это игра, жонглирование звуками и словами в процессе тренингового актерского хулиганства, в момент

[1] Заметим, что профессор Ю. А. Васильев называет эти скороговорки сочинениями (см. [4, с. 5]), частоговорками, частобайками и относится к ним как голосовому экстриму, дикционному паркуру, речевым выкрутасам (см. [3, с. 4–13]).

физического партнерского взаимодействия, во время бега, работы с мячом. Это сочинительство таких мини-текстов, которые содержат звуковые сочетания, требующие от будущих актеров преодоления определенных дикционных трудностей. Игра со звуками, предметами, партнерами по тренингу, вкручивание тела в звуковую импровизационную стихию позволяет именовать этот способ речевой тренировки «Игровым сочинительством актера». Правомерность такого именования авторской методики Ю. А. Васильева наглядно подтверждают как проводимые им занятия, так и его учебно-игровые и учебно-творческие издания. Игровая природа речевых и телесно-пластических заданий, формирующих эти публикации, служит убедительным основанием для аргументации термина «Игровое сочинительство актера». Анализ публикаций профессора Ю. А. Васильева свидетельствует о том, что методика «Игровое сочинительство актера» на каждом курсе обогащалась ценными уточнениями. К сожалению, когда алгоритм методики не прописан, последовательность тренировки, как правило, остается лишь компетенцией ее создателя. Несформулированность алгоритма тренировки замедляет ее распространение, а значит и развитие в практике других педагогов. Опираясь на публикации Ю. А. Васильева, предпримем попытку выявления алгоритма методики «Игровое сочинительство актера» и по ходу уточним контекст ее возникновения и функции.

Высказывания относительно интересующего нас методического опыта находим в работах Ю. А. Васильева, опубликованных в начале второго десятилетия XXI столетия. Одно из обстоятельств их появления объясняется умножением скороговорок, придуманных студентами на учебных занятиях. Профессор Ю. А. Васильев собирал изобретенные учениками театральных мастерских (Р. Р. Кудашова, С. Я. Спивака, профессора или на курсах И. И. Благодёра) по его заданию скороговорки. Затем редактировал, издавал и посвящал их студентам-выпускникам: «Им вдогонку отправляется книжонка, содержащая импровизации скороговорок. Вдогонку им, но полезно и другим. О других не будем – пусть эти порадуются. Авось да небось пригодится и тем и этим. Фолиант содержит неповторимую систему упражнений и дополнен иллюстративным материалом. Для порядку – чтобы речь пошла вприсядку, развернулась, ухнула и в “зобу дыхание спёрло” (у публики, не у членораздельно говорящих). Творческая речь – объявись на театре! – вот что говорю вдогонку» [2, с. 2]. Российским речевым педагогам известно, что Ю. А. Васильев щедро дарил эти ценные пособия не только своим студентам и выпускникам, но участникам тех мастер-классов, которые он проводил в разных городах. Несмотря на то, что каждое из таких изданий включало, наряду со скороговорками, краткие комментарии, одариваемые видели в них сборники забавных авторских мини-текстов для тренинга. В них мало кто усматривал подступы к изложению одного из аспектов творческой системы профессора Ю. А. Васильева, а именно – приближение к описанию авторской методики «Игровое сочинительство актера».

Ю. А. Васильев рассматривает сочинительство как способ активизации творческого воображения, эмоций, образного мышления, как тренаж, который полезен студентам на протяжении всего периода обучения, а не только на младших курсах. Не случайно, к концу второго десятилетия XXI столетия Ю. А. Васильев использует методику «Игровое сочинительство актера» в течение пяти семестров (см. [6, с. 72]), а иногда – до завершения обучения студентов (см. [3, с. 9]) (а значит и на старших курсах). При этом на каждом из семестров задачи сочинительства усложняются.

Скороговорка – это короткая фраза. Казалось бы, трудности в ее придумывании отсутствуют. А вместе с тем далеко не всякий педагог способен осилить методику «Игровое сочинительство актера». Дело в том, что студенты чаще всего придумывают стихи (и нередко симпатичные), но не скороговорки. Ведь нужно сочинить не только (и не столько) рифмованные строки, но фразы, построенные на труднопроизносимых сочетаниях звуков, слогов или слов, таких, которые бы сбивали с толку привыкшие к стереотипу слух, мышление, эмоции, артикуляторы. Поэтому преподавателю необходимо посвятить студентов в тайны структуры скороговорки, в обязательность использования в ней аллитерации, чередования близких слогов, открыть возможности ритма, акцентировать внимание на присутствии тонкого юмора и театральности. Для того чтобы скоро-

говорки придумались студентами, нужно прежде всего, чтобы педагог владел определенными теоретическими знаниями: основами фонетики, закономерностями сочетания звуков и их изменениями в потоке речи, особенностями скороговорочной структуры, классификацией речевых несовершенств и способами их исправления. Конечно, студентов подталкивает к изобретению скороговорок именно педагог, чутко улавливающий все речевые несовершенства студента. Именно ему важно услышать, акцентировать речевую ошибку в легкой ироничной форме и подтолкнуть студента к игре с собственной оплошностью, к раскручиванию/переворачиванию неверно произнесенного слова или сочетания слов. Студенты нередко сочиняют скороговорки именно в этом процессе речевого жонглирования собственной ошибки. Наглядно такой путь демонстрирует ценный в методическом отношении комментарий на страницах пособия «Уроки сценической речи: скороговорки-благодёрки» Ю. А. Васильева: «Япокатут с япокатуткой япокатутали по-япокатутски. Япокатам с япокатамкой япокатамали по-япокатамски. (Роман Арбузов). Комментарий: Роман на уроке срезал ритм, вошел штопором в аритмию: вместо “я пока тут” произнес “япокатут”. Только вымолвить успел, получил задание обыграть в скороговорке-благодёрке свой ляп. И десяти минут не прошло, явились япокатут с япокатуткой… Дельная эта благодёрка полюбилась любителям аритмии, и они время от времени, сами над собой подсмеиваясь, ее проговаривали» (см. [6, с. 42]). Наряду с указанными компетенциями педагог должен быть готов к литературному редактированию текстов, придуманных студентами. В учебно-игровом пособии Ю. А. Васильева находим высказывание о правке текстов скороговорок, сочиненных студентами (см. [6, с. 47]). Еще раз подчеркнем, что придуманные скороговорки обязаны отличаться юмором, угадыванием определенной условной ситуации, творческим характером, эмоциональной насыщенностью (происходящие в скороговорке события обязаны пробуждать ощущения студентов), мотивационным механизмом (направленностью на исправление конкретных речевых несовершенств). Овладение основами методики «Игровое сочинительство актера» вряд ли можно назвать процессом быстрым и незамысловатым, поэтому важно понимание ее функций и элементов алгоритма, которые взаимосвязаны.

Одна из функций уже упомянута выше – это активизация творческого воображения, эмоций, образного мышления. Другой функцией методики «Игровое сочинительство актера», лежащей на поверхности, является исправление речевых несовершенств будущего актера. Ю. А. Васильев отмечает: «Там-то, в 50-й, развернулось сочинение скороговорок. Сочинялись они с ходу. Уроки, что вполне объяснимо, являли собой чистейшую комплексность в методике. Никакого деления на разделы, части, отдельные навыки не было. Попросту говоря, занимались всем сразу: и голосами, и дикцией, и фонационным дыханием, и исправлением речевых недостатков, и коррекцией говорных отклонений от сценического произношения, то есть – речью сценической, а не какой-нибудь другой! Но иногда какую-то часть урока мы посвящали составлению скороговорок. В этом случае задания были локальными: вот мы обращаемся к сочинению скороговорок, которые могли бы помочь нам в исправлении шепелявости, в другой раз сочиняем скороговорки с обилием свистящих звуков, еще на каком-либо уроке отдаем предпочтение скороговоркам с взрывными согласными звуками или сосредоточиваемся на поправке звуков [л], [л’], [р], [р’]» [6, с. 18]. Заметим, вторая функция (исправление речевых несовершенств) реализуется в активизации ощущений, действии и предполагает сочинения не вообще скороговорки, а такой, которая бы содержала проблемные для будущего актера сочетания звуков.

Относительно реализации второй функции методики «Игровое сочинительство» находим интересные уточнения в работе профессора Ю. А. Васильева «Уроки сценической речи: ритмоговорки», опубликованной в 2021 году. Он вводит понятие «ритмоговорки»[2], обобщая под этим термином сымпровизированные студента-

[2] Позже, в публикации 2026 года, профессор Ю. А. Васильев уходит от понятия ритмоговорка, отдает предпочтение терминам «частоговорка», «скороговорка», «частобайка» и указывает в качестве обязательного условия тренировки опору на пробуждение творческих ощущений (см. [3, с. 12]).

ми тексты, которые еще нельзя назвать скороговорками (см. [5]). То есть это небольшие ритмически организованные мини-тексты (Да-говорки, Ja-говорки, У-говорки, говоро-говорки, чисто-говорки, трудно-говорки, скороговорки), которые основываются на акценте отдельных ударных слогов и направлены на исправление разных речевых несовершенств. На наш взгляд, это замечательная идея и оригинальное методическое решение – сочинять на раннем этапе обучения мини-тексты, уделяя внимание отдельным ударным слогам (да, Ja, У) и ритмическим сочетаниям. Опора на отдельные ударные слоги (да, Ja, У) – это хорошая подсказка студентам, облегчающая первый этап сочинительства. Студенты сосредоточены не столько на своих проблемных звуках, сколько на поиске сочетаний и слов с нужной ритмической организацией. «Конечно же во всем необходима действенность. И в сочинении (импровизировании) тренировочных фраз, и во время самой тренировки. Действенность желательна с уклоном в театральность. А коли так, то в процессе рождения тренировочных текстов важно не вымучивать текст, придумывая его в голове. Лучше с первого же мгновения озвучивать процесс придумки, артикулировать, возникающие варианты слов. Фонационное дыхание и активность артикуляции, при произнесении слова, а за ним следующего слова, цепочки слов подтолкнут сочинителя к большей активности и вариативности. Тут вступит в силу ритмика стиховых форм. Фантазируя таким способом, вы уже ведете тренинг, уже развиваете подвижность органов и расширяете внутреннее пространство «голосо-речевого рупора». Постепенно мышцы артикуляции приучаются чувствовать каждое слово в его материальности, то есть с его произносительной стороны. Тело ваше таит многие ритмы. Пробуждается его отзывчивость на ритмы при такой предварительной сочинительской работе. Эта работа развернется позже, чуть позже, когда вы уже создадите полезную для тренировки «ритмоговорку» [5, с. 4–5]. Такое импровизирование скороговорок обязано быть адресным – нацеленным на исправление конкретных речевых несовершенств. Кроме того, сочинительство в пробуждении ощущений чрезвычайно полезно для речевого совершенствования, это весело, интересно и позволяет учиться в игровой форме, в опоре на комплексное и косвенное воздействие на голос и речь в процессе их тренировки. Приведенная цитата не уточняет особенности реализации функции исправления речевых несовершенств, но также содержит методическую подсказку о базовых элементах алгоритма методики «Игровое сочинительство актера». Такими базовыми, начальными, элементами служат: 1) пробуждение ощущений в освоении ритмической стихии известной скороговорки; 2) импровизирование (поиск творческой версии скороговорки) в процессе исправления речевых несовершенств.

Третья функция методики «Игровое сочинительство актера» – обострение ритмической восприимчивости – также открывает еще один элемент алгоритма. По мысли Ю. А. Васильева, в процессе придумывания скороговорок студенты совершенствуют свое чувство ритма. Важные для речевого искусства навыки владения перспективой (фразы, чувства, мысли) формируются в процессе совершенствования внутренних ритмических ощущений студентов. Поэтому импровизировать следует в действии, в движении. Изобретаемая вариация известной скороговорки накладывается на ритм плывущего, прыгающего, взлетающего за мячом тела, на ритм меняющегося отношения студента к ускользающему или повинующемуся мячу. И даже тогда, когда мяч подбивается пальцами кисти на каждое слово, отсутствует скандирование (а значит – многоударность, относимая, заметим, уже к логике речи), потому что во время действия/движения подбросы мяча могут быть разными – более длинными или более коротким. Это обеспечивает разноритмичность жеста и разноритмичность слова при сохранении постоянного действия/движения. Казалось бы, придумываются вариации к знакомой народной скороговорке «На дворе трава, на траве дрова», а на самом деле отрабатывают навыки ритмичного (музыкального) владения перспективой мысли: «Все эти энергичные вариации скороговорки «На дворе трава, на траве дрова» мы со студентами опробовали на одном из уроков в начале третьего семестра. Опробовали, используя прием подбивания теннисного мяча поочередно, то

одной, то другой кистью. Прежде всего студенты приучились подбивать мяч ритмично, производить удары только пальцами кисти, развернутой ладонью кверху. Мы приучались создавать тембр объемного звучания мяча при ударе. Овладев свободным обращением с мячом в череде ударов, мы ввели в дело тексты народных скороговорок. На каждый удар кистью по мячу произносилось одно слово. При таком приеме текст не должен рассыпаться, нужна связность слов скороговорки. Только после того, как мы осилили прием работы с мячом, мы обратились к сочинению своих вариаций этих народных скороговорок. Так что в подглавку "Скороговорки-благодёрки 'На дворе трава…' и другие" вошли в основном тексты про дрова» [6, с. 23]. Итак, ритмическая программа слова, фразы, а также в целом текста, в методике «Игровое сочинительство актера» во многом поддерживается воображением, ритмом мысли и чувства, ритмом движений тела. Обусловленность ритмической программы рождающейся скороговорки ритмом сценического действия и движения тела можно рассматривать как одно из важных условий методики «Игровое сочинительство актера».

Наряду с этим приведенные размышления и цитата из учебно-игрового пособия «Уроки сценической речи: скороговорки-благодёрки» открывает третий базовый элемент, составляющий алгоритм методики «Игровое сочинительство актера». Таким элементом можно считать деконструкцию известной скороговорки и придумывание авторской версии на ее ритмическом каркасе. Знакомая скороговорка, по сути дела, подвергается разрушению и восстанавливается уже в новой форме и с новым смыслом. По ходу заметим, что специалисты в области психологии видят в действии деконструкции большой положительный эффект. Например, в статье Л. Ф. Бурлачука и В. И. Шебановой «Техника "сочинения стихов" в психокоррекции» читаем: «Основной смысл деконструкции, как психотерапевтического приема, состоит в том, чтобы создать "некое пространство" между человеком и идеями, сделать эти идеи видимыми, чтобы человек мог на них посмотреть и оценить их влияние на себя. Поиск иных, новых вариантов позволяет освободить человека от "иллюзорных истин", расширяет его горизонты, даёт ему ощущение свободы, силы и уверенности в достижении новых возможностей. Реализация такого творческого поиска наиболее вероятна при сочинении прозы, стихов, песен» [1, с. 15]. На наш взгляд, деконструкция – это самый простой путь в сочинительстве. В распоряжении деконструирующего уже есть заданные сочетания звуков, уже есть история и герои. Творческое воображение актера и действование в стихии ритма (с партнером или индивидуально) выступают в качестве активаторов процесса сочинительства.

Развитие методики «Игровое сочинительство актера», опыт ее применение на протяжении всего процесса обучения органично подвели профессора Ю. А. Васильева к усложнению заданий и придумыванию скороговорочных текстов уже не на основе фольклорной поэзии, а на основе классических произведений – романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», рассказов И. А. Бунина и М. А. Булгакова. Такое усложнение заданий на сочинительство уже подготавливало студентов к курсовым спектаклям. В этом случае скороговорки также рождались из нескольких этапов: погружения в текст классического произведения (Ф. Рабле, И. А. Бунина и М. А. Булгакова), освоения лексически и синтаксически сложных периодов, содержащихся в этих текстах, и, наконец – изобретения на их фундаменте скороговорок («раблеговорок» и «благодерок»). Вот как пишет об этом Ю. А. Васильев: «Так случилось, что мы отправились в постижение речевого творчества актера иным маршрутом. Нас увлекла проза. Мы отдались особенностям поэтики рассказов Ивана Алексеевича Бунина. Мы постигали музыкальность авторского стиля, душевность героев, тончайшие нюансы поведения бунинских персонажей. Дошли мы и до сценического воплощения рассказов Бунина. За рассказами Ивана Алексеевича последовали рассказы Михаила Афанасьевича Булгакова. Тут уж мы с головой окунулись в театральное. Театральность нас захватила и повела в неизведанное. Не то чтобы мы превратили рассказы Булгакова в тренировочный материал, подчинили их насущным проблемам голосо-речевого тренинга. Ни в коем случае.

На ярком, дикционно сложном звучании булгаковских фраз и периодов мы научались перспективе мысли, сжатости речевой энергии, четкости оформления высказывания. Телесно-словесная ткань инсценированных рассказов ввергала нас в игровую стихию. Разумеется, не игра ради игры возникала в сценическом воплощении студенческих проб – но ощущение игры захватывало чувства студентов, увлекало и их, и зрителей. Возникала радость творчества. <…> Фразы из рассказов Булгакова превратились в своеобразные (смею так их обозначить по родовым признакам) благодёрки. Булгаковские речевые фрагменты превратились в изумительный материал для живописной голосовой, дикционной, темпоритмической тренировки, приблизили студентов к речевой виртуозности» [6, с. 30–31]. Подчеркнем, рождение скороговорок на основе сложных литературных произведений предполагало: погружение в литературное произведение, освоение ритмики его периодов и, наконец – изобретение скороговорок в опоре на авторскую ритмику литературного текста. Особенно отчетливо эта последовательность видна в издании Ю. А. Васильева 2026 года – «Уроки не просто так. Раблезианские штучки». Данная цепочка действий служит уточнением методики «Игровое сочинительство актера», указывает на ее элементы. Кроме того, придумывание мини-текстов (благодерок, раблеговорок) в опоре на материал будущей постановки открывает четвертое предназначение методики «Игровое сочинительство актера» – функцию звуко-ритмической подготовки к спектаклю. Реализация этой функции требует накопления знаний и умений. К сочинительству скороговорок на материале будущей постановки можно подступиться лишь на старших курсах.

Обобщим размышления, касающиеся функций и алгоритма методики «Игровое сочинительство актера». Итак, к функциям методики «Игровое сочинительство актера» относятся: активизация творческого воображения, эмоций, образного мышления, исправление речевых несовершенств, обострение ритмической восприимчивости, звуко-ритмическая подготовка к спектаклю. Алгоритм методики «Игровое сочинительство актера» формируют такие элементы, как: 1) пробуждение ощущений в освоении ритмической стихии известной скороговорки; 2) импровизирование (поиск творческой версии скороговорки) в процессе исправления речевых несовершенств; 3) деконструкция известной скороговорки и придумывание авторской версии на ее ритмическом каркасе; 4) погружение в литературный текст; 5) освоение ритмики периодов литературного произведения; 6) изобретение скороговорок в опоре на авторскую ритмику литературного текста.

Взгляд на методику «Игровое сочинительство актера» как на один из векторов речевого обучения актера указывает, что одновременное выполнение ряда значимых учебно-педагогических функций свидетельствует о ее принадлежности к комплексному и косвенному методам[3] обучения. Согласно представленным размышлениям методика «Игровое сочинительство актера» соответствует принципам комплексного метода: 1) использование управляющей роли воображении; 2) одновременная отработка разных голосоречевых навыков в контексте целостного развития всей психофизической природы будущего актера; 3) применение максимума возможных средств воздействия на органы голоса и речи в процессе их профессионального развития (использование всех видов тренинга – игрового, речи в движении, напевно-речевого, интонационно-логического); 4) понимание и выгодное использование взаимосвязи между эмоциональной, пластической, голосоречевой сферами при создании комбинированных упражнений; 5) органичное перетекание тренировки в работу над литературным произведением и в спектакль (постоянное одновременное усложнение тренинга по всем направлениям – речевому, вокальному, пластическому, эмоциональному) (см. [11, с. 32]). В завершение отметим: «Игровое сочинительство актера» представляет собой способ обучения, резонирующий с методическим направлением «Сочинительство», актуальным в современной театральной педагогике, и развивает комплексный метод обучения сценической речи.

[3] Подробнее о комплексном и косвенном методах см. Прокопова Н. Л. Основы технологий совершенствования сценической речи: учебное пособие. – Кемерово, 1999. – 96 с.

Литература

1. Бурлачук Л. Ф., Шебанова В. И. Техника «сочинения стихов» в психокоррекции [Электронный ресурс] // Пензенский психологический вестник: электронный научный журнал. – 2017. – № 1 (8). – С. 21–36. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tehnika-sochineniya-stihov-v-psihokorrektsii/viewer (дата обращения: 29.06.2026).
2. Васильев Ю. А. Речь вдогонку: Графимония. – Изд. 2-е, испр., доп. – СПб.: СПбГАТИ, 2015. – 48 с.
3. Васильев Ю. А. Уроки не просто так. Раблезианские штучки: учебно-творческое пособие. – СПб.: Чистый лист, 2026. – 104 с.
4. Васильев Ю. А. und Kº. Уроки сценической речи: virtuoso diction: графимония. – СПб.: РГИСИ, 2022. – 72 с.
5. Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: ритмоговорки. – СПб.: РГИСИ, 2021. – 40 с.
6. Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: скороговорки-благодёрки: учебно-игровое пособие. – СПб.: РГИСИ, 2025. – 92 с.
7. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – СПб.: Союз, 1997. – 96 с.
8. Даниленко А. В. Использование поэзии как психотерапевтического средства: теоретические подходы, приемы и техники // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. Психология. – 2017. – № 2 (42). – С. 71–76.
9. Кириллова Е. И., Суленёва Н. В. Самонаучение в речевом тренинге как обретение творческой свободы // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: коллективная монография. – СПб.: РГИСИ, 2017. – С. 290–304.
10. Ковалева Н. Л. Стихосложение для студентов театральных вузов в теории и упражнениях. – М.: ArsisBooks, 2009. – 318 с.
11. Прокопова Н. Л. Основы технологий совершенствования сценической речи. – Кемерово, 1999. – 96 с.
12. Савкова З. В. Техника звучащего слова. – СПб.: СПбГУКИ, 1997. – 72 с.
13. Саричева Е. Ф. Техника сценической речи. – М.; Л.: Искусство, 1948. – 151 с.
14. Смирнова М. В. Скороговорки в речевом тренинге. – СПб.: СПбГАТИ, 2007. – 107 с.
15. Смирнова М. В. Речевой тренинг. Скороговорки. Игры со словами. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2024. – 280 с.

References

1. Burlachuk L.F., Shebanova V.I. Tekhnika “sochineniya stikhov” v psikhokorrektsii [Technique of “writing poetry” in psychocorrection]. *Penzenskiy psikhologicheskiy vestnik: elektronnyy nauchnyy zhurnal [Penza Psychological Bulletin: electronic scientific journal]*, 2017, no. 1 (8), pp. 21-36. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/tehnika-sochineniya-stihov-v-psihokorrektsii/viewer (accessed 29.06.2026).
2. Vasilyev Y.A. *Rech’ vdogonku: Grafimoniya. Izd. 2-e, ispr., dop [Speech in pursuit: Graphimonia. 2nd ed., corrected, supplemented]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2015. 48 p. (In Russ.).
3. Vasilyev Y.A. *Uroki ne prosto tak. Rablezianskie shtuchki [Lessons not just like that. Rabelaisian tricks: Educational and creative manual]*. St. Petersburg, Chistyy list Publ., 2026. 104 p. (In Russ.).
4. Vasilyev Y.A. und Kº. *Uroki stsenicheskoy rechi: virtuoso diction: grafimoniya [Stage speech lessons: virtuoso diction: graphimony]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2022. 72 p. (In Russ.).
5. Vasilyev Y.A. *Uroki stsenicheskoy rechi: ritmogovorki [Stage speech lessons: rhythmic slips]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2021. 40 p. (In Russ.).
6. Vasilyev Y.A. *Uroki stsenicheskoy rechi: skorogovorki-blagoderki [Stage speech lessons: tongue twisters-blagoderki]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2025. 92 p. (In Russ.).
7. Vygotskiy L.S. *Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste [Imagination and creativity in childhood]*. St. Petersburg, Soyuz Publ., 1997. 96 p. (In Russ.).
8. Danilenko A.V. Ispol’zovanie poezii kak psikhoterapevticheskogo sredstva: teoreticheskie podkhody, priemy i tekhniki [Using poetry as a psychotherapeutic tool: theoretical approaches, techniques, and methods]. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya E. Pedagogicheskie nauki. Psikhologiya [Bulletin of Polotsk State University. Series E. Pedagogical sciences. Psychology]*, 2017, no. 2 (42), pp. 71-76. (In Russ.).
9. Kirillova E.I., Suleneva N.V. Samonauchenie v rechevom treninge kak obretenie tvorcheskoy svobody [Self-study in Speech training as an acquisition of creative freedom]. *Rechevoe tvorchestvo aktera: dannost’ i predchuvstvie [Speech creativity of the actor: reality and premonition]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2017, pp. 290-304. (In Russ.).
10. Kovaleva N.L. *Stikhoslozhenie dlya studentov teatral’nykh vuzov v teorii i uprazhneniyakh [Versification for students of theater universities in theory and exercises*]. Moscow, ArsisBooks Publ., 2009. 318 p. (In Russ.).

11. Prokopova N.L. *Osnovy tekhnologiy sovershenstvovaniya stsenicheskoy rechi [Fundamentals of technologies for improving stage speech]*. Kemerovo, 1999. 96 p. (In Russ.).
12. Savkova Z.V. *Tekhnika zvuchashchego slova [Technique of the sounding word]*. St. Petersburg, SPbGUKI Publ., 1997. 72 p. (In Russ.).
13. Saricheva E.F. *Tekhnika stsenicheskoy rechi [Technique of stage speech]*. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1948. 151 p. (In Russ.).
14. Smirnova M.V. *Skorogovorki v rechevom treninge [Tongue Twisters in Speech Training]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2007. 107 p. (In Russ.).
15. Smirnova M.V. *Rechevoy trening. Skorogovorki. Igry so slovami [Speech Training. Tongue Twisters. Word Games]*. St. Petersburg, Lan'; Planeta muzyki Publ., 2024. 280 p. (In Russ.).

УДК 7.067:792.01
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-186-193

ТИПОЛОГИЯ МОДЕЛЕЙ СООТНОШЕНИЯ ПРОЛОГА И ЗАВЯЗКИ В СТРУКТУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

Кузин Руслан Владимирович, главный режиссёр Дворца культуры, Заполярный филиал ПАО «ГМК "Норильский никель"» (г. Норильск, РФ). E-mail: rus-kuzin@mail.ru

В теории режиссуры театрализованных представлений и праздников понятие «завязка» трактуется неоднозначно: от отождествления с прологом (А. А. Рубб, А. Д. Силин) до разведения с ним как отдельного элемента (А. Ю. Павлов, С. И. Гавдис). Отсутствие типологии соотношения пролога и завязки затрудняет как теоретическое осмысление, так и практическую работу режиссёра. Цель исследования – определить место и функцию завязки в структуре театрализованного представления, уточнить её событийную природу и разработать типологию соотношения пролога и завязки.

Исследование опирается на анализ классической драматургической теории массовых зрелищ (Д. Н. Аль, А. И. Чечётин, О. И. Марков) и событийного анализа Г. А. Товстоногова, а также на современные работы по драматургии массовых зрелищ (А. Р. Хорунжий, Н. В. Малахов, О. В. Кузьмина и Л. С. Булова). Использованы методы сравнительного анализа, типологизации и композиционного моделирования. В процессе анализа выявлены инвариантные признаки завязки (конфликтообразование, событийность, сюжетный запуск, необратимость, единство с развязкой). Разрешена терминологическая неоднозначность: завязка соответствует основному событию событийного ряда. Разработана типология трёх моделей соотношения пролога и завязки: классическая (пролог с последующей завязкой), синтетическая (пролог, объединенный с завязкой) и редуцированная (завязка без пролога). Предложены две композиционные формулы театрализованного представления: развёрнутая (с рамочной конструкцией пролог-эпилог) и редуцированная (без пролога и эпилога).

По итогам исследования сделаны выводы о том, что завязка выступает структурно необходимым элементом драматургии театрализованных представлений и праздников, в то время как пролог факультативен. Предложенная типология и композиционные формулы дают режиссёру и сценаристу инструментарий для осознанного выбора структуры начала представления в зависимости от жанра, временных условий и характера конфликта.

Ключевые слова: завязка, пролог, экспозиция, конфликт, основное событие, исходное событие, композиция, театрализованное представление, режиссура праздников, драматургия зрелища.

TYPOLOGY OF MODELS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE PROLOGUE AND THE PLOT IN THE STRUCTURE OF THEATRICAL PERFORMANCES AND FESTIVALS

Kuzin Ruslan Vladimirovich, Chief Director, Palace of Culture, Norilsk Division of PJSC «MMC "Norilsk Nickel"» (Norilsk, Russian Federation). E-mail: rus-kuzin@mail.ru

In the theory of directing theatrical performances and festivals, the concept of "plot initiation" ("zavyazka") is interpreted ambiguously: from being identified with the prologue (A.A. Rubb, A.D. Silin) to being separated from it as a separate element (A.Y. Pavlov, S.I. Gavdis). The lack of a typology for the relationship between prologue and plot initiation hinders both theoretical understanding and the director's practical work. The purpose of this study is to determine the place and function of the plot initiation in the structure of a theatrical performance, clarify its event-based nature, and develop a typology for the relationship between prologue and plot initiation.

This study draws on an analysis of classical dramaturgical theory (D.N. Al, A.I. Chechetin, O.I. Markov) and the event analysis of G.A. Tovstonogov, as well as contemporary works on the dramaturgy of mass spectacles (A.R. Khorunzhiy, O.V. Kuzmina, and L.S. Bulova). Methods of comparative analysis, typology, and compositional modeling were used.

Invariant characteristics of the plot initiation (conflict formation, eventfulness, launch of the plot line, irreversibility, and unity with the denouement) were identified. A terminological ambiguity was resolved: the plot initiation corresponds to the main event of the sequence of events (according to G.A. Tovstonogov). A typology of three models for the relationship between prologue and plot initiation was developed: classical (prologue followed by plot initiation), synthetic (prologue combined with plot initiation), and reduced (plot initiation without prologue). Two compositional formulas for theatrical performances were proposed.

Based on the results of the study, it was concluded that the plot initiation is an obligatory element of any theatrical performance; the prologue is optional. The proposed typology and compositional formulas provide the director and screenwriter with tools for consciously choosing the structure of the performance's beginning depending on the genre, timing, and nature of the conflict.

Keywords: plot initiation, prologue, exposition, conflict, main event, initial event, composition, theatrical performance, festival directing, dramaturgy.

Введение

В статье «Экспозиция и пролог в структуре театрализованного представления: методология работы режиссёра» автором было предложено разграничение двух начальных элементов композиции, где экспозиция определена как рассредоточенный информационно-эмоциональный фон, предшествующий сценическому действию (афиши, оформление входа, музыка в фойе, работа аниматоров и т. п.), пролог – как «первое сценическое действие, являющееся отправной точкой нарратива» [6, с. 52], «концептуальный камертон», задающий тему, атмосферу и «правила игры». Логическим продолжением данного исследования является обращение к следующему структурному элементу – завязке.

В теории и практике режиссуры театрализованных представлений и праздников (ТПиП) понятие «завязка» трактуется неоднозначно. С одной стороны, классическая драматургическая традиция[1] утверждает: праздничное сценическое действие невозможно вне конфликта, а завязка есть момент его обнаружения или возникновения [1, с. 27; 18, с. 102; 11, с. 250].

[1] В театрализованных представлениях и праздниках, в отличие от драматического театра, сценарная и режиссёрская функции зачастую объединены в одном лице – режиссёре-постановщике, который является носителем единого художественного замысла. Поэтому в данной статье термины «драматургия» и «режиссура» используются как взаимосвязанные, а анализ завязки ведётся в рамках единой сценарно-режиссёрской методологии.

С другой стороны, одни авторы отождествляют завязку с прологом [13, с. 121; 15, с. 34], другие помещают её после пролога как отдельный элемент [12, с. 96; 3, с. 97], третьи допускают возможность её отсутствия [17, с. 33]. Кроме того, обнаруживается расхождение в определении событийной природы завязки: одни исследователи обозначают событие в её основе как «исходное» [5, с. 183], другие – как «основное» [14, с. 233; 16, с. 22].

Цель настоящей статьи – определить место и функцию завязки в структуре театрализованного представления, уточнить её событийную природу и разработать типологию соотношения пролога и завязки. Задачи исследования: определить инвариантные признаки завязки; разрешить терминологическую неоднозначность в определении её событийной природы; выявить специфику функционирования завязки в праздничной культуре; разработать типологию моделей соотношения пролога и завязки; предложить практические критерии для режиссёрского выбора модели начала представления.

Научная новизна исследования состоит в уточнении событийной природы завязки в структуре массовых праздничных форм через режиссёрскую систему Г. А. Товстоногова и в разработке типологии трёх моделей соотношения пролога и завязки.

1. Завязка в системе классической драматургии

Анализ теоретических источников позволяет выделить ряд сущностных характеристик завязки, признаваемых большинством исследователей.

Конфликтообразование. Завязка неразрывно связана с конфликтом. Как подчёркивает Д. Н. Аль: «Завязка – это завязка основного конфликта», «в завязке начинается его движение – драматическое действие» [1, с. 22]. О. И. Марков вторит: «Говоря о завязке, мы всегда говорим о завязке конфликта» [11, с. 250]. С. К. Борисов определяет завязку как «возникновение и начало взаимодействия сторон, создавших начальную ситуацию, то есть возникновение и начало развития конфликта» [2, с. 5].

Событийность. Завязка носит событийный характер. Д. М. Генкин и А. А. Конович характеризуют её как «событие, с которого в сценарии начинается действие, дающее толчок развитию всех последующих эпизодов» [4, с. 20]. А. Ю. Павлов в словаре терминов фиксирует: «Завязка – это событие в драматургическом произведении, которое является исходным[2] для конфликтной ситуации, требующей своего разрешения» [12, с. 63].

Сюжетный запуск. Завязка инициирует развитие сюжетной линии. Н. П. Шилов отмечает: «Первое столкновение героев, начало развития действия принято называть завязкой. Именно здесь декларируются основные цели действующих лиц, определяется расстановка сил в конфликте» [19, с. 20]. С. И. Гавдис добавляет: «Именно завязка даёт толчок дальнейшему поведению персонажей. Она – начало противоречий, начинающих развитие событий в произведении» [3, с. 59].

Необратимость. После завязки возврат к исходному равновесию невозможен. А. И. Чечётин, анализируя Аристотеля, показывает, что завязка «“обыкновенно обнимает события, находящиеся вне драмы, и некоторые из тех, которые лежат в ней самой”, подготавливая необратимое развитие действия» [18, с. 100].

Единство с развязкой. Завязка и развязка находятся в отношении взаимной обусловленности. Д. Н. Аль формулирует это требование предельно чётко: «Развязка конфликта возможна только при условии сохранения единства действия, сохранения основного конфликта, начавшегося в завязке. Отсюда вытекает требование: данная развязка конфликта должна содержаться как одна из возможностей его разрешения уже в завязке» [1, с. 24].

При единодушии исследователей в отношении событийного характера завязки обнаруживается расхождение в определении того, какому именно событию она соответствует. А. Д. Жарков и В. М. Чижиков настаивают, что в основе завязки лежит «событие, так называемое “исходное”, которое определяет начало драматургического конфликта» [5, с. 183]. Иную позицию занимают А. М. Семёнов и авторы словаря терминов Л. И. Футлик и Р. П. Козлова, которые разводят

[2] Контекст высказывания позволяет трактовать формулировку «исходное» не как термин, обозначающий элемент событийного ряда Товстоногова, а в качестве обозначения сценического события, которое служит отправной точкой для конфликтной ситуации и даёт старт развитию сценического действия.

понятия, считая, что «исходное событие, как правило, “расположено” до начала» [14, с. 233], а основное – это действие, «в котором начинает зарождаться конфликт между героями (завязка)» [16, с. 81].

Для разрешения этого противоречия обратимся к режиссёрской системе Г. А. Товстоногова, который считал, что драматургическое произведение «в своем развитии опирается на пять таких событий», которые обладают наибольшим значением для развития сценического действия [10, с. 60]. Эта система используется далее для структурирования событийного ряда театрализованных представлений и праздников (см. табл. 1).

Таблица 1

Событийный ряд Товстоногова в структуре ТПиП

Событие (по Товстоногову)	Функция	Композиционный аналог в ТПиП
Исходное	Эмоциональный «зачин», «начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах зрителя», взаимосвязано с главным событием [10, с. 60]	Может быть представлено в прологе или имплицитно
Основное	Начало борьбы по сквозному действию, вступление в силу ведущего предлагаемого обстоятельства	Завязка
Центральное	«Высший пик борьбы по сквозному действию» [10, с. 60]	Кульминация
Финальное	Завершение борьбы, когда «исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство» [10, с. 60]	Развязка
Главное	Конечное событие, «заключающее “зерно” сверхзадачи; в нем как бы “просветляется” идея произведения» [10, с. 60]	Эпилог

Предлагаемое применение событийной иерархии Г. А. Товстоногова к структуре театрализованных представлений и праздников опирается на учёт жанровой специфики. В драматическом театре исходное событие функционирует как внутренняя предпосылка пьесы, локализуемая «за кулисами» до начала сценического действия. В массовом празднике его роль зачастую берёт на себя событие-повод (государственный праздник, корпоративный ритуал), которое конструирует исходное предлагаемое обстоятельство и может не получать самостоятельного сценического выражения, оставаясь на горизонте зрительского ожидания. В этих условиях основное событие не порождает конфликт из ничего, а актуализирует уже существующее противоречие, переводя его в сценическое действие. Эпилог, напротив, часто выходит за пределы сюжетного ряда, становясь формой прямого авторского высказывания, обращённого к зрителю. Тем самым он функционально сближается с прологом и завершает рамочную конструкцию. В результате событийная модель Товстоногова сохраняет структурную жёсткость, но оказывается содержательно модифицированной под задачи праздничной культуры.

В этой парадигме завязка как композиционный элемент соответствует основному событию, в котором начинается борьба по сквозному действию и вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство. Исходное же событие – это эмоциональный «зачин», который может быть представлен в прологе, имплицитно присутствовать в контексте праздника или оставаться «за кадром». Финал не включен в таблицу, поскольку не является событием, а представляет собой точку завершения сценического действия.

Современные исследователи драматургии массовых зрелищ также придерживаются подобного различения. Н. В. Малахов и О. В. Кузьмина в соавторстве с Л. С. Буловой, описывая структуру сценария, выделяют три взаимосвязанных уровня: рамочную конструкцию пролог-эпилог; композиционное построение, состоящее из завязки, развития действия, кульминации, развязки и финала, а также событийный ряд в последовательности: исходное, основное, центральное, финальное и главное события [9, с. 186; 7, с. 111].

Таким образом, на основе событийной иерархии Г. А. Товстоногова и современных источников формулируем базовое определение завязки: *завязка – ключевой узел драматургической композиции, реализующийся через основное событие событийного ряда, в котором определяются цели дей-*

ствующих лиц и расстановка сил, обнаруживается или возникает основной конфликт, начинается борьба по сквозному действию, что даёт необратимый импульс развитию сюжетного действия.

2. Завязка в театрализованном представлении

В массовом празднике, в отличие от драматического театра, конфликт часто задан до начала сценического действия – самим событием-поводом (День Победы, Новый год, проводы зимы и т. п.) Зритель приходит на праздник уже с определённым «горизонтом ожидания», знанием контекста и эмоциональным настроем. Это не отменяет необходимости завязки, но меняет её функцию. Завязка в структуре массового зрелища не столько «создаёт» конфликт, сколько актуализирует его, переводит из социального, исторического или бытового факта в плоскость сценического переживания. Как справедливо отмечает С. И. Гавдис, «экспозиция, которая в драматургическом произведении обычно следует на протяжении всего произведения, здесь чаще всего заменяется прологом, который заканчивается с появлением завязки» [3, с. 97].

Кроме того, в нашем исследовании мы придерживаемся позиции, изложенной в предыдущей статье, где экспозиция определена как рассредоточенный информационно-эмоциональный фон, формирующий «“нулевой меридиан” зрительского опыта, задавая систему координат, в которой будет разворачиваться основное действие» [6, с. 54]. Экспозиция в этом понимании не является сценическим действием и не содержит событий, соответственно не может быть носителем ни исходного, ни основного события. Пролог, будучи первым сценическим действием, как правило, не содержит конфликтной ситуации, но потенциально может выступать в качестве её отправной точки. Завязка всегда связана с конфликтным действием и началом развития сюжетного движения.

С учётом специфики праздничной культуры уточним определение завязки: *завязка в театрализованном представлении – центральное звено в композиции драматургии зрелища. Оно реализуется через основное событие, в котором актуализируется конфликт, заданный празднуемым событием-поводом, и запускается сценическое развитие этого конфликта, делая невозможным сохранение исходного равновесия.*

3. Типология соотношения пролога и завязки

Предлагаемая типология исходит из следующих положений:

1. Завязка – элемент классической модели драматургии зрелища, без которого в большинстве случаев невозможно устойчивое формирование конфликтной ситуации и развёртывание сценического действия.

2. Пролог – факультативный элемент, может присутствовать, отсутствовать или быть синтезирован с завязкой.

3. Экспозиция – предначальное фоновое сопровождение зрелищных форм, не являющееся сценическим действием.

На основе этих положений выделены три модели соотношения пролога и завязки (см. табл. 2).

Таблица 2

Модели соотношения пролога и завязки в драматургии зрелищ

Модель	Пролог	Завязка	Соотношение	Функция пролога
1. Классическая	Есть	Есть	Отдельно идущие друг за другом элементы	Обозначение темы, определение правил игры (конфликт в потенции)
2. Синтетическая	Есть	Есть (внутри пролога)	Синтез пролога и завязки	Обозначение темы и запуск конфликта одновременно
3. Редуцированная	Отсутствует	Есть (первое сценическое действие)	Только завязка	Отсутствует

Модель 1 (классическая) предполагает наличие отдельного пролога, который задаёт тему и правила игры, после чего следует самостоятельная завязка, запускающая конфликт. Примером может служить театрализованный концерт, посвящённый исторической дате, где пролог представ-

ляет собой торжественную увертюру и видеоряд, воссоздающий эпоху, а завязкой становится выход ведущего с сообщением о событии, нарушающем привычный ход праздника.

Модель 2 (синтетическая) отличается тем, что пролог одновременно выполняет функцию завязки. Первое же сценическое действие не только вводит в тему, но и запускает конфликтную ситуацию. Примером может служить митинг-реквием, где пролог (метроном, минута молчания, голос Левитана) одновременно создаёт атмосферу и является событием, актуализирующим конфликт памяти и забвения. Как отмечает А. А. Рубб, «пролог выполняет двойственную функцию: он одновременно является его эпиграфом и завязкой» [13, с. 121].

Модель 3 (редуцированная) характеризуется отсутствием пролога. Представление начинается сразу с завязки. Первое сценическое действие является событием, запускающим конфликт. Примером может служить агитационное выступление, где первый же номер (эстрадная миниатюра, стихотворный монтаж) представляет конфликтную ситуацию без предварительного введения.

Таким образом, вне зависимости от избранной модели, завязка в композиции праздничных форм присутствует всегда. Различие заключается лишь в том, вводится она через отдельный пролог, совмещается с ним или открывает представление самостоятельно.

4. Методологические следствия для режиссуры

Рассмотрев вариативность введения завязки (с прологом или без), обратимся к вопросу о том, как пролог связан с завершающими элементами композиции. В отличие от завязки, которая обязательна, пролог и эпилог образуют факультативную рамочную конструкцию, природа и функции которой требуют отдельного рассмотрения.

Говоря о наличии или отсутствии пролога в композиции драматургии зрелища, мы не можем рассматривать его в отрыве от эпилога. Их тесное взаимоотношение, природа и функции не только обоснованы исследователями, но и подтверждены словообразовательным анализом терминов. Пролог (греч. prōlogos < prō «вперёд, впереди» + logos «слово») – «вступительная часть литературного или музыкального произведения» [8, с. 630] и эпилог (греч. epilogos < epi «после» + logos «слово») – «заключительная часть литературного произведения» [8, с. 926]. Оба элемента обладают этимологической общностью, которая подчёркивает их природу как форму прямого высказывания автора или режиссёра, обрамляющего основное действие. В прологе автор заявляет свою позицию и задаёт «оптику» восприятия. В эпилоге он подводит итог, возвращаясь к заявленной позиции, или отмечает как изменилось первоначальное видение в результате развернувшегося действия.

Таким образом, пролог и эпилог образуют смысловую «рамку» повествования, которая может присутствовать или отсутствовать в зависимости от режиссёрского замысла. Этот вывод позволяет нам выделить две базовые композиционные формулы, различающиеся наличием или отсутствием пролога и эпилога.

Экспозиция → [Пролог] → Завязка → Развитие действия → Кульминация → Развязка → Финал → [Эпилог].

Пролог и эпилог взяты в квадратные скобки, чтобы обозначить их факультативность в данной формуле. Они могут присутствовать в полной паре (развёрнутая композиционная формула), либо оба элемента могут отсутствовать (редуцированная композиционная формула). Экспозиция в обеих формулах выполняет фоновую функцию, а финал выступает в качестве завершающего сценического действия.

В отличие от факультативных пролога и эпилога, финал – обязательный элемент композиционной формулы драматургии зрелища, завершающий сценическое действие. В событийной структуре он может располагаться между финальным (развязка) и главным (эпилог) событиями, при условии, что эпилог присутствует в архитектонике представления. Или может завершать зрелище, следуя за развязкой, если эпилог отсутствует. Финал не обязан перекликаться с прологом: его функция в том, чтобы поставить последнюю точку в развитии событий.

Заключение

На основе анализа классической драматургической теории зафиксированы инвариантные

признаки завязки: конфликтообразование, событийность, сюжетный запуск, необратимость, единство с развязкой. Определено, что завязка выступает структурно необходимым элементом драматургии театрализованных представлений и праздников. Выявлена и разрешена терминологическая неоднозначность в определении статуса исходного и основного событий. Обращение к событийному анализу Товстоногова позволяет утверждать, что завязка реализуется через основное событие и в театрализованном представлении и может как создавать конфликт, так и актуализировать его, переводя из социального факта в сценическое переживание. Разработана типология, описывающая три способа введения завязки: классический, синтетический и редуцированный. Предложены две основные композиционные формулы театрализованного представления: развёрнутая и редуцированная. Предложенная типология и композиционные формулы дают режиссёру и сценаристу инструментарий для осознанного выбора структуры начала представления.

Вопросы о месте развязки, финала и эпилога в композиции театрализованного представления, необходимости их присутствия в различных архитектонических решениях, возможности редукции или факультативности тех или иных элементов остаются дискуссионными и требуют дальнейшего осмысления. Как справедливо отмечает О. В. Шмакова, «целостной теории о структурно-содержательной типологии финала в художественной композиции не сложилось» [20, с. 78], что подтверждает актуальность разработки этой проблематики. Она составит перспективу нашего последующего исследования, где планируется более детально рассмотреть соотношение развязки и финала, а также природу и функции эпилога как части рамочной конструкции пролог/эпилог.

Литература

1. Аль Д. Н. Основы драматургии. – Л.: ЛГИК, 1988. – 120 с.
2. Борисов С. К. Основы драматургии театрализованного действа. – 3-е изд. – Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2003. – 207 с.
3. Гавдис С. И. Основы сценарного мастерства. – Орёл: ОГИИиК, 2005. – 248 с.
4. Генкин Д. М., Конович А. А. Сценарное мастерство культпросветработника. – М.: Советская Россия, 1984. – 133 с.
5. Жарков А. Д., Чижиков В. М. Культурно-досуговая деятельность. – М.: МГУК, 1998. – 301 с.
6. Кузин Р. В. Экспозиция и пролог в структуре театрализованного представления: методология работы режиссера // Вестник Амурского образования. – 2025. – № 4. – С. 50–55.
7. Кузьмина О. В., Булова Л. С. Специфические особенности теории драматургии массовых зрелищ // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). – 2014. – № VII. – С. 109–111.
8. Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – 944 с. – (Библиотека словарей).
9. Малахов Н. В. Сценарная композиция театрализованного представления: структурно-функциональный подход // Труды Санкт-Петербургского государственного института. – 2024. – Т. 229. – С. 178–187.
10. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. – СПб.: СПбГАТИ, 2003. – 156 с.
11. Марков О. И. Сценарная культура режиссёров театрализованных представлений и праздников. – Краснодар: КГУКиИ, 2004. – 200 с.
12. Павлов А. Ю. Словарь терминов по режиссуре и драматургии театрализованных представлений и праздников. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2019. – 226 с.
13. Рубб А. А. 30 бесед об эстрадных концертах. – М.: ВЦХТ, 2004. – 222 с. – (Я вхожу в мир искусств: репертуарно-методическая библиотечка; вып. 6 (82)).
14. Семёнов А. М. Основы драматургии досуга. – 2-е изд., испр. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2014. – 252 с.
15. Силин А. Д. Площади – наши палитры. – М.: Советская Россия, 1982. – 74 с.
16. Футлик Л. И., Козлова Р. П. Режиссура массового действа: словарь. – Пермь: ПГИиК, 1999. – 113 с.
17. Хорунжий А. Р. #ДРАМАПТП. Непедагогичный конспект лекций. – Б. м.: Издательские решения, 2024. – 306 с.
18. Чечётин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.

19. Шилов Н. П. Сценарное мастерство. – Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2007. – 68 с.
20. Шмакова О. В. Финал художественной композиции: структурно-содержательный аспект в исследовательской литературе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 65. – С. 74–80.

References

1. Al D.N. *Osnovy dramaturgii [Fundamentals of Dramaturgy].* Leningrad, LGIK Publ., 1988, 120 p. (In Russ.).
2. Borisov S.K. *Osnovy dramaturgii teatralizovannogo deystva [Fundamentals of Dramaturgy of Theatrical Action].* Chelyabinsk, Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts Publ., 2003. 207 p. (In Russ.).
3. Gavdis S.I. *Osnovy stsenarnogo masterstva [Fundamentals of Script Writing].* Orel, Orel State Institute of Culture and Arts Publ., 2005. 248 p. (In Russ.).
4. Genkin D.M., Konovich A.A. *Stsenarnoe masterstvo kul'tprosvetrabotnika [Script Writing Skills of a Cultural Worker].* Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1984. 133 p. (In Russ.).
5. Zharkov A.D., Chizhikov V.M. *Kul'turno-dosugovaya deyatel'nost [Cultural and Leisure Activities].* Moscow, Moscow State University of Culture Publ., 1998. 301 p. (In Russ.).
6. Kuzin R.V. Ekspozitsiya i prolog v strukture teatralizovannogo predstavleniya: metodologiya raboty rezhissera [Exposition and Prologue in the Structure of Theatrical Performance: Director's Methodology]. *Vestnik Amurskogo obrazovaniya [Bulletin of Amur Education]*, 2025, no. 4, pp. 50-55. (In Russ.).
7. Kuzmina O.V., Bulova L.S. Spetsificheskie osobennosti teorii dramaturgii massovykh zrelishch [Specific Features of the Theory of Dramaturgy of Mass Spectacles]. *Evraziyskiy Soyuz Uchenykh (ESU) [Eurasian Union of Scientists],* 2014, no. VII, pp. 109-111. (In Russ.).
8. Krysin L.P. *Tolkovyy slovar' inoyazychnykh slov [Explanatory Dictionary of Foreign Words].* Moscow, Eksmo Publ., 2006. 944 p. (In Russ.).
9. Malakhov N.V. Stsenarnaya kompozitsiya teatralizovannogo predstavleniya: strukturno-funktsional'nyy podkhod [Script Composition of a Theatrical Performance: Structural-Functional Approach]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2024, vol. 229, pp. 178-187. (In Russ.).
10. Malochevskaya I.B. *Rezhisserskaya shkola Tovstonogova [Tovstonogov's Directing School].* St. Petersburg, St. Petersburg State Academy of Theater Arts Publ., 2003. 156 p. (In Russ.).
11. Markov O.I. *Stsenarnaya kul'tura rezhisserov teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov [Script Culture of Directors of Theatrical Performances and Holidays].* Krasnodar, Krasnodar State University of Culture and Arts Publ., 2004. 200 p. (In Russ.).
12. Pavlov A.Y. *Slovar' terminov po rezhissure i dramaturgii teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov [Dictionary of Terms on Directing and Dramaturgy of Theatrical Performances and Holidays].* Moscow, Berlin, Direkt-Media Publ., 2019. 226 p. (In Russ.).
13. Rubb A.A. *30 besed ob estradnykh kontsertakh [30 Conversations about Pop Concerts].* Moscow, VTsKhT Publ., 2004. 222 p. (In Russ.).
14. Semenov A.M. *Osnovy dramaturgii dosuga [Fundamentals of Dramaturgy of Leisure].* Vladimir, Vladimir State University Publ., 2014. 252 p. (In Russ.).
15. Silin A.D. *Ploshchadi – nashi palitry [Squares are Our Palettes].* Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1982. 74 p. (In Russ.).
16. Futlik L.I., Kozlova R.P. *Rezhissura massovogo deystva: slovar [Directing of Mass Action. Dictionary].* Perm, Perm State Institute of Culture and Arts Publ., 1999. 113 p. (In Russ.).
17. Khorunzhiy A.R. *#DRAMAPTP. Nepedagogichnyy konspekt lektsiy [#DRAMATPC. Non-pedagogical Lecture Notes].* Izdatel'skie resheniya Publ., 2024. 306 p. (In Russ.).
18. Chechetin A.I. *Osnovy dramaturgii teatralizovannykh predstavleniy: Istoriya i teoriya [Fundamentals of Dramaturgy of Theatrical Performances: History and Theory].* Moscow, Prosveshchenie Publ., 1981. 192 p. (In Russ.).
19. Shilov N.P. *Stsenarnoe masterstvo [Script Writing Skills].* Chelyabinsk, Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts Publ., 2007. 68 p. (In Russ.).
20. Shmakova O.V. Final khudozhestvennoy kompozitsii: strukturno-soderzhatel'nyy aspekt v issledovatel'skoy literature [Final of Artistic Composition: Structural and Content Aspect in Research Literature]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 65, pp. 74-80. (In Russ.).

УДК 141.32:8142
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-194-201

ИРОНИЧЕСКИЙ ДИСКУРС КАК ОДНО ИЗ ПРОЯВЛЕНИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО БЫТИЯ ЧЕЛОВЕКА

Жукова Ольга Ивановна, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и общественных наук, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: oizh@list.ru

В работе рассматривается иронический дискурс как сложный и многогранный феномен, играющий важную роль в конструировании и переживании социокультурной реальности, как глубинная, экзистенциальная характеристика человеческого присутствия в мире. Анализируются различные подходы к интерпретации иронического дискурса, основываясь на историко-философском методе, который, как предполагает автор, наиболее объективно показывает становление иронического мировосприятия личности и отражения в нем социокультурного бытия. Особое значение уделяется раскрытию иронического дискурса как амбивалентного феномена, в котором, с одной стороны, содержатся важные и значимые параметры для формирования критического мышления и сохранения автономии личности, с другой – проявляются опасные и деструктивные черты, ведущие к цинизму, релятивизму и смысловому вакууму, негативно воздействующим на сознание человека.

Ключевые слова: ирония, иронический дискурс, античная ирония, романтическая ирония, ирония постмодерна, экзистенция человека, критическое мышление, социокультурная реальность.

IRONIC DISCOURSE AS ONE OF THE MANIFESTATIONS OF HUMAN EXISTENCE

Zhukova Olga Ivanovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of Philosophy and Social Science, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: oizh@list.ru

The present inquiry undertakes a thorough examination of ironic discourse as a phenomenon of considerable complexity and manifold dimensionality – one that assumes a vital role in the construction and experiential appropriation of sociocultural reality, revealing itself as a profound, indeed existential, register of human presence in the world. Employing the historical-philosophical method – an approach which, in the author's view, affords the most objective perspective for tracing the emergence and consolidation of an ironic worldview within the individual, as well as the manner in which such a worldview refracts the contours of sociocultural existence – the study offers a critical analysis of diverse interpretive frameworks pertaining to ironic discourse. Of particular significance is the illumination of ironic discourse in its fundamentally ambivalent nature: on the one hand, it encompasses essential and meaning-laden dimensions that foster the development of critical thought and uphold the integrity of personal autonomy; on the other hand, it simultaneously gives rise to perilous and corrosive tendencies – tendencies that culminate in cynicism, relativism, and a hollowing out of meaning, thereby exerting a profoundly deleterious impact upon human consciousness.

Keywords: irony, ironic discourse, ancient irony, romantic irony, postmodern irony, human existence, critical thinking, sociocultural reality.

Само наименование работы фиксирует исходную направленность и методологическую установку, исходя из которой иронический дискурс будет рассмотрен не как троп, не как стилистический прием и не как эмоциональная окраска высказывания, а как глубинная, экзистенциальная характеристика человеческого присутствия в мире, как фундаментальный модус отношения к реальности. Нас интересует не столько то, как человек иронизирует (какие вербальные или по-

веденческие формы он при этом использует), сколько то, как он пребывает в ироническом измерении, как выстраивает свою экзистенцию, взаимодействуя с вызовами текущей социокультурной ситуации. Иными словами, здесь речь пойдет об онтологическом статусе иронического дискурса, то есть о том, каким образом ирония конституирует особый способ бытия человека в мире, характеризующемся сложностью, противоречивостью и отсутствием абсолютных ориентиров. Такой ракурс требует выхода за пределы традиционного литературоведческого или лингвистического анализа и погружения в проблемное поле философской культуры.

Феномен иронии традиционно притягивает внимание гуманитарной мысли благодаря своей универсальности и способности проявляться в самых различных сферах человеческой деятельности. Эта универсальность порождает и известную терминологическую сложность: ирония обнаруживает себя в философии (как инструмент познавательного сомнения и критической рефлексии), в культурологии (как маркер эпохи и индикатор мировоззренческих сдвигов), в эстетике (как одна из фундаментальных категорий комического, наряду с юмором и сатирой), в лингвистике (как особый тип смыслопорождения, основанный на контекстуальном смещении значений), в антропологии (как защитный механизм психики и способ сохранения целостности личности в кризисных ситуациях), в политической теории (как форма скрытого протеста, как язык эзоповской речи или как механизм адаптации к идеологическому давлению) [9; 13]. Подобное разнообразие контекстов не свидетельствует о расплывчатости понятия, но, напротив, подчеркивает его многоликость, смысловую глубину и эвристический потенциал. Ирония пронизывает все дискурсивные практики: от обыденного общения, где она может проявляться в виде бытового подтрунивания или самоиронии, до высоких интеллектуальных значений, где она становится инструментом философской критики. В этом смысле ирония предстает в качестве универсального феномена рефлексирующего сознания, сопровождающего любой акт осмысления реальности.

Понимание иронического дискурса исторически изменчиво и контекстуально обусловлено. Оно существенно зависит от субъекта иронии: так человек интеллектуального мышления, обладающий теоретическими знаниями и способный к сложным рефлексивным состояниям, использует иронию иначе, чем обыватель в бытовом диалоге. Для последнего ирония чаще всего служит средством эмоциональной разрядки или способом непрямого выражения недовольства. Историко-философская традиция закрепляет это различие. Так, неслучайно эпоха романтизма провозгласила иронию привилегией утонченной, эстетически развитой натуры, способной возвыситься над собственной ограниченностью и конечностью любых форм существования. Для романтиков ирония была знаком избранности, свидетельством причастности к высшему, трансцендентному порядку бытия, который никогда не может быть адекватно выражен в конечных земных формах [5]. Эта элитарность иронии, однако, не отменяет ее более простого проявления. В усеченном, редуцированном виде она присутствует в любом акте коммуникации, где есть место недосказанности или двойному смыслу.

Ключевым онтологическим свойством иронического дискурса является его принципиальная недосказанность, смысловая двойственность, наличие скрытого плана, который может не просто дополнять, но и полностью опровергать явный. Эта двойственность порождает множественность интерпретаций. Иронический дискурс в своих онтологических основаниях предполагает своеобразную герменевтическую интерпретацию. Смысловой контекст в нем определяется и во многом зависит от социокультурной и личностной составляющей. Поэтому в дискурсе всегда надо учитывать как саму личность иронизирующего, его интеллектуальную и лингвистическую культуру, так и свойства объекта иронии, то есть тех его качеств, которые делают его уязвимым для насмешки или критики [12].

Для объективного понимания феномена иронического дискурса необходимо определиться с самим понятием, которое на сегодняшний день представляет большой интерес для гуманитарного знания. При различии в понимании и толковании иронического дискурса подчеркивается, что он не является просто текстом или речью в их формально-грамматическом измерении. Это социально и культурно укорененный способ говорения и мышления, который обладает конструирующей

силой. В нем не просто отражается социокультурная реальность, но она активно формируется, двигаясь и определяя границы возможного и невозможного, мыслимого и немыслимого. Дискурс – это всегда язык в действии, язык, погруженный в жизнь и неразрывно связанный с социальными институтами, властными отношениями и повседневными практиками [11]. Если язык как система предоставляет нам словарь и грамматику, то дискурс показывает, как этот словарь используется для построения высказываний, обретающих силу и значение исключительно в конкретном контексте: историческом, идеологическом, ситуативном. Исходя из сказанного, как совершенно верно пишет Б. Гутнер, «практики использования термина дискурс едва ли возможно свести к каким-то общим определениям. Тем более нет смысла пытаться найти, наконец, правильное определение дискурса и окончательно установить, что это такое на самом деле. Характер употребления этого термина в гуманитарных науках дает удивительно точную иллюстрацию витгенштейновской концепции семейного сходства. Каждое из понятий о дискурсе имеет родственную связь с другими понятиями, а все они образуют сложную сеть. Их невозможно свести к чему-то одному, но вместе они покрывают какую-то чрезвычайно значимую сферу человеческих практик» [4, с. 35].

В этом смысле дискурсивные практики всегда историчны, социально и культурно обусловлены. Они не существуют в вакууме, они рождаются в конкретном обществе на конкретном этапе его развития, впитывая в себя его ценности, стереотипы, ментальные установки и иерархии. Дискурс конструирует социокультурную реальность, в нем и посредством него создаются смыслы, формируется мышление и выстраиваются межличностные отношения. Анализ дискурса позволяет увидеть за, казалось бы, нейтральными словами скрытые механизмы идеологического воздействия, борьбу за смыслы и символическую власть. В этом ключе иронический дискурс предстает как особая дискурсивная формация, характеризующаяся специфическими стратегиями смыслопорождения и субъективации.

В обыденном сознании иронический дискурс часто сводится к простейшему случаю антифразиса – стилистического приема, при котором выражение, слово употребляются в противоположном, саркастическом смысле. Так, например, по отношению к высокому, крупному человеку можно сказать: «Привет, малыш!». Однако в философском измерении иронический дискурс обретает несравненно более глубокий смысл. Это не просто риторическая фигура, а принципиальная мировоззренческая позиция, ставящая под сомнение любые претензии на абсолютное знание, незыблемые нормы, окончательные истины и даже устойчивость собственного «Я». В философском смысле человек, который использует иронический дискурс, достаточно глубоко осознает противоречие, существующее между словесной культурой, выраженной в определенных идеологических конструктах, языковых шаблонах, и той реальностью, которая существует. Поэтому в иронический дискурсе можно увидеть и зафиксировать это противоречие, обозначить его надуманную и зачастую ложную вербализацию. В этом контексте, ирония становится таким способом бытия человека в социокультурной реальности, где любые окончательные и абсолютно незыблемые рассуждения просто вызывают неприятие и сомнение.

Отсюда, мы будем рассматривать иронический дискурс в качестве одной из сторон, раскрывающей экзистенцию человека, его особое социокультурное бытие. Исходя из сказанного, как нам представляется, важно проследить изменения представлений об ироническим дискурсе, понять, каким образом происходила трансформация его смыслов и значений, начиная с Античности и до наших дней.

В античной философии, и в большей степени у Сократа, ирония представляла собой не просто вариант насмешки, а диалектический метод как важный инструмент философского познания. Знаменитое сократовское «Я знаю, что ничего не знаю» противопоставлялось мнимой софистической мудрости, претендующей на полное всезнание. При этом не стоит забывать, что и в самом этом более полном выражении греческого мыслителя уже содержится глубинная ироническая мудрость: «Я знаю, что ничего не знаю, но другие и даже этого не знают». Здесь иронический дискурс выполняет не деструктивную функцию, а в большей степени очистительную. Он фактически освобождает место для рождения истины (майевтики) путем признания границ собственного мышления и подготавливает человека к призна-

нию данного неведения как нормы личностного бытия. Поэтому сократовская ирония – это путь к самопознанию через осознание границ человеческого разума.

Аристотель в своей «Риторике» предложил иной взгляд, где ирония рассматривается как риторическая фигура, уместная для свободного и благородного человека, который избегает вульгарного шутовства и сохраняет чувство собственного достоинства даже в насмешке [2]. А. Ф. Лосев в книге «Итоги тысячелетнего развития», рассматривая античную иронию пишет, что «античной иронии больше всего присущи органическая, стихийная объективность, жизненность, что делает ее значимой и для современности, так как она может служить хорошим противоядием против изощренно-субъективистских толкований современного эстетического модернизма, опирающегося на более слабые стороны романтической эстетики» [8].

Эпоха романтизма (Ф. Шлегель, К. Зольгер, Г. Новалис и др.) ознаменовала радикальный поворот в понимании иронии. Романтики возвели ее в ранг универсального философско-художественного принципа, придав ей метафизическое измерение. Их исходная посылка состояла в признании принципиальной несоизмеримости бесконечного, хаотичного и непостижимого мира и конечных, ограниченных форм его представления – будь то художественное произведение или философская система. Творец (художник или мыслитель), остро сознавая эту неполноту своих средств, оказывается в двойственной позиции: он создает форму и одновременно иронически возвышается над ней, подчеркивая ее условность, относительность и незавершенность. П. П. Гайденко пишет, что «у романтиков ирония появляется как эстетическая игровая установка, с помощью которой происходит возвышение над конечной действительностью; принцип раскола личности с миром здесь неожиданно предстает как средство освобождения личности, возвышения ее над миром» [5, с. 68]. Романтическая ирония – это «парение духа» над собственным творением, способность одновременно утверждать и отрицать, созидать и разрушать. Это «самопародия духа» (по выражению Ф. Шлегеля), который вечно находится в процессе становления и никогда не может быть завершен, застыв в какой-либо определенной форме. Классический пример – автор, который пишет роман и тут же иронически комментирует его условность, обсуждая с читателем приемы повествования и разрушая иллюзию реальности. Для Ф. Шлегеля ирония была важнейшим средством возвыситься над действительностью, обрести подлинную свободу, поэтому неслучайно для него ирония и философия близки по своей сущности. «Философия – это подлинная родина иронии, которую можно было бы назвать логической красотой. Ибо везде, где в устных или письменных беседах философствуют не вполне систематически, следует поощрять иронию» [14, с. 101]. У немецкого романтика ироник постоянно играет разнообразные роли, и в этом его свобода, его превосходство над другими: «Ирония – форма парадоксального. Парадоксально все хорошее и великое одновременно» [14, с. 102].

Экзистенциалистская традиция предлагает особый ракурс рассмотрения иронического дискурса, в котором раскрываются разнообразные грани данного феномена. Наиболее глубокое и внутренне напряженное осмысление иронического дискурса представлено в трудах Сёрена Киркегора. Датский мыслитель подходит к феномену иронии с ощущением ее трагической составляющей. Ирония для него – это не просто интеллектуальная игра, а форма существования, сопряженная с мужеством и страданием.

В своей диссертации «О понятии иронии» Киркегор вступает в напряженный диалог с двумя мощными традициями – романтической и гегелевской. Он тщательно анализирует их, но не принимает полностью ни одну из них. Наиболее острое неприятие у него вызывает гегелевская трактовка иронии как «несчастного сознания». Для Гегеля раздвоенность иронического субъекта – признак негативности, ущербности, неспособности обрести цельность в разумном постижении мира. Киркегор решительно пересматривает эту оценку. Он считает, что расщепленное, рефлексивное сознание ироника не есть нечто ущербное. Напротив, именно эта раздвоенность открывает перед мышлением новые горизонты, новые возможности постижения реальности, недоступные плоскому, самодовольному сознанию. «Сдержанная ирония не полагает, подобно некоторым умникам, что за феноменом постоянно что-то должно скрываться; но она препятствует и всякому обожествлению

феномена; она учит брать во внимание контемпляцию, но при этом оберегает от неоправданного преклонения перед ней, которое полагает, что для того, чтобы дать представление, например, о мировой истории, необходимо такое же время, какое понадобилось миру, чтобы прожить ее» [7]. Киркегор утверждает парадоксальную этику иронии: даже если ироник несчастен (а подлинная глубина часто несет на себе печать трагизма), он переносит свое несчастье с мужеством и гордостью, не впадая в уныние и не отказываясь от своей рефлексивной позиции.

Прозрения Киркегора оказываются пророческими. Его анализ иронии, по сути дела, подводит нас к порогу явления, которое станет определяющим для культуры конца XX – начала XXI века, – феномену постиронического дискурса. Датский мыслитель настолько глубоко проникает в сущность иронического сознания, что фактически предвосхищает ту форму иронического дискурса, который характерен для современной постмодернистской культуры. Постмодернистская ирония теряет устойчивость классического дискурса, она фактически не знает своих границ, постоянно балансируя между серьезностью и насмешкой, между утверждением и отрицанием. Все это не дает возможности однозначно определить и оценить постмодернистский дискурс. Здесь мы видим, как ирония выдается за подлинную реальность, формируя перевернутое высказывание, из которого трудно вообще понять, где кончается ее игра и где начинается подлинность.

В философской культуре XX века, особенно в контексте постмодернизма, иронический дискурс становится одним из центральных элементов мировосприятия. Если эпоха модерна еще сохраняла веру в основополагающие принципы метанарративов, заложенных просвященческой традицией (прогресс, разум, науку, индивидуальность, истину), то постмодерн их подвергает тотальному пересмотру. Так, Р. Рорти рассматривает иронический дискурс в контексте зависимости от языковых конструктов. Ироник, по Рорти, – это человек, который постоянно сомневается в «конечном словаре» своей эпохи, то есть в том наборе базовых понятий и аргументов, с помощью которых мы описываем себя и оправдываем свои действия перед другими. Он считает, что любые фундаментальные споры возможны только внутри этого словаря и не могут апеллировать к чему-то внешнему, трансцендентному. Это признание, однако, ведет, по мысли философа, не к нигилистическому параличу, а к «либеральной иронии», установке на толерантность, эмпатию и солидарность, поскольку ироник не считает свою правду абсолютной и, следовательно, не склонен навязывать ее другим силой. В своей работе «Случайность, ирония и солидарность» Рорти пишет: «Я буду называть “ироником” того, кто удовлетворяет трем условиям: (1) он всегда радикально и беспрестанно сомневается в конечном словаре, которым он пользуется в настоящее время, потому что на него уже произвели впечатление другие словари, словари, которые принимались за окончательные людьми или книгами, с которыми он столкнулся; (2) он признает, что аргумент, выраженный в его сегодняшнем словаре, не может ни подтвердить, ни разрешить этих сомнений; (3) поскольку он философствует о своей ситуации, он не думает, что его словарь гораздо ближе к реальности чем другие, или что он находится в соприкосновении с силой, отличной от него самого. Ироники, имеющие склонность к философии, полагают, что выбор между словарями совершается не внутри нейтрального и универсального метасловаря, не через усилия пробиться через явления к реальности, а просто в разыгрывании нового против старого» [10, с. 103].

У других представителей постмодернистской философской культуры (Ж. Деррида, Ж. Бодрийяра) иронический дискурс наполняется иными смыслами. Так, Ж. Деррида разрабатывает стратегию деконструкции, которую можно интерпретировать как изощренную форму иронического дискурса. Деконструкция вскрывает внутренние противоречия текста, показывает, как он сам себя подрывает, обнаруживая следы подавленных смыслов и скрытые иерархии оппозиций [1]. У Ж. Бодрийяра же ирония приобретает трагикомический, почти апокалиптический оттенок. В мире гиперреальности, где мы имеем дело не с вещами, а с симулякрами – знаками, оторванными от реальности, – единственной возможной этической и экзистенциальной позицией становится «фатальная стратегия». Здесь демонстрируется ироническое принятие логики симуляции и доведение ее до абсурда, с целью обнаружить ее пустоту и обнажить механизмы функционирования

современной культуры. Мыслитель пишет: «После многих веков торжествующей субъективности сегодня нас повсеместно подстерегает ирония объекта, объективная ирония читается в самой квинтэссенции информации и знания, в самой квинтэссенции системы и ее законов, в квинтэссенции желания и всей психологии» [3].

Актуализируя феномен иронического дискурса применительно к современной социокультурной реальности, можно выделить несколько ключевых характеристик, раскрывающих его роль в жизни личности и общества.

Как нам представляется, в понимании данного феномена в контексте современного социального бытия необходимо осознавать, что в нем иронический дискурс раскрывается как важная экзистенциальная характеристика сущности человека, с помощью которой он может сохранять подлинность и целостность «Я». В условиях полифоничной, многомерной реальности, в которой человек зачастую утрачивает устойчивые основания своего бытия, ирония становится мощным защитным механизмом его внутреннего мира и сохранения самости. Она предоставляет личности возможность выстроить дистанцию по отношению к различного рода мифологемам и социальным искажениям. В этом контексте ирония позволяет сохранить внутреннюю свободу и суверенность в ситуации потери устойчивых оснований социокультурной реальности. Таким образом, ирония обеспечивает сохранение экзистенциальных параметров личности, ее подлинного «Я», которое не отождествляется полностью и окончательно ни с одной из предлагаемых социальных ролей или дискурсивных практик.

Также необходимо учитывать, что иронический дискурс раскрывает себя как важный познавательный инструмент и один из способов построения социокультурной реальности. Особенность этого гносеологического инструмента в том, что с его помощью можно рассматривать разнообразные явления с самых разных позиций. Формируется многогранное, сложное восприятие реальности, развивающее со временем критическое мышление. Иронический дискурс позволяет занять такую критическую позицию по отношению к социокультурному бытию, в которой можно увидеть все его отрицательные стороны, носящие в основном симулятивный характер. В этом смысле ирония не просто отражает сложность социального бытия, но и активно конструирует новую многоплановую реальность, в которой устойчивые традиционные ценности подвергаются критике и сомнению. Здесь человек не ищет готовую единственно верную абсолютную истину, а воспринимает мир в качестве многомерных, «ризомных» истин.

И конечно, необходимо также осознавать, что иронический дискурс играет важную роль в коммуникации и понимании социального места и положения человека в социуме. Он выступает как определенный маркер, который дифференцирует человека в социальном пространстве. Для каждой группы людей будут свои кодовые, иронические фразы, по которым произойдет демаркационное разделение на «своих» и «чужих». При этом сама идентичность ироника тоже становится гибкой, изменчивой. Здесь человек начинает сознательно использовать различные социальные маски и роли, отказываясь от восприятия себя только в качестве окончательного, неизменного в своих определяющих характеристиках индивида.

Однако иронический дискурс, при всех его позитивных возможностях, таит в себе серьезные риски и экзистенциальные опасности. Одна из таких опасностей заключается в неизбежной аберрации в сторону цинизма и нигилизма [6]. Когда все подвергается тотальному пересмотру и сомнению, то все это в конечном итоге приводит к появлению цинического мировосприятия, для которого нет ничего смыслообразующего и вечного. И здесь не идет речь о ницшеанской идее переоценки ценностей. Для немецкого мыслителя тотальная переоценка ценностей была вызвана тревогой осознания тех необратимых деструктивных процессов, происходивших с европейской культурой. Иронический же дискурс, не видя границ своей иронии, приводит в конечном итоге к смысловому вакууму, где ни во что нельзя верить серьезно, где нет места идеализации (в самом высоком смысле этого слова), нет места подлинной искренности. Как раз подобная тотальная ироничность, столь свойственная современной постмодернисткой культуре, и оборачивается потерей для человека подлинного основания личностного экзистенциального бытия.

Кроме того, постоянное пребывание в состоянии перманентной иронии приводит к по-

тере для человека аутентичных, подлинных отношений с Другими. Если все воспринимается в качестве игры и условности, то трудно говорить о каких-то доверительных, искренних, коммуникативных отношениях с другими людьми. Неминуемо перед человеком возникнет вопрос о своем подлинном «Я». Иронический дискурс, будучи великолепным, острым инструментом критики и деконструкции, часто оказывается бессильным перед задачей созидания. Он умеет ставить под сомнение, разоблачать и высмеивать, но он с трудом формулирует новые смыслы и ценности. Дистанцируясь от всего и вся, ироник рискует утратить способность к серьезному, ответственному действию, которое только и способно реально изменить мир.

Исходя из сказанного, можно утверждать, что иронический дискурс предстает как сложная, антиномичная, но во многом необходимая, форма адаптации и самосохранения личности в условиях современного социокультурного бытия. И именно в таком понимании иронический дискурс важен как один из путей сохранения экзистенциальности человека, позволяющего ему находить свое место в пространстве социума, не растворяясь в нем полностью, сохраняя свое подлинное «я».

От Античности до современного постмодернистского варианта развития общества иронический дискурс выполнял и выполняет одну очень важную роль. Он показывает, насколько беззащитен и хрупок человек. Поэтому, прибегая к ироническому дискурсу, человек как бы выстраивает стратегию своего выживания и конструирования смыслов, особенно в такие эпохи, когда старые разрушаются, а новые еще только обретают окончательные очертания. Отсюда, вполне можно сказать, что иронический дискурс – это способ существования человека между словом и реальностью, способ, требующий от него постоянной рефлексии, критического мышления и чувства меры.

Литература

1. Автономова Н. Философский язык Ж. Деррида. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2024. – 512 с.
2. Аристотель. Риторика [Электронный ресурс]. – URL: https://www.livelib.ru/book/264341/read-ritorika-aristotel/~59 (дата обращения: 10.02.2026).
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Электронный ресурс]. – URL: https://exsistencia.livejournal.com (дата обращения: 16.03.2026).
4. Блюхер Ф. Н., Гурко С. Л., Гусева А. А., Гутнер Г. Б. Дискурс-анализ и дискурсивные практики [Электронный ресурс]. – М.: ИФРАН, 2016. – 134 с. – URL: https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/2016/bluher/Bluher.pdf (дата обращения: 25.02.2026).
5. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
6. Жукова О. И., Жуков В. Д. Кризис морали в контексте современного социокультурного бытия человека // Вестник Кемеровского государственного университета культуры. – 2025. – № 1 (70). – С. 13–21.
7. Киркегор С. О понятии иронии [Электронный ресурс]. – URL: https://predanie.ru/book/219873-o-ponyatii-ironii/ (дата обращения: 12.03.2026).
8. Лосев А. Ф. Итоги тысячелетнего развития. Кн. I-II [Электронный ресурс]. – URL: https://fil.wikireading.ru/50664 (дата обращения: 02.02.2026).
9. Николина Н. В. Дискурс-анализ как рефлексивная практика в социологии научного знания // Философия науки. – 2022. – № 3. – С. 12–20. – URL: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/koha:000999554 (дата обращения: 26.01.2026).
10. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность [Электронный ресурс]. – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 282 с. – URL: https://psychoanalysis.by/wpcontent/uploads/2019/05/contingency-рорти.pdf?189db0&189db0 (дата обращения: 14.03.2026).
11. Тён А. ван Дейк. Дискурс и власть: репрезентация доминирования в языке и коммуникации. – М.: ЛИБРОКОМ, 2015. – 344 с.
12. Черданцева И. В. Ирония от понятия к методу философствования [Электронный ресурс]. – URL: file:///C:/Users/1/Downloads/philos_edu_9.pdf (дата обращения: 14.02.2026).
13. Чернявская Н. А. Прагматический потенциал иронии как инструмента воздействия в современной коммуникации // Верхневолжский филологический вестник. – 2025. – № 2 (41). – С. 105–113.
14. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика [Электронный ресурс]: в 2 т. – М.: Искусство, 1983. – 342 с. – URL: https://pubdoc.ru/doc/256035/fridrih-shlegel._.-e-stetika-filosofiya-kritika-v (дата обращения: 02.03.2026).

References

1. Avtonomova N. *Filosofskiy yazyk Zh. Derrida [Derrida's Philosophical Language]*. Moscow, Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2024. 512 p. (In Russ.).
2. Aristotle. *Ritorika [Rhetoric]*. (In Russ.). Available at: https://www.livelib.ru/book/264341/read-ritorika-aristotel/~59 (accessed 10.02.2026).
3. Baudrillard J. *Simulyakry i simulyatsiya [Simulacra and simulation]*. (In Russ.). Available at: https://exsistencia.livejournal.com (accessed 16.03.2026).
4. Blucher F.N., Gurko S.L., Guseva A.A., Gutner G.B. *Diskurs-analiz i diskursivnye praktiki [Discourse analysis and discursive practices]*. Moscow, IFRAN Publ., 2016. 134 p. (In Russ.). Available at: https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/2016/bluher/Bluher.pdf (accessed 25.02.2026).
5. Gaidenko P.P. *Proryv k transtsendentnomu: Novaya ontologiya XX veka [Breakthrough to the transcendent: A New ontology of the 20th century]*. Moscow, Respublika Publ., 1997. 495 p. (In Russ.).
6. Zhukova O.I., Zhukov V.D. Krizis morali v kontekste sovremennogo sotsiokul'turnogo bytiya cheloveka [The crisis of morality in the context of modern socio-cultural human existence]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury [Bulletin of Kemerovo State University of Culture]*, 2025, no. 1 (70), pp. 13-21 (In Russ.).
7. Kierkegaard S. *O ponyatii ironii [About the concept of irony]*. (In Russ.). Available at: https://predanie.ru/book/219873-o-ponyatii-ironii (accessed 12.03.2026).
8. Losev A.F. *Itogi tysyacheletnego razvitiya [Results of the Millennium Development]*, book I-II. (In Russ.). Available at: https://fil.wikireading.ru/50664 (accessed 02.02.2026).
9. Nikolina N.V. Diskurs-analiz kak refleksivnaya praktika v sotsiologii nauchnogo znaniya [Discourse Analysis as a Reflective Practice in the Sociology of Scientific Knowledge]. *Filosofiya nauki [Philosophy of Science]*, 2022, no. 3, pp. 12-20. (In Russ.). Available at: http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/koha:000999554 (accessed 26.01.2026).
10. Rorty R. *Sluchaynost', ironiya i solidarnost' [Chance, irony and solidarity]*. Moscow, Russian Phenome, nological Society Publ., 1996. 282 p. (In Russ.). Available at: https://psychoanalysis.by/wpcontent/uploads/2019/05/contingency-рорти.pdf?189db0&189db0 (accessed 14.03.2026).
11. Ten A. van Dijk. *Diskurs i vlast': reprezentatsiya dominirovaniya v yazyke i kommunikatsii [Discourse and Power: Representation of Dominance in Language and Communication]*. Moscow, LIBROKOM Book House, 2015. 344 p. (In Russ.).
12. Cherdantseva I.V. *Ironiya ot ponyatiya k metodu filosofstvovaniya [Irony from a Concept to a Method of Philosophizing]*. (In Russ.). Available at: file:///C:/Users/1/Downloads/philosoph_edu_9.pdf (accessed 14.02. 2026).
13. Chernyavskaya N.A. Pragmaticheskiy potentsial ironii kak instrumenta vozdeystviya v sovremennoy kommunikatsii [The pragmatic potential of irony as a tool of influence in modern communication]. *Verkhnevolzhskiy filologicheskiy vestnik [Upper Volga Philological Bulletin]*, 2025, no. 2 (41), pp. 105-113. (In Russ.)
14. Schlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika: v 2 t [Aesthetics. Philosophy. Criticism. In 2 volumes]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 342 p. (In Russ.). Available at: https://pubdoc.ru/doc/256035/fridrih-shlegel._.-e-stetika-filosofiya-kritika-v (accessed 02.03. 2026).

УДК 130.2
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-201-211

АНТРОПОКУЛЬТУРНЫЙ МУЛЬТИПАРАЛЛЕЛИЗМ КАК ПРОБЛЕМА

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

Антропокультурный мультипараллелизм исследуется в статье с точки зрения структурно-функционального и генетического подходов. Теоретико-методологическим основанием для исследования является лейбницевское представление о монадах и о «предустановленной божественной гармонии»,

а также идея «изначального божественного всеединства», развиваемая в трудах В. С. Соловьёва. В качестве обоснования теоретических выводов используются образы живописных и литературных произведений. Антропокультурный мультипараллелизм понимается как многовекторная гетерохронная полифоническая реальность, проходящая в своём развитии периоды, соотносимые с этапами развёртывания диалектического противоречия: доминанта себетождественности (мифорелигиозные этапы истории); развёртывание дифференциаций (на светских этапах истории) до степени конфликта (в XIX–XX веках); формирование нового тождества (XX–XXI века), внутри которого актуализируются свои различённости. Современная дифференциация антропокультурной мультивселенной имеет как достоинства (многогранность, пластичность, динамичность, интенция к новизне), так и недостатки (хаотичность, конфликтность, непредсказуемость, интенция к деструкции). Гармоничное состояние антропокультурной вселенной представлено множеством монад, каждая из которых есть уникальное выражение единого божественного первоначала.

Ключевые слова: антропный, культурный, мультипараллелизм, диалектическое противоречие, история, божественное, монада.

ANTHROPOCULTURAL MULTIPARALLELISM AS A PROBLEM

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

The article examines anthropocultural multiparallelism from the point of view of structural, functional and genetic approaches. The theoretical and methodological basis for the research is the Leibnizian concept of monads and the “pre-established divine harmony”, as well as the idea of the “primordial divine unity”, developed in the works of V.S. Solovyev. Images of paintings and literary works are used as a justification for theoretical conclusions. Anthropocultural multiparallelism is understood as a multivector heterochronic polyphonic reality that goes through periods in its development correlated with the stages of the development of dialectical contradiction: the dominant identity (mytho-religious stages of history); the unfolding of differentiation (at secular stages of history) to the degree of conflict (in the XIX-XX centuries); the formation of a new identity (XX-XXI centuries), within which their differences are actualized. The modern differentiation of the anthropocultural multiverse has both advantages (versatility, plasticity, dynamism, intention to novelty) and disadvantages (randomness, conflict, unpredictability, intention to destruction). The harmonious state of the anthropocultural universe is represented by a multitude of monads, each of which is a unique expression of a single divine principle.

Keywords: anthropic, cultural, multiparallelism, dialectical contradiction, history, divine, monad.

Введение. Исходное определение понятия «мультипараллелизм»

На антропном уровне «мультипараллелизм» – это существование в человеке автономных векторов чувств, мышления и поведения, различающихся гетерохронностью и (или) качественным своеобразием.

На культурном уровне «мультипараллелизм» – это существование в одной культуре разновременных общественных укладов; и/или автономное (в той или иной степени) функционирование качественно различных культурных *слоёв.*

Методологический аспект

Параллельные антропокультурные вектора соотносимы по ряду аспектов с монадами Г. Лейбница [13]. Монады «без окон и дверей» существуют независимо и параллельно относительно друг друга, не взаимодействуют, обладают внутренней активностью. Несмотря на самодостаточность и автономность, в своих интенциях монада есть изначально заданное единство – «предустановленная божественная гармония» [13, с. 92]. Лейбницевская идея *изначальной божественной гармонии*, обусловливающей упорядоченность

мироздания, соотносима с развиваемой в русской философии *идеей всеединства* [21, с. 90–91].

Развёртывание антропокультурного мультипараллелизма от изначального единства к множеству и далее, к новому единству, может быть рассмотрено через этапы развития диалектического противоречия (тождество – накопление различий – конфликт – новое тождество) [7, с. 123–124] и через синергийную идею взаимодействия и эволюции хаоса и порядка [24]. Для исследования характера и направления актуализации и динамики антропокультурного мультипараллелизма используется генетический подход; для определения характера строения и взаимодействия составляющих его элементов применяется структурно-функциональный подход. Для обоснования и иллюстрации теоретических утверждений используется образный ряд из живописных и литературных произведений.

Степень разработки проблемы антропокультурного мультипараллелизма

В литературе сформулирован ряд понятий, близких к *антропному мультипараллелизму*: человек как «многоплановое существо» (Н. А. Бердяев), «многосложное существо» (Г. И. Гурджиев), «существо множества возможностей» (Х. Ортега-и-Гассет), «существо с многовекторной свободой выбора» (Ж.-П. Сартр), «парадоксальный человек» (Ж. Т. Тощенко), «многослойное существо» (Н. Хартман). Возможно выделение сосуществующих параллельно, реализующих разные стратегии бытия, типов человеческого существования: от классического европейского человека до православного подвижника и человека потребительского общества (С. Хоружий).

В литературе развивается ряд понятий, близких к *культурному мультипараллелизму*: множество «культурно-исторических типов», одновременно идущих разными путями (Н. Я. Данилевский); параллельное существование «культурных организмов» (О. Шпенглер); множество отдельных цивилизаций, каждая из которых проходит свой цикл «вызова-и-ответа» (А. Тойнби); разные культуры – параллельные способы организации человеческого опыта (К. Леви-Стросс). Мир культуры представляется как «большое время», наполненное «диалогичностью» и «полифонией» (М. Бахтин). Культура представляется как *ризома* со множеством входов и выходов (Ж. Делёз, Ф. Гваттари).

Человек и культура существуют только в единстве, взаимодействуя друг с другом на самых разных уровнях; человек всегда инкультурирован, а культура всегда антропоморфна. Метафорически можно сказать, что культура и человек – «зеркала» (или «зеркало в зеркале»), отображающие (созидающие/искажающие/разрушающие) друг друга. Культура – это человек, опредмеченный в материальных или духовных продуктах, пребывающих как в его внешнем (материальная культура), так и внутреннем (или внутренне-внешнем, как духовная культура) пространстве. Как человек актуализирует культуру, так и культура актуализирует человеческое в человеке. Всё это даёт основание говорить об *антропокультурном мультипараллелизме* как интегральном явлении; и о понятии «*антропокультурного мультипараллелизма»* как отображающей его целостной категории.

Понятие «антропокультурный мультипараллелизм» использует А. Панарин, утверждая, что цивилизации развиваются по своим уникальным культурным и антропологическим кодам, двигаясь параллельными, но самобытными путями [16]. Однако нами это понятие рассматривается в более широком плане: не как только антипод глобализации, вестернизации, способ сохранения культурной самобытности России и Востока; а и для обозначения закономерной фундаментальной характеристики человеческого бытия, развёртывающейся как на протяжении истории, так и в современную эпоху.

Мультипараллелизм на антропном уровне. Генетический аспект. Онтогенез

Человек – *гетерогенно/гетерохронное существо*, разные планы которого (физическое, психическое, социальное[1]; детское, родительское, взрослое[2]) развиваются неравномерно: так, со-

[1] Внутри социального возможен временной диссонанс профессионального, морального и духовного.

[2] Можно дифференцировать детское на младенческое и подростковое, можно выделить ещё старческое начало.

вершенный профессионализм вполне может сочетаться с несовершенной моралью[3].

Мультипараллелизм на антропном уровне. Генетический аспект. Филогенез

Разные возрастные группы (дети, молодёжь, взрослые, старики) существуют на одном этапе развития общества. Их процентное соотношение, степень активности влияют на характер и темпы развития: больше молодёжи (Африка, Азия, Латинская Америка) – больше динамики, революционные настроения; больше стариков (Европа) – больше статики, консервативные настроения. Несмотря на «лоскутное одеяло» гетерохронности есть доминанта: если рассматривать *человечество как одного человека* (соотнеся возрастные стадии филогенеза и онтогенеза), то оно сейчас в подростковом возрасте[4].

Мультипараллелизм на антропном уровне. Функциональный аспект. Онтогенез

В человеке достаточно автономно сосуществуют «пазлы из разных конструкторов»: разнокачественные (несовместимые, почти или полностью) составляющие. Так, на уровне *биполярности* в человеке выделяются: «Чёрный и Белый Крылатые Кони» (Платон); первозданный и падший планы души (христианство); образ Бога и образ мира (С. Л. Франк); либидо и танатос (З. Фрейд); «я-реальное», «я-идеальное» (К. Роджерс). В человеке есть также разнополюсность рационального и иррационального; противоречия желаний и возможностей; в нём могут сосуществовать эгоизм и альтруизм, гуманизм к своим и жестокость к чужим.

На уровне триполярности в человеке выделяются: вегетативное, животное, разумное (Аристотель); «эго», «ид», «супер-эго» (З. Фрейд); «детское», «родительское», «взрослое»[5] (Э. Берн); «я-материальное», «я-социальное», «я-моральное»[6] (У. Джеймс). *На уровне квадрополярности* можно выделить «я-прошлое», «я-настоящее», «я-динамическое», «я-фантастическое»[7] (М. Розенберг).

Таким образом, человек – эклектичен, он есть *соединение несоединимого*, не складывающегося в целостную «картину». В человеке представлено всё[8]: в нём есть телесное и духовное (психофизиологический параллелизм); биологическое (рефлексы) и абиологическое (отсутствие инстинктов), социальное и асоциальное, профанное и сакральное, первозданное и падшее[9]. В сознании человека есть научные знания (например, законы механики, физики), религиозные идеи (например, христианская вера в Бога одновременно с буддистской идеей реинкарнации); суеверия, ложные идеи, иллюзии. И всё это существует одно-

---

[3] Так, сущность человека обычно формируется до 12–15 лет, дальше он развивается лишь из вне, профессионально) [8, с. 81–82]. В результате вполне может получиться профессионал высокого класса (уровень зрелости-взрослости) с сущностью подростка. Например, когда директор крупной фирмы, известный режиссёр или дирижёр симфонического оркестра унижают своих подчинённых, нецензурно ругаясь с ними; когда человеком движут страсти, амбиции, слабости и пороки, а не разум и «внутренний моральный закон» (И. Кант); когда взрослый человек всё ещё переживает стадию подросткового бунта (конфликтуя со вся и всеми), желание самоутвердиться (нередко за счёт унижения другого).

[4] Так, с точки зрения Т. И. Черниговской, возраст человечества (объясняющий продолжающуюся конфликтность в мире) – подростковый. «Я считаю, что человечеству лет одиннадцать, может двенадцать… даже не тринадцать. У младших подростков выигрывают эмоции, они не умеют справляться с ними, они показывают, кто важнее, кто сильнее (это происходит из-за того, что у них еще незрелые лобные отделы головного мозга, ответственные за мотивы, цели, регуляцию поведения; короче говоря, которые наводят порядок; этих отделов у подростков такого возраста просто нет, то есть они физически есть, но они незрелые») [26].

[5] Внутри «детского» можно выделить «младенческое», «подростковое», «юношеское»; наряду с «детским» и «взрослым» можно выделить «старческое». Данная дифференциация рождает конфликт между «хочу», «могу» («надо») и «должен» (следствие разрыва между декларируемыми ценностями и реальным поведением).

[6] Сюда также можно добавить «я-духовное», «я-асоциальное», «я-аморальное».

[7] К этой градации можно также добавить «я-будущее», «я-статистическое», «я-реальное».

[8] Поэтому его вполне можно определить как «всёшное существо».

[9] «Человек – это слава и хлам вселенной» (Б. Паскаль).

временно, параллельно; иногда, взаимодействуя, но, не смешиваясь друг с другом[10].

Мультипараллелизм на антропном уровне. Функциональный аспект. Филогенез

Сюда относятся, например, расхождение между декларируемым гуманизмом и одновременной приверженностью колониализму, расизму[11]; диссонанс между высокой образованностью и геноцидом (как у нацистской верхушки); двойная мораль, права де-юре и де-факто (у богатых и бедных, мужчин и женщин, например); поляризация общества на homo deus и «класс ненужных» [25, с. 135].

Мультипараллелизм на культурном уровне. Генетический аспект

В современную эпоху существуют культуры на возрастных ступенях детства человечества (австралийские аборигены), молодости (Глобальный Юг), зрелости (США, Китай), старости (Европа). В одной стране, в одно время может существовать социально-экономическая гетерогенность (многоукладность) [3]. В некоторые эпохи происходит сосуществование (с элементами взаимодействия) характеристик предшествующих исторических ступеней: так, в эпоху Ренессанса функционируют черты Античности и Средневековья. XXI век предстаёт синтезом первобытного строя (традиционные отношения, важность кровно-родственных связей, абсолютная ценность семьи, детей, заботы о родителях); Античности (культ поверхности, телесности, красоты дизайна, экстерьера); Средневековья (религия как образ мыслей и образ жизни); карнавальной культуры (чревоугодие, гедонизм, жизнь как вечный праздник); Ренессанса (всесторонне развитые люди – *люди эпохи Возрождения*); Просвещения (доминанта рационализма, сциентизма); постмодерна (потерянность, обезличенность, «бег новых кочевников», культ *«свободы от»*).

Мультипараллелизм на культурном уровне. Функциональный аспект

Примером здесь является *мультикультурализм* (который активно изучали Ч. Тейлор, У. Кимлик, Б. Парекх), представляющий собой сохранение и развитие культурных различий внутри одной страны. В отличие от идеи «плавильного котла», где разные культуры ассимилируются в одно целое, *мультикультурализм* исходит из идеи «салатницы», где разные культуры в рамках одной страны сохраняют свою самобытность и равенство.

В соответствии с этапами развития диалектического противоречия можно выделить этапы генезиса антропокультурного мультипараллелизма.

Мифорелигиозная антропокультурная себетождественность

Первобытная (обезличенная) синкретичность[12] представляет собой изначальное антропокультурное единство, обусловленное наличием единой прародины человечества, единого общего предка, общеродовой природы человека. Внутри этого единства происходит *накопление различий:* так, в период «неолитической революции», у разных народов параллельно появляются земледелие, скотоводство, различные ремёсла. Ведущей ролью себетождественности можно объяснить последующее, соотносимое по времени и независимое появление достаточно схожих взглядов на мир и человека, сходного образа жизни (что приобрело устойчивые формы в «осевое время истории») [27, с. 192–193].

Мифорелигиозные эпохи «обустроенности», доминанты «вселенского Дома» [9], предстают *эпохами остановленного времени*[13] (*остановившегося человека)* в силу актуализированного чувства близости к вечному. Во *внутреннем антропокультурном пространстве* доминирует монизм (мифорелигия – главное интегрирующее начало); во *внешнем* – мультипараллелизм (в «осевое вре-

[10] Это вполне можно описать плотиновским принципом «единства без смешения».

[11] Так, «отцы-основатели» США, авторы Декларации прав человека, отстаивающие идею равенства всех людей перед Богом, были рабовладельцами. Лозунг Французской революции «Свобода, равенство братство» распространялся только на французов; и не имел никакого отношения к жителям французских колоний, считавшихся дикарями (последний человеческий зоопарк был закрыт в Париже в 1994 году).

[12] Исходный синкретичный антропокультурный этап можно назвать *«Белым квадратом» досамости* (из белого цвета рождается всё многообразие цветовых различённостей).

[13] Церковь предстаёт *территорией остановленного времени* (*нишей консервации времени*).

мя» оформляются автономно существующие своеобразные культурные центры).

Эти центры можно было бы (с определёнными оговорками) назвать параллельными *антропокультурными монадами*, в первоистоке единства которых лежит «предустановленная божественная гармония» (Г. Лейбниц), «божественное всеединство» (В. С. Соловьёв). Одновременно, и во взаимосвязи с культурными, актуализируются антропные дифференциации, проявившиеся в олицетворении индивидуального человеческого облика, что нашло выражение в фаюмских и античных портретных галереях, ликах средневековых святых [11, с. 86–87].

Пик накопления антропокультурных различий достигается в Новое время[14]. На смену религиозным приходят светские эпохи; обретённая обустроенность мироздания, устойчивый (антиэнтропийный) горне-дольний «вселенский Дом» разрушается [2, с. 13–14]. Начинается «эпоха бездомности»; оформившиеся представления об упорядоченности, надёжности мира как единства «тверди земной» и «тверди небесной» рассыпаются [6]. Человек оказывается один на один с *вызовами* мало понимаемого и мало прогнозируемого внешнего и внутреннего бытия [17, с. 131]. Наступает *время антропокультурной энтропии:* снаружи и внутри человека нарастает неопределённость, обездоленность, потерянность.

Происходит переход от *религиозного монизма* – к *светскому плюрализму*. На уровне метафизического бытия Бог обусловливает *всеединство* мироздания, Люцифер же актуализирует его *всеразделённость* (см. Мф. 4:8–11). Отдаление мира от божественного *всеединства* приводит не просто к антропокультурной дифференциации, а к нарастанию противостояния (вплоть до открытых конфликтов) как в межкультурных, так и в межличностных отношениях. Происходит рассыпание и внутриличностного пространства: актуализируется переход от целостных религиозно-светских натур – к светским непоследовательным, *неотцентрованным*, внутренне расколотым[15].

В XVIII–XIX веках достигается расцвет национальных культур [14]. Происходит неизвестное ранее нарастание олицетворённости множественности человеческих индивидуальностей (не только на уровне аристократических персонажей, но и простолюдинов). Данное время неслучайно называют *«Веком портрета»* (однако глубокий психологизм рембрандтовских полотен чаще не достигается, преобладает описание внешнего облика). Мир (что нашло выражение в живописных полотнах от Тициана до импрессионистов) достигает максимальных степеней цветности. Определённость, устойчивость человеческого облика дробится на цветовые пятна (что наиболее отчётливо запечатлели пуантилисты Ж. Сёра и П. Синьяк) [12, с. 25–27].

Глубины человеческой сущности всё более теряются из виду[16]. «Поверхность» начинает *побеждать* «глубину», перекрывать её, становясь самодостаточной, самоценной. Актуализируется *новый вид параллелизма*: «поверхность» и «глубина» (как на антропном, так и на культурном уровнях) существуют достаточно независимо друг от друга (настоящее не предстаёт, в достаточно полной мере, итогом прошлого[17]; человек не является, в значительной степени, плодом развития мировой культуры)[18]. Историческое поражение «глубин»[19] приводит к тому, что центробежные силы побеждают центростремительные; внешняя дифференциация «перевешивает» внутреннее единство. Культурная и антропная поляризация развёртываются во взаимосвязи друг с другом; что даёт основание говорить о нарастании антропокультурной диффузии в целом.

В XIX–XX веках антропокультурная дифференциация достигает своих контрарных «по-

---

[14] Этап достижения предельных степеней антропокультурного многообразия в Новое время можно назвать *«Цветным квадратом» расцвета самости.*

[15] Происходит переход от эпохи целостных личностей к эпохе натур внутренне расщеплённых: в истории, например, от Дж. Бруно, не отрекшегося от своих взглядов даже ценой жизни, к Г. Галилею, отрекшемуся от своих идей; в литературе, например, от Т. Лариной, выбравшей долг, а не чувство, к А. Карениной, отдавшейся чувству, вопреки долгу.

[16] Из уникального существа с глубоким внутренним миром человек превращается в «раскрашенный воздух», набор цветовых пятен, не отличающийся от суммы цветных пятен других предметов. См. например: «Прогулку» К. Моне.

[17] «Главный урок истории – то, что она не даёт никаких уроков» (Г. Гегель).

[18] Утверждая, что «под каждой могильной плитой лежит всемирная история», Г. Гейне выдаёт желаемое за действительное.

[19] «Главное предательство человека – предательство собственных глубин» [19, с. 141].

люсов», что нашло выражение в многочисленных и самых кровопролитных за всю историю революциях и войнах (Наполеоновские войны, Первая и Вторая Мировые войны). Развитие антропокультурного мультипараллелизма вступает в *этап конфликта*; «полюса» обретают контрастность, не вытесняя друг друга, а сосуществуя одновременно. Так, (вопреки утверждению А. С. Пушкина), гений и злодейство, нередко, оказываются «вещами совместными»[20], так же как ум и глупость («на всякого мудреца довольно простоты»), порок и добродетель (можно каяться и грешить, любить и ненавидеть *в одно и тоже время*), совместны даже злодейство и любовь (Наполеон и Жозефина, Гитлер и Ева Браун). Вот такое человек парадоксальное существо, «хлам и слава вселенной» одновременно [17, с. 122].

Если в XIX веке рассыпание божественного мира не нивелировало полностью его определённость, узнаваемость (как у импрессионистов и пуантилистов), то в начале XX века мир расщепляется до полной потери идентичности предметности. Фиксация *рассыпания целостного божественного мира* происходит в авангардизме (футуризм, кубизм, дадаизм, экспрессионизм, абстракционизм). Развёртывается нисхождение от *эпохи цветущей всёшности* – к *эпохе безвидной ничтошности*[21] (выражением этой «победы» стал «Чёрный квадрат» К. Малевича, затмивший *солнце*, из которого и рождается всё многообразие цветовых оттенков)[22]. На метафизическом уровне, усиление антропокультурной диффузии предстаёт продолжением и выражением люциферического бунта, разрушающего первозданное божественное всеединство бытия.

На пиковых ступенях *этапа конфликта* в развитии антропокультурного мультипараллелизма актуализируется *новое синкретичное тождество.* Основанием для этого становится *массовое производство*, породившее *массовое потребление*[23]. Развёртывание последнего на нематериальном уровне привело к появлению *массовой культуры,* формирующей *массовое сознание*[24]. Массмедиа, быстро и одновременно распространяющие одинаковую информацию на всё население, и урбанизация, превращающая людей в «толпу», приводят к формированию «человека массы», который не хочет быть уникальным, а хочет быть как все [15, с. 69].

Глобализация (создание после Второй мировой войны таких глобальных структур, как ООН, МВФ, ВОЗ, ВТО), завершение *холодной войны* (после 1991 года), появление Интернета (широко доступного с 1990-х годов) обусловливают процессы *стирания* национального своеобразия, нарастания *всеобезличенности* («восстание масс» приводит их к власти, утверждая свойственные им тренды) [15, с. 98]. *У толпы нет лица*[25]. Обезличенность со всей очевидностью запечатлена на полотнах К. Малевича («Девушки в поле»), Р. Магритта («Сын человеческий»), Ж. Миро («Персонаж, бросающий камень в птицу») [12, с. 26]. Нивелирование антропокультурных различённостей делает человека и мир однообразно серыми[26]. Серый цвет (серые дороги, автомобили, дома, одежды, лица, души) в настоящее время – самый популярный[27] [22].

---

[20] См., например: «доктор зло» Вернер фон Браун, «миллионер на крови» А. Нобель, «унабомбер» Т. Качиньский, «наполеон преступлений» А. Уорт, «синяя борода» Жиль де Рэ [9].

[21] Перекличка с паскалевским определением человека как «середины между Всё и Ничто» [17, с. 139].

[22] «Чёрный квадрат» появился как декорация к пьесе «Победа над солнцем». На смену *эпохи Цветного квадрата* расцвета самости приходит *эпоха Чёрного квадрата смерти самости*. Вступление в эту эпоху Г. Форд выразил так: «Любой клиент может получить автомобиль любого цвета, какого пожелает, если этот цвет – чёрный». «Чёрная» эпоха продуцирует адекватного себе человека (появляется поэма С. А. Есенина «Чёрный человек»).

[23] Массовое производство началось с внедрения конвейера в 1913–1914 годах, позволяющее создавать доступные для населения товары; стирающее различия между сословиями.

[24] В широкий оборот входят газеты, кино, граммофон, радио; к 1920–1930-м годам мысли, вкусы, притязания людей становятся во многом однотипными.

[25] Название одноимённого рассказа Е. Носова, вышедшего в 1990-е годы.

[26] Современность (в которой сливаются *Белый, Цветной и Чёрный Квадраты* предыдущих эпох) можно было бы назвать *эпохой Серого Квадрата постсамости (квазисамости)*.

[27] Современный мир можно было бы назвать *Пятьдесят оттенков серого* (по аналогии с названием одноимённого к/ф реж. С. Тэйлор-Джонсона (2015), главный герой которого – с фамилией Серый). Всё человечество можно было бы назвать одним Серым человеком (см. рассказ Э. Вейера «Яйцо», 2009).

Новая себетождественность соотносима с первобытной синкретичностью, но также и отличается от неё: если первая (как *белый цвет*) несёт в себе актуальную возможность разнообразия оттенков антропокультурной множественности (*этап предрождения*), то последняя (как *серый цвет*) нивелирует контрасты и контуры, превращая мир в оттенки одного цвета (*этап предумирания*). Серый цвет можно определить как *никакой*, как отсутствие цвета; тем самым завершается *большой цикл* развёртывания (в соответствии с этапами диалектического противоречия) антропокультурного мультипараллелизма от *потенциального Всё* к *актуальному Ничто*.

Однако в новой антропокультурной себетождественности (в отличие от первобытной синкретичности) гораздо в большей степени актуализированы многообразные различённости. Во второй половине XX–XXI веков происходит новый расцвет национальных государств (Африка, Азия, Индия). В противоположность культурам, предстающим «плавильным котлом», актуализируются культуры-«салатницы», в которых взаимодействуют, но не нивелируются («единство без смешения») различные национальные особенности (мультикультурализм).

На антропном уровне, в силу доминанты западного индивидуализма, происходит рассыпание человечества на *человекоатомы*, *«элементарные частицы»* (М. Уэльбек). *Антропокультурная монадизация* нисходит с уровня этносов на *уровень индивидов*[28]. Интенция ко всё большей дифференциации не актуализирует развитие индивидуальности, а, наоборот, обусловливает развёртывание обезличенности[29]. Таким образом, тенденция к нивелированию на уровне национально-культурных образований продолжается (и усиливается) на индивидуальном уровне. Актуализация нульмерных культурных общностей происходит одновременно и в единстве с актуализацией нульмерных индивидов.

Современная эпоха, в основании которой лежат (в той или иной степени) все предшествующие историко-культурные этапы, предстаёт их своеобразным итогом и синтезом (в результате в одно время сосуществуют люди разных исторических эпох)[30] [1, с. 35–36]. *Соединение несоединимого* в человеке даёт основание определить его как *эклектичное существо* (мозаичное, клиповое, тик-токовое), в котором одновременно присутствуют взаимоисключающие феномены: научные и религиозные (языческие, христианские, буддистские)[31] представления; суеверия, фантазии, грёзы; ложные и подлинные воззрения; альтруистические и эгоистические; гуманные и человеконенавистнические. Человек одновременно выступает как творец и разрушитель, праведник и грешник, способный на великие свершения и трагичные ошибки. Множество составляющих человека «пазлов» – из разных (нередко исключающих друг друга) конструктов мира, не складывающихся воедино – в одну монументальную макрокомпозицию.

Современную эпоху можно было бы назвать не только *гетерогенно/гетерохронной*, но и *мультигенно/мультихронной*. По ряду параметров дифференциация начинает доминировать над интеграцией: так наука развивается «не в ствол, а в куст» (Н. Тимофеев-Ресовский); происходит переход от (пред)модернистских моноистин – к постмодернистской множественности истин (то есть «не в древо, а в ризому» (Ж. Делёз)). Происходит переход от *исторического монизма* к *историческому плюрализму*; от «одно-, двух-,

[28] Выражением этого стали популярные идиомы «я никому ничего не должен», «это твои проблемы», «каждый сам за себя».

[29] Наш век – не век торжествующей индивидуальности, а век торжествующего индивидуализма.

[30] Как человек есть отображение существующих во внешнем пространстве антропокультурных дифференциаций, так и последние есть отображение человека. Исходя из этого, найти общий язык с другим человеком так же непросто, как найти общий язык с другой исторической эпохой. Также есть основания говорить о существовании разных исторических эпох внутри одного человека.

[31] «Никакой слуга не может служить двум господам, ибо или одного будет ненавидеть, а другого любить, или одному станет усердствовать, а о другом не радеть. Не можете служить Богу и мамоне» (Лк. 16:13). Человек может «служить двум Богам», если вера поверхностна, если *моноидея* не заполняет душу полностью, до глубин; что является выражением доминанты поверхностности человека, обособления её от глубин или отсутствие глубин как таковых (поверхность снаружи и внутри; глубина как не реальная, а формальная возможность).

трёхполюсного» мира – к *мультиполюсному*. Современная эпоха – *эпоха перемен,* эпоха *бегущего человека, разбегающегося во все стороны времени* [10]. И чем быстрее движется мир, тем дальше он от вечного (оформившегося, упорядоченного, первоединого). Нарастание *центробежной тенденции* связано и с ослаблением традиционной культуры (религии, морали, права), главное предназначение которой – выполнять антиэнтропийную функцию[32].

Заключение

У нарастающего антропокультурного параллелизма есть *достоинства:* открытость многовекторности антропокультурной мультивселенной даёт возможность для пластичности, адаптивности, для выстраивания полифонии отношений. Однако у антропокультурной диффузии есть и *недостатки:* наличие взаимоисключающих интенций может дестабилизировать отношения, столкновение разнополюсных векторов несёт вероятность деструкции. Всё это свидетельствует об отсутствии целостности, монолитности антропокультурной мультивселенной, продолжающей перманентный поиск своей идентичности, о её «проектной незавершённости» (Ж.-П. Сартр). Данное обстоятельство находит выражение в спонтанности, непоследовательности, а значит, непредсказуемости интенций (что приводит к нарастанию антропокультурного хаоса, появлению *футурошока*).

Антропокультурные векторы как бы переключаются с одного *регистра* функционирования на другой, в результате пред нашим взором вдруг оказывается иная антропокультурная реальность (иногда предстающая антиподом предыдущей, привычной, традиционной), эта реальность может даже относиться к другой исторической эпохе. *Антропокультурная мультивселенная* рассыпается на отдельные *монады*, стремящиеся к автономному существованию как на уровне этносов (или их союзов), так и на уровне индивидов, *человеко-атомов,* пытающихся *спастись в одиночку*.

Целостность антропокультурной мультивселенной обусловлена сохранением *центростремительной тенденции.* Всё «кричащее» многообразие мира не разрушает его в силу общего происхождения из единого божественного первоистока («предустановленной божественной гармонии», «божественного всеединства»). Все выявленные различённости и контрарные противоположности генетически родственны, что и обусловливает единство антропокультурной мультивселенной, несмотря на все столкновения и конфликты. Это метафизическое основание обусловливает другие центростремительные интенции: «все мировые религии в глубинах сходятся» [20, с. 131], все люди в глубинах сходятся (неся в себе общеродовую природу)[33], все этнокультурные ценности в глубинах сходятся[34].

На протяжении всей истории происходит столкновение *центробежной* и *центростремительной* тенденций, антропокультурной *антигравитации* и *гравитации*, люциферического разделения и божественного всеединения. Затмение *метафизического солнца Чёрно-Серым Квадратом* завершится переходом от *эпохи единения-умирания* в *безликом Сером Ничто* к *эпохе единения-воскрешения в мультиликом Белом Всё*. «Спастись в одиночку нельзя, спастись можно только всем вместе со всеми» [23, с. 231–232]. Для этого человек должен стать *всечеловеком*, предстающим уникальным итогом развития всей человеческой культуры. «В нашем мире солнце светит снаружи, в будущем мире оно будет светить внутри каждого человека» [4, с. 176], – Н. А. Бердяев здесь доводит до логического завершения мысль Сократа: «В каждом человеке есть солнце, только дайте ему светить» [18, с. 79]. Антропокультурная мультивселенная на новом этапе эволюции будет представать множеством монад, в каждой из которых будет (по-своему) светить одно и то же богосолнце.

---

[32] Антропокультурное бытие – антиэнтропийно-энтропийное [2]. Так, религия объединяет людей одной веры и разъединяет людей разных вер (в том числе разных направлений внутри одной веры), то есть играет антиэнтропийно/энтропийную роль, причём последняя нередко перевешивает (можно говорить о людях, «делящих» единого Бога, «отбирающих» Бога друг у друга).

[33] Все люди – дети одного Отца Небесного (Мф. 5:45); в душах всех людей – один и тот же образ Божий (Быт. 1:27); для Бога «нет ни эллина ни иудея, ни раба ни патриция» (Гал. 3:28).

[34] См. Всеобщую декларацию прав человека (ООН, 1948).

Литература

1. Арефьева Н. Т. Начало XXI века – эпоха мировоззренческих поисков // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 2. – С. 32–38.
2. Бабосов Е. М. Антиэнтропийная направленность человеческого бытия и социальная энтропия // Социология. – 2011. – № 1. – С. 11–19.
3. Беляева Е. В. Многоукладность современного мира и её влияние на конфликтный потенциал // European research. – 2016. – № 11 (22). – С. 91–102.
4. Бердяев Н. А. О назначении человека. – М.: Амрита-Русь, 2019. – 460 с.
5. Берн Э. Игры, в которые играют люди. – М.: Эксмо, 2024. – 352 с.
6. Бубер М. Проблема человека. – М.: Ника-Центр, 1998. – 96 с.
7. Гегель Г. Наука логики. – М.: АСТ, 2023. – 320 с.
8. Гурджиев Г. И. Четвёртый путь к сознанию. – М.: АСТ, 2022. – 576 с.
9. Злые гении в истории человечества [Электронный ресурс]. – URL: https://russian7.ru/post/25-zlykh-geniev-istorii-chelovechestva (дата обращения: 14.03.2026).
10. Казаков Е. Ф. Бегущий человек как феномен современной культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 2. – С. 45–56.
11. Казаков Е. Ф. История как обретение лица // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 51. – С. 84–92.
12. Казаков Е. Ф. Человеческое лицо между «обретением» и «потерей» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 22–31.
13. Лейбниц Г. Монадология. – М.: Рипол-классик, 2018. – 210 с.
14. Луков В. С. История культуры Европы XVIII–XIX веков. – М.: МГУ, 2011. – 80 с.
15. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М.: АСТ, 2026. – 324 с.
16. Панарин А. Православная цивилизация в глобальном мире». – М.: АСТ, 2002. – 236 с.
17. Паскаль Б. Мысли. – М.: Азбука, 2024. – 332 с.
18. Платон. Диалоги. – М.: Эксмо, 2024. – 351 с.
19. Померанц Г. С. Записки гадкого утёнка. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2018. – 464 с.
20. Померанц Г. С., Миркина З. И. Великие религии мира. – М.: АСТ, 1998. – 416 с.
21. Соловьёв В. С. Философские начала цельного знания. – М.: Академический проект, 2011. – 383 с.
22. Сорокин К. Философия в сером цвете // Kant. – 2023. – № 3 (48). – С. 35–46.
23. Фёдоров Н. Ф. Философия общего дела. – М.: АСТ, 2025. – 456 с.
24. Хакен Г. Синергетика. – М.: АСТ, 2015. – 448 с.
25. Харари Ю. Homo deus: краткая история будущего. – М.: Синдбад, 2023. – 496 с.
26. Черниговская Т. В. Человечеству – 11–12 лет [Электронный ресурс]. – URL: https://38news.ru/view/tatjana-chernigovskaja (дата обращения: 09.03.2026).
27. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. – 527 с.

References

1. Arefyeva N.T. Nachalo XXI veka – epokha mirovozzrencheskikh poiskov [The beginning of the XXI century – the era of ideological searches]. *Vestnik MGUKI [Bulletin of MGUKI]*, 2013, no. 2, pp. 32-38. (In Russ.).
2. Babosov Y.M. Antientropiynaya napravlennost' chelovecheskogo bytiya i sotsial'naya entropiya [Anti-entropic Orientation of Human Existence and Social Entropy]. *Sotsiologiya [Sociology]*, 2011, no. 1, pp. 11-19. (In Russ.).
3. Belyaeva Y.V. Mnogoukladnost' sovremennogo mira i ee vliyanie na konfliktnyy potentsial [The Multi-Structure of the Modern World and Its Impact on Conflict Potential]. *European research [European Research]*, 2016, no. 11 (22), pp. 91-102. (In Russ.).
4. Berdyaev N.A. *O naznachenii cheloveka [On the Purpose of Man].* Moscow, Amrita-Rus Publ., 2019. 460 p. (In Russ.).
5. Bern E. *Igry, v kotorye igrayut lyudi [Games People Play].* Moscow, Eksmo Publ., 2024. 352 p. (In Russ.).
6. Buber M. *Problema cheloveka [The Problem of Man].* Moscow, Nika-Tsentr Publ., 1998. 96 p. (In Russ.).
7. Gegel G. *Nauka logiki [The Science of Logic].* Moscow, AST Publ., 2023. 320 p. (In Russ.).
8. Gurdzhiev G.I. *Chetvertyy put' k soznaniyu [The Fourth Path to Consciousness].* Moscow, AST Publ., 2022. 576 p. (In Russ.).
9. *Zlye genii v istorii chelovechestva [Evil Geniuses in the History of Humanity].* (In Russ.). Available at: https://russian7.ru/post/25-zlykh-geniev-istorii-chelovechestva (accessed14.03.2026).

10. Kazakov Y.F. Begushchiy chelovek kak fenomen sovremennoy kul'tury [The Running Man as a Phenomenon of Contemporary Culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2025, no. 2, pp. 45-56. (In Russ.).
11. Kazakov Y.F. Istoriya kak obretenie litsa [History as the Acquisition of a Face]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 51, pp. 84-92. (In Russ.).
12. Kazakov Y.F. Chelovecheskoe litso mezhdu "obreteniem" i "poterey" [The Human Face between "Acquisition" and "Loss"]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 55, pp. 22-31. (In Russ.).
13. Leybnits G. *Monadologiya [Monadology]*. Moscow, Ripol-klassik Publ., 2018. 210 p. (In Russ.).
14. Lukov V.S. *Istoriya kul'tury Evropy XVIII-XIX vekov [Cultural History of Europe in the 18th-19th Centuries]*. Moscow, MGU Publ., 2011. 80 p. (In Russ.).
15. Ortega-i-Gasset Kh. *Vosstanie mass [The Revolt of the Masses]*. Moscow, AST Publ., 2026. 324 p. (In Russ.).
16. Panarin A. *Pravoslavnaya tsivilizatsiya v global'nom mire [Orthodox Civilization in the Global World]*. Moscow, AST Publ., 2002. 236 p. (In Russ.).
17. Paskal B. *Mysli [Thoughts]*. Moscow, Azbuka Publ., 2024. 332 p. (In Russ.).
18. Platon. *Dialogi [Dialogues]*. Moscow, Eksmo Publ., 2024. 351 p. (In Russ.).
19. Pomerants G.S. *Zapiski gadkogo utenka [Notes of an Ugly Duckling]*. Moscow, Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy Publ., 2018. 464 p. (In Russ.).
20. Pomerants G.S., Mirkina Z.I. *Velikie religii mira [Great Religions of the World]*. Moscow, AST Publ., 1998. 416 p. (In Russ.).
21. Solovyev V.S. *Filosofskie nachala tsel'nogo znaniya [Philosophical Principles of Integral Knowledge]*. Moscow, Akademicheskiy proekt Publ., 2011. 383 p. (In Russ.).
22. Sorokin K. Filosofiya v serom tsvete [Philosophy in Gray]. *Kant*, 2023, no. 3 (48), pp. 35-46. (In Russ.).
23. Fedorov N.F. *Filosofiya obshchego dela [Philosophy of the Common Cause]*. Moscow, AST Publ., 2025. 456 p. (In Russ.).
24. Khaken G. *Sinergetika [Synergetics]*. Moscow, AST Publ., 2015. 448 p. (In Russ.).
25. Kharari Y. *Nomo deus: kratkaya istoriya budushchego [Homo Deus: A Brief History of the Future]*. Moscow, Sindbad Publ., 2023. 496 p. (In Russ.).
26. Chernigovskaya T.V. *Chelovechestvu – 11-12 let [Humanity is 11-12 years old]*. (In Russ.). Available at: https://38news.ru/view/tatjana-chernigovskaja (accessed 09.03.2026).
27. Yaspers K. *Smysl i naznachenie istorii [The Meaning and Purpose of History]*. Moscow, Respublika Publ., 1994. 527 p. (In Russ.).

УДК 130.2
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-211-222

НОВЫЕ ОБРАЗЫ «ОБОРОННОГО СОЗНАНИЯ» (НА ОБРАЗЦАХ МОЛОДЁЖНОГО СОРАБОТНИЧЕСТВА БЕЛГОРОДСКОГО ПРИГРАНИЧЬЯ)

Калинина Галина Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, культурологии, науковедения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (г. Белгород, РФ). E-mail: galakalinina@inbox.ru

Реш Олеся Владимировна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры фотографии и народной художественной культуры, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: resh-ov@gikit.ru

Шабатура Любовь Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры гуманитарных наук и технологий, института сервиса и отраслевого управления, Тюменский индустриальный университет (г. Тюмень, РФ). E-mail: lnshabatura@mail.ru

В данной статье предпринимается попытка показать сопряженность философского и культурологического дискурсов, по мере чего, во-первых, философской рефлексии подвергаются противоречивые образы войны, уточняются неоднозначные морально-ценностные контексты интерпретации войны как феномена и практики насилия (философия войны); во-вторых, раскрываются культурные смыслы конкретно-исторических социальных практик проявления «оборонного сознания» в приграничном гражданском обществе (культурологический аспект). Также в русле традиции «оборонного сознания» как составной части патриотического, осмысливаются его актуальные формы и специфика проявления в условиях современного приграничного общества. Отдельное внимание уделяется студенческому молодёжному оборонительному сознанию сегодняшнего приграничья (на образце Белгородского региона), популярным форматам социально-ориентированных инициатив, репрезентации молодёжных форм «деятельного патриотизма» и «соработничества» молодёжи Белгородской области. Доказывается, что процесс формирования оборонного сознания приграничья идёт в сочетании с задачами укрепления целостности поколенческих традиций, сохранения культурной памяти, единения «народного духа» в условиях изменившихся российских реалий. Аргументируется недопустимость и вредоносность создания и внедрения в общественную среду искаженных образов оборонного сознания, уточняется деморализующая роль квазинаучных конструкций. Опираясь на исследования авторитетных специалистов в данной области, авторы оппонируют позиции, в русле которой критика концепции «оборонного сознания» связывается с процессами формирования «психологии осажденной крепости», засильем «оборонной риторики», падением рационально-рефлексивной культуры, размыванием «Я-идентичности» и др.

Ключевые слова: философия войны, русская культура, литературоцентричность, гражданское общество, «оборонное сознание», приграничье, молодёжь, социальные практики, парадискурс.

NEW IMAGES OF THE “DEFENSE CONSCIOUSNESS” (BASED ON SAMPLES OF YOUTH COLLABORATION IN BELGOROD BORDER REGION)

Kalinina Galina Nikolaevna, Dr of Philosophy Sciences, Professor, Professor of Department of Philosophy, Culturology and Science, Belgorod State University of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: galakalinina@inbox.ru

Resh Olesya Vladimirovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Photography and Folk Art Culture, St. Petersburg State University of Film and Television (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: resh-ov@gikit.ru

Shabatura Lyubov Nikolaevna, Dr of Philosophy Sciences, Professor, Professor of Department of Humanities and Technology, Institute of Service and Industry Management, Tyumen Industrial University (Tyumen, Russian Federation). E -mail: lnshabatura@mail.ru

This article attempts to show the conjugation of philosophical and cultural discourses, to the extent that, firstly, contradictory images of war are subjected to philosophical reflection, ambiguous moral and value contexts of the interpretation of war as a phenomenon and practice of violence (philosophy of war) are clarified; secondly, the cultural meanings of concrete historical social practices of the manifestation of “defense consciousness” in cross-border civil society (cultural aspect). Also, in line with the tradition of “defense consciousness” as an integral part of the patriotic, its actual forms and specifics of manifestation in the conditions of modern frontier society are comprehended. Special attention is paid to the student youth defensive consciousness of today’s border region (based on the example of Belgorod region), popular formats of socially oriented initiatives, and the representation of youth forms of “active patriotism” and “teamwork” among the youth of Belgorod region. It is proved that the process of forming the defense consciousness of the border region is combined with the tasks of strengthening the integrity of generational traditions, preserving the cultural memory, and uniting the “national spirit” in the context of changed Russian realities. The author argues for the inadmissibility and harmfulness of creating and introducing the distorted images of defense consciousness into the public

environment, and clarifies the demoralizing role of quasi-scientific constructions. Based on the research of reputable experts in this field, the authors oppose a position in which criticism of the concept of "defensive consciousness" is associated with the formation of the "psychology of a besieged fortress," the dominance of "defensive rhetoric," the decline of rational-reflective culture, the erosion of "I-identity," etc.

Keywords: philosophy of war, Russian culture, literary centrality, civil society, "defense consciousness", borderlands, youth, social practices, paradiscourse.

Общая концептуализация темы реализуется в парадигме смысловой диалектики, дающей понимание современных вызовов приграничного «оборонного сознания» (на образцах Белгородского региона) и новейших тенденций, подчеркивающих связь многих социальных вопросов с проблемой безопасности человека в современном «военизированном» мире.

Методологическим инструментарием исследования выступает метод диалектики, важный для целостного осмысления особенностей «оборонного сознания» и молодёжных форм соработничества, а также других социальных повседневных практик, ставших неотъемлемой частью гражданского патриотического сознания и доказавших свою востребованность в новых непростых реалиях приграничных территорий; герменевтическая методология в целях интерпретации семантических аспектов, связанных с метаморфозами человека как субъекта военного времени.

Эмпирическая база, определяющая содержательный контекст исследования, в своей основе базируется на двух основных компонентах: обращении к первоисточникам, отражающим специфику современного «оборонного сознания», мыслительный дискурс русской философии войны и на аналитике социологического опроса студенческой молодёжи приграничного региона (исследование на базе творческого вуза г. Белгорода), реализующей новые форматы гражданской активности в условиях СВО.

Целью исследования является обоснование «оборонного молодёжного сознания», как формы «деятельного патриотизма» и «соработничества», востребованной в условиях «военного приграничья», способствующей сохранению культурной памяти и межпоколенческих отечественных традиций, укреплению целостности культурно-исторического сознания гражданского общества и понимания национальной безопасности.

Задачи исследования: 1) кодифицировать конструкт «оборонного сознания», исходя из особенностей его проявления в новых социокультурных реалиях, смещающих акценты понимания «национальной безопасности» в гражданском обществе (от доминанты «осаждённой крепости» к приоритетам «человеческой безопасности» и «человеческого развития»; 2) рассмотреть актуальные тенденции проявления «оборонного сознания» в гражданском обществе современного русского приграничья, включающие повседневные и проективные (осмысленно-целевые) уровни и формы реализации в молодёжной среде; 3) исходя их понимания войны как «всеобщего зла», и её аморальной природы, трансформирующей сущность человека, представленного в русской философской мысли, оптимизировать задачу выработки «предохранительного механизма» противодействия паранаучному дискурсу, искажающему объективные образы войны, «оборонного сознания».

Обозначенная нами целевая установка предполагает развернутое обращение к философскому и культурологическому дискурсу, на пересечении которых осмысливается феномен «оборонного» («оборонительного») сознания, обусловленного фактором исторической необходимости в условиях фронтового приграничья. В этой связи в рамках первого контекста целесообразно рассмотрение идей и взглядов представителей классиков философской мысли, часть наследия которых сегодня составляет «русскую философию войны». Сегодня она входит в актив актуальной философской проблематики, требует своей дополнительной адекватной и объективной рефлексии. Здесь важно оговориться, что авторы стоят на позиции, согласно которой философское видение войны во многом не совпадает с ее культурологической трактовкой.

Образы войны в классической и современной русской философии, литературе и поэзии

Русская философия войны в ее классическом компоненте в целом отвергают войну как абсолютное зло, что, разумеется, правомерно с точки

зрения «чистой», «дистиллированной» философии. В то время как ее культурологический анализ не ориентирован на познание некой абстрактно-умозрительной «культуры вообще», представлен смысловыми и содержательными контекстами, которые всегда «привязаны», погружены в конкретные системы и широкое поле культуросферы. Здесь образы войны, подвергаясь определенной трансформации, как правило, становятся персонифицированными, а сам человек, как действующий «здесь и сейчас» реальный субъект (воин, боец, защитник, участник самообороны и др. сущностные определения), претерпевает физические и моральные метаморфозы, выливаясь в «проблему человека» (по Достоевскому) как пограничного существа, находящегося в ситуации выбора «между» добром и злом, сущим и должным, нравственным и аморальным и др. Частично это объясняется тем, что в условиях войны или хрупкого мира в измерении прифронтовой событийности все вокруг становится другим: люди живут и действуют в определенных, можно сказать, специфических, «сиюминутных» культурно-исторических и социально-культурных обстоятельствах. В существе своем они формируют предельно конкретное и индивидуально-личностное отношение к войне, как к универсальной практике насилия, сопровождающей тысячелетнюю человеческую историю и культуру и во многом детерминированного ею же.

Образ войны имеет непосредственную связь с цивилизационными и социокультурными характеристиками пространства своего генезиса и развития. По сути, по своей природе военные практики – неизменный спутник всех культурно-цивилизационных систем, начиная с «седой древности» и заканчивая актуальным настоящим. При том, конечно, что «побудительные мотивы», причинно-следственные связи и закономерности, достигнутые результаты, в том числе культурно-идеологические и когнитивно-ментальные аспекты, каждой из «войн» имеют свою специфику. Н. Н. Герасимов отмечает, что «особенности цивилизационного (техника и технологии) и социокультурного (идеи, ценности, традиции) пространства детерминируют не только изменение войны как социального явления, но и ее восприятия как на теоретическом уровне, так и на уровне повседневности» [3, с. 10]; формируются и развиваются те или иные мировоззренческие направления индивидуального и коллективного сознания военно-прифронтовых реалий, включая «оборонительные», «оборонные» стратегии как составную часть героико-патриотического сознания современного гражданского общества. При этом онтологическое измерение войны как культурно-исторической формы бытия «коренится в самом бытии» [5, с. 119]; сегодня оно, как пишет Х. Арендт, «чревато угрозой тотального истребления» [2, с. 5].

Углубление в смысловые контексты войны подчеркивает необходимость ее осмысления «изнутри», включая и «неудобные» вопросы (о правомерности морального оправдания войн; о критериях «справедливых» и «несправедливых» их типов и др.). Кроме того, с учетом литературоцентричности русской культуры, отдельно следует подчеркнуть характеристику народного духа, которая с предельной глубиной и психологизмом дается классиками русской философии, литературы и поэзии: Л. Толстым (в «Войне и мире»), Ф. Достоевским (в «Дневниках писателя»), А. Блоком (в «Скифах»). Можно назвать также А. Куприна («О войне») и Н. Гумилева, который на войне преобразился, и почувствовал себя гражданином и мужчиной, нашел настоящую любовь («Дневник кавалериста») и др. Каждый из них по-своему осознает амбивалентность, двойственную природу всякой войны, описывает мощь проявления русского характера. Так, И. Ильин, характеризовал войну как «глубокое нравственное испытание в ситуации судьбоносного выбора между добром и злом», когда «человек, участвующий в войне, даже в случае оборонительной, принимает на себя бремя нравственного несовершенства» [8, с. 799]. Причем такой выбор связан с духовно-нравственными мотивами («муками совести»), которые сопровождают «духовный суд над жизнью людей и народов» [6, с. 44]. Ведь, как поясняет Ильин, с одной стороны, «совесть априори не даёт разрешения на убийство» [6, с. 44], с другой – в случае «праведной», «справедливой войны» она (совесть) санкционирует убийство, поскольку тогда для народа «духовным самоубийством», становится как раз таки терпение и ненасилие. Согласно Ильину, важное значение в условиях войны имеет фактор персонифицированной моральной ответственности человека на войне.

Заметным своеобразием отличаются суждения о войне как социально обусловленном явлении К. Леонтьева, который, в отличие от этического и экзистенциального ее понимания, характеризовал войну в более рациональном ключе. Будучи сам участником крымских событий, он описывает войны как наименьшее (нежели духовное растление, гибель культур) зло для человечества. При этом очевиден его интерес как философа к героике подвига, мировоззрению воина и чиновника [14, с. 38]. Главный «позитивный эффект» от войны он видит в ее социальных и культурных значениях, говоря, что в периоды войны благотворные импульсы для развития приобретают национальную и человеческую индивидуальность, творческие потенции и др., позволяющие уберечь культуру от процессов деградации [11].

Войну как испытание, трудоемкую и долгую работу на пути к победе, избегая излишнего пафоса, в меру сдержанно, описывает А. Куприн. Являясь в прошлом офицером, участником военных баталий русской армии, он, говоря о народном настроении, с особой силой восхищается подъемом патриотических чувств народа. Куприн в своем эссе «О войне» пишет: «Все удивительно деловиты, спокойны, с полным сознанием своей обязанности перед родиной, с твердым желанием бороться до конца. Вот в этом спокойном деловитом отношении к войне и виден дух, скрепивший в настоящее время нашу армию в единую компактную массу» [10, с. 16]. Схожие мысли на границах литературы и философии развивает Ф. Достоевский, пытаясь решить основной нравственный парадокс войны, в которой «великое добро встречается с неизменным злом, а героическое соседствует с ужасным» [12, с. 10]. Вместе с тем, осознавая эту дилемму как неизбежность, писатель отдает должное лучшим ментальным качествам русского воинства. В числе первостепенных он отмечает нравственный подъем и самопожертвование, присущие всему народу и в полной мере раскрывающиеся в критические периоды истории.

Определенную эволюцию взглядов и отношения к войне претерпевает творчество Н. Гумилёва, пройдя сложный путь ее восприятия. Это путь от романтической образности до рационального, «трезвого» понимания природы и сущности войны. Его «поэтическая встреча» с реальным лицом войны привела к трансформации художественного изображения ее поэтических (и прозаических) образов, понимания вопросов о жизни, смерти, вере и подвиге. Так, обращение к циклу произведений на военную тематику показывает, что Гумилёв мучительно пересматривает свое ценностное отношение к событию войны. Если ранний период отличается в основном восторженными представлениями, патриотическими лейтмотивами, воспеванием жертвенности и благословенности подвига русского воинства («Война»), то в последующем заметен отход поэта от сакрализации войны как духовного действа. Он описывает чудовищную «тайну» всех войн, разрушительных и беспощадных. При том, что, по воспоминаниям А. Ахматовой, счастьем искрились его глаза, когда он учился ездить верхом, проходя военную подготовку, быть на защите Родины всегда было для него делом чести. В личном отношении участие в войне укрепило дух и веру Гумилева. Это событие коренным образом изменило его.

Проблема войны и мира, воинствующих друг с другом народов и предназначения России волнует и А. Блока, в ярком виде получая отражение в «Скифах». Поэт, погружаясь в эпохальный исторический контекст, проводит параллели между схожестью русского народа с гордыми и необузданными степными кочевыми народами, говоря, что им генетически свойственны дух свободолюбия, гордость нрава, честь и отвага. Тем самым воссоздается метафорический образ России, подчеркивающий ее силу, стойкость, самобытную идентичность и несхожесть с «цивилизованной Европой», с западным миром. В поэтической форме А. Блок размышляет о смыслах и методах войны, объективно понимая ее (но не принимая) как практику насилия над человеком. Он пытается найти ответ на вопрос о возможности великих народов и культур избегать агрессивных и радикальных форм сосуществования, руководствуясь, прежде всего, пониманием божественной предначертанности миссии человека на Земле, возможности достижения «братского пира труда и мира».

В целом вышеизложенный обзор говорит о том, что отечественный философско-литературный, поэтический дискурс раскрывает очевидную парадоксальность войны, которая «имеет глубокие метафизические смыслы», будучи мощной рефлексией о добре и зле» [17, с. 82], выявляя как светлое, доброе, так и демоническое, разрушительное начало в каждом сопричастном к войне человеке.

В качестве предварительного обобщения можно сказать, что, во-первых, классическая (и отчасти неклассическая) философско-литературная, поэтическая традиция выявления смыслов войны развивается в анализе новейших войн, которые, по словам А. В. Докучаева, «более не являются не гераклитовской судьбой и не синонимом благородства, долга и чести» [4, с. 3]. Бинарные и многоаспектные аксиологические суждения о войне, с точки зрения «зло это или благо», нравственны или аморальны войны, остаются предметом дискуссий вплоть до сегодняшнего дня. При этом основным смысловым контекстом философии войны выступает вопрос самоценности жизни как таковой, сопряженной с проблемой человека. Он, не теряя своей значимости для понимания ее образов в культуре, приобретает новые коннотации и трактовки в период СВО в гражданском обществе приграничных территорий.

Во-вторых, в реалиях СВО суждения отечественных мыслителей о том, что «именно в воинстве в периоды войны сосредотачивается само острие народных энергий и народного характера» [17, с. 48], приобретают дополнительное значение. Поскольку бойцы могут не просто познакомиться с отечественной классической литературой и философией на тему смысловых контекстов войны, человека на войне, но и найти ответы на вопросы о том, как выдержать «битву внутри себя самого», задаться многими жизненно важными вопросами к себе самому. Именно с этими внутренними нравственными ощущениями позволяет разобраться философия войны. На общем фоне новых социокультурных российских реалий особую миссию для формирования социально-психологического климата призвана выполнять традиция «оборонного / оборонительного сознания». С учетом изложенного, следуя логике статьи, обратимся к традиции понимания и трактовки «оборонного сознания» в академической литературе.

Традиция «оборонного сознания»: смысловые контексты (история и современность)

Оборонное сознание, в характеристике Н. В. Роткина, является «сложным в структурном отношении духовным образованием, специфическим синтезом всех форм общественного сознания и представляет собой совокупность доминирующих в российском социуме идей, понятий, взглядов, убеждений, эмоций, настроений, представлений, чувств, состояний, отражающих вопросы обеспечения организованной защиты жизненно важных интересов личности, общества и государства» [12, с. 7]. Другие авторы в большей степени склонны подчеркивать не универсализм «оборонного сознания», а его типологическую специфику, что, на наш взгляд, более правильно. В частности, В. В. Калякин пишет, что «оборонное сознание личности и общества – это особый тип индивидуального и общественного сознания, базирующегося на природном инстинкте самосохранения, отражающий отношение к необходимости решения оборонных задач» [9, с. 33]. Трактуя «оборонное сознание как структурную часть патриотического, духовного вида отражения действительности» [18, с. 3], С. Ф. Усмонов центрируется на его ценностном смысловом компоненте, уточняя его актуализацию в молодёжной среде и перспективах совершенствования сознания такого типа.

Строго говоря, мы видим, что даже сжатый обзор идентификации «оборонного сознания» свидетельствует о его аксиологической нагруженности, приобретающей дополнительную актуальность в ходе решения задач по консолидации духовно-нравственного климата гражданского общества. Специалисты уточняют, что это особенно важно в условиях угроз и вызовов национальной безопасности. В данном контексте полагаем, что уровень оборонного сознания отражает степень готовности общества сохранять свой действенный жизнеспособный потенциал «перед лицом» внешних и внутренних рисков, равно как и эффективно отражать таковые. В полной мере эта ситуация проецируется на особенности формирования коллективного и личностно-индивидуального сознания приграничья. Оставаясь в рамках научно рефлексивного дискурса, мы, в свою очередь, считаем, что применительно к современной ситуативной специфике в условиях СВО, оборонное сознание является наиболее адекватной формой отражения целостности культурно-исторического сознания российского народа в его национальном компоненте. Его социально-культурная смысловая архитектоника включает такие важные конструктивные компоненты, как активная гражданская позиция, деятельный патриотизм, толерантное единение народного духа, чувство «обнажённого», глубокого сострадания

«ближнему» и «дальнему», а также другие качественные характеристики, подчеркивающие ментальные особенности русского характера, ценностно-смысловые базовые черты духовности русского народа и его всегдашнюю способность к самопожертвованию.

«Оборонное сознание» в интерпретации молодёжи приграничного региона: дискурс соработничества

Отдельного внимания, на наш взгляд, заслуживает не критика или апологетика данного феномена, а его целостная философская рефлексия, не выстраивание «барьеров», а возможности наведения «мостов» в объективном его понимании и трактовке. Мы признаем, что, с одной стороны, в новых жизненных реалиях, в которых оказывается «человек в ситуации войны», меняются границы его «Я-идентичности», вследствие чего оборонное сознание «расширяется» до национальных вопросов защиты страны и рубежей Отечества. С другой стороны, оно «сжимается» (но отнюдь не суживается) до личной и коллективной установки на «актуальную самоизоляцию», на самоограничение, избирательность в коммуникациях, в сегменте «гражданских свобод» и др. Это говорит о том, что границы «оборонного сознания», априори не являясь статичными, в отдельные периоды становятся особо подвижными, о чем, собственно, пишут многие специалисты.

Констатируя гибкость границ, многоплановость содержательного наполнения феномена «оборонного сознания», нужно признать правомерность плюралистичного поля его интерпретаций. При этом, придерживаясь положительных оценок его ментально-когнитивных компонентов, мы обосновываем специфику оборонительно-переходной парадигмы и актуальные формы ее реализации в прифронтовой полосе и отмечаем, что в широком смысле все практики проявления «оборонного сознания» приграничья восходят к философско-теологической идее «русского космизма», в частности, к концепции Н. Фёдорова, получившей название «соработничества» как «общего духовного делания» [19]. Наши рассуждения подкрепляются исследованиями на базе опроса студенческой молодежи, обучающейся в приграничном регионе, в Белгородском институте искусств и культуры. Проведенное исследование выявило, что 95 % студенческой молодежи, отвечая на вопрос о ценностно-смысловых значениях войны как события, как всеобщей формы антропологической практики, целиком отрицают даже саму возможность ее положительной оценки, концентрируются на ее разрушительном потенциале: «война генерирует смерть, отнимая самое дорогое, человеческую жизнь и жизнь как таковую», «в условиях войны пробуждает в человеке как высокие, так и самые низменные черты его натуры».

Кроме того, эти же респонденты дали толкование понятию «оборонного сознания», сопрягая его с дискурсом деятельного соучастия, соработничества в таких направлениях, как гуманитарная благотворительность и волонтерское движение, культурно-просветительские акции студентов творческих специальностей БГИИК в пунктах временного размещения жителей приграничных зон (раздача гуманитарной помощи, выездные агитационные рейсы, агитационные бригады, театральные интерактивные акции для пожилого и детско-подросткового контингента, акции по спасению и приюту оказавшихся брошенными в «серой зоне» животных, перечисление средств в приюты и клиники на поддержку лечения раненых питомцев и др.).

Данный спектр деятельного соработничества, как показывает опрос, охватывает более зрелый возрастной взрослый контингент. 90 % анкетированного студенчества подтверждают, что в такой работе участвуют целыми семьями. Например, старшее поколение активно и повсеместно реализует свой гражданский долг «здесь и сейчас»: дорожно-транспортные, инженерно-технологические работы, оборонительно-спасательные и иные виды и форматы, включающие, скажем, проективно и научно ориентированные дизайнерские разработки по формированию невербальных навигационных карт, облегчающих знаково-символическую ориентированность людей с ограниченными возможностями. Они, как и многие другие социальные молодежные инициативы, отвечающие задачам текущего момента, способствуют росту целевой эффективности межличностных коммуникаций, а не только формируют контекст идентичности места: муниципалитета, города, сельского поселения. Поэтому не удивительно, что 100 % опрошенного контин-

гента ребят осознают, что «оборонное сознание» в белгородском приграничье (и сжато описанные выше его проявления) – это не культовые программы и не конъюнктурная «дань времени», а «трудовой гражданский долг», посильная помощь российским бойцам, словом и делом.

Сюда же мы относим и сегмент, связанный с молодежным социально ориентированным проектированием белгородского приграничья. За последний период при активном участии молодежи реализован целый ряд семантически важных объектов. Все они отражают насущный социальный запрос жителей региона. Часть носит непосредственно «адресный» характер, будучи связанными с реальными событиями СВО. И поэтому их культурные смыслы и чувственно-эмоциональные, визуальные «эффекты» трудно переоценить. В этом ряду можно обозначить следующее:

1. В белгородском поселке Дубовое открыли сквер СВО «Будем жить» (см. Приложение, рис. 1). Татьяна Акиньшина, местная жительница и дизайнер, выступила автором проекта, посвященного увековечиванию мужества и героизма белгородцев, а также самоотверженности наших солдат. Планируется расширить сквер, добавив экспонаты, посвященные бойцам самообороны, медикам, учителям и волонтерам.

2. В Белгороде открыли инсталляцию на месте массированного удара ВСУ в декабре 2023 года. Инсталляция состоит из 34 работ, которые позволяют переосмыслить пережитое, ощутить глубокую любовь и преданность родному городу, вспомнить о тех, кого больше нет рядом с нами. Аудиоконтент с записями стихотворений самих белгородцев транслируется при переходе по QR-коду на изображениях (см. Приложение, рис. 2).

3. В селе Пушкарное Белгородской области расположен памятник «Три героя СВО» (см. Приложение, рис. 3), посвященный памяти офицеров Второй отдельной Ордена Жукова бригады специального назначения ГРУ. Открытие монумента было приурочено ко Дню Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов и состоялось 9 мая 2023 года. Монумент посвящен памяти старших лейтенантов Максима Серафимова и Андрея Шамко, а также капитана Александра Жихарева.

С нашей точки зрения, потенциал оборонного сознания, заложенный в реализованных проектно-творческих инициативах, является проявлением нравственной зрелости российской молодежи. Это «щит Родины», формирующий, по словам М. С. Алакшина и И. В. Румянцева, «целостную личность, готовую встать на защиту суверенитета и национальных интересов нашей Родины» [1, с. 161]. Неслучайно проблема важности «функционирования смыслов патриотического сознания» [7, с. 199] системно исследуется А. А. Жарковой и другими учеными, не теряя своей остроты в междисциплинарном пространстве.

Таким образом, в рамках наших рассуждений по теме статьи мы постарались показать сопряженность философского и культурологического дискурсов, описывающих образы войны, подчеркнуть литературоцентричность русской культуры, в том числе в прозе и поэзии, обнаруживающую проявление народного духа и самосознания. В русле первого, философского дискурса раскрывается классическая русская философия войны в «чистом» умозрительном виде. В то время как с точки зрения культурологии погружение феномена войны в многогранный контекст культуросферы позволяет описать реальные культурные и социальные практики выражения коллективного и индивидуального мировоззрения в гражданском обществе, выявить особенности «оборонительного» сознания человека, оказавшегося в ситуации войны или на границах «войны и мира» в условиях новейших реалий российского общества и его культуры.

Кроме того, в ходе реализации целевой установки заявленной темы, связанной с идентификацией и формами проявления традиции «оборонного сознания» в молодёжной среде, можно заключить следующее. Во-первых, социально-философский концепт «оборонного сознания», введенный в научный оборот в XX веке [13, с. 62], в сегодняшних условиях психологической нестабильности, повышенной тревожности, ощущения человеком «зыбкости» бытия и мира наполняется новым содержанием. На этом фоне повышается роль и значение «оборонительного сознания», необходимого для формирования защитного психологического механизма людей в экстремальных, пограничных жизненных условиях. Одновременно, как духовно-практическое явление, оборонное субъектное сознание само нуждается в защите, становясь уязвимым на фоне нарастающих по-

токов информационно-психологических манипуляций, других рискогенных тенденций современности.

Во-вторых, в широком плане наше исследование, отчасти опирающееся на социологическую выборку в приграничной зоне, затрагивает аспекты мировоззренческих базовых оснований российской молодёжи, проецируясь на важный вопрос о синергии духовных основ человека в ситуации военного времени, тем более что современное интернет-пространство не свободно от спекулятивных суждений вокруг концепта «образ войны», «патриот» и др. В этой связи, аргументируя недопустимость генерации неадекватных, искаженных образов войны в молодёжной среде, культуре и обществе, мы постарались раскрыть их вредное воздействие на молодёжное культурно-историческое сознание в его ценностном срезе.

Итоговый вывод состоит в том, что в условиях современного приграничья формальные и содержательные характеристики «оборонного сознания» не свидетельствуют об уподоблении гражданского общества военной структуре или «осаждённой крепости». Скорее всего, традиция «оборонного сознания», сохраняя свой ценностно-смысловой компонент в плоскости прифронтового приграничья, становится «другой», сочетаясь с новыми формами «человеческой безопасности», деятельного патриотизма, проективно-целевого соработничества, другими форматами гражданского и особенно молодёжного целеполагания.

Литература

1. Алакшин М. С., Румянцев И. В. Щит Родины: формирование оборонного сознания и потенциала молодежи в XXI веке // Теория и практика военного образования в гражданских вузах: педагогический поиск: сб. мат-лов VIII Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Екатеринбург, 20–21 ноября 2025 года). – Екатеринбург: УМЦ УПИ, 2025. – С. 161–164.
2. Арендт Х. О революции / пер. с англ. Игоря Косича. – М.: Европа. – 2011. – 464 с.
3. Герасимов Н. Н. Философский анализ образа войны в эпоху глобализации: автореф. дис. …канд филос. наук. – Волгоград, 2019. – 25 с.
4. Докучаев А. В. Война как социокультурный феномен: дис. … канд. культурологии. – М., 2000. – 175 с.
5. Дугин А. Г. Русская война. – М.: ТД Аглоритм, 2015. – 271 с.
6. Духовный смысл войны / И. А. Ильин. – М.: тип. т-ва И. Д. Сытина, 1915. – 48 с.
7. Жаркова А. А. Формирование патриотического сознания у студентов вузов культуры // Вестник МГУКИ. – 2005. – № 4 (126). – С. 193–199.
8. Ильин И. Основное нравственное противоречие войны // Вопросы философии и психологии. – М., 1914, кн. 125 (V). – С. 797–826.
9. Калякин В. В. Формирование оборонного сознания у молодежи в процессе государственно-патриотического воспитания: монография. – Новосибирск, 2011. – 298 с.
10. Куприн А. О войне. Эссе // Война: литературно-художественный альманах. – М.: Меч, 1914. – 171 с.
11. Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. – СПб.: Владимир Даль, 2018. – Т. 11, кн. 1. – 856 с.
12. Мамина Е. К. Проблема смысла войны в философии Ф. М. Достоевского и В. С. Соловьева: автореф. дис. … канд. филос. наук. – М., 2006. – 21 с.
13. Новое политическое мышление и оборонное сознание. Нравственность советских воинов и ее значение в армейской службе / Гл. полит. упр. Сов. Армии и ВМФ. – М.: Воениздат, 1990. – 63 с.
14. Репников А. В. «К. Н. Леонтьев о войне и военных»: сборник научных трудов международной научно-практической конференции ученых МАДИ(ТУ), СГПУ, ЛГАУ. – М.; Смоленск; Луганск, 2000. – С. 58–59.
15. Репников А. В. «Эстетический аморализм» в произведениях К. Н. Леонтьева. – М.: Репников А. В., 1999. – 39 с.
16. Роткин Н. В. Оборонное сознание российского общества в условиях современной стратегической нестабильности: дис. … канд. филос. наук. – М., 2022. – 182 с.
17. Русская философия войны. Карманная хрестоматия для бойца / сост. А. Ю. Коробов-Латынцев. – М., 2024. – 82 с.
18. Усмонов С. Х. Оборонный тип сознания молодёжи: социально-философский анализ: на материалах Республики Таджикистан: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Душанбе, 2018. – 26 с.
19. Фёдоров Н. Ф. Собр. соч.: в 4 томах / сост. погот. текста и коммент. А. Г. Гачевой, С. Г. Семеновой. – М.: Прогресс, 1995–1999.

References

1. Alakshin M.S., Rumyantsev I.V. Shchit Rodiny: formirovanie oboronnogo soznaniya i potentsiala molodezhi v XXI veke [Shield of the Motherland: Shaping the Defense Consciousness and Potential of Youth in the 21st Century]. *Teoriya i praktika voennogo obrazovaniya v grazhdanskih vuzah: pedagogicheskiy poisk: sb. mat-lov VIII Vseros. nauch.-prakt. konf. c mezhdunar. uchastiem (Yekaterinburg, 20–21 noyabrya 2025 goda) [Theory and Practice of Military Education in Civilian Universities: A Pedagogical Search: Collection of Materials of the VIII All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation (Yekaterinburg, November 20–21, 2025)]*. Yekaterinburg, UMC UPI Publ., 2025, pp. 161-164. (In Russ.).
2. Arendt Kh. *O revolyutsii [On Revolution]*. Translated from English by Igor Kosich. Moscow, Evropa Publ., 2011. 464 p. (In Russ.).
3. Gerasimov N.N. *Filosofskiy analiz obraza voyny v epokhu globalizatsii: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk [Philosophical Analysis of the Image of War in the Era of Globalization. Author's abstract of diss. PhD in Philosophy]*. Volgograd, 2019. 25 p. (In Russ.).
4. Dokuchaev A.V. *Voyna kak sotsiokul'turnyy fenomen: dis. ... kand. kul'turologii [War as a Sociocultural Phenomenon. Diss. PhD in Culturology]*. Moscow, 2000. 175 p. (In Russ.).
5. Dugin A.G. *Russkaya voyna [Russian War]*. Moscow, TD Agloritm Publ., 2015. 271 p. (In Russ.).
6. Ilyin I.A. *Dukhovnyy smysl voyny [The Spiritual Meaning of War]*. Moscow, tip. t-va I.D. Sytina Publ., 1915. 48 p. (In Russ.).
7. Zharkova A.A. Formirovanie patrioticheskogo soznaniya u studentov vuzov kul'tury [Shaping Patriotic Consciousness Among Students of Higher Education Institutions of Culture]. *Vestnik MGUKI [Bulletin of MGUKI]*, 2005, no. 4 (126), pp. 193-199. (In Russ.).
8. Ilyin I. Osnovnoe nravstvennoe protivorechie voyny [The Fundamental Moral Contradiction of War]. *Voprosy filosofii i psikhologii [Questions of Philosophy and Psychology]*. Moscow, 1914, book 125 (V), pp. 797-826. (In Russ.).
9. Kalyakin V.V. *Formirovanie oboronnogo soznaniya u molodezhi v protsesse gosudarstvenno-patrioticheskogo vospitaniya [Shaping Defense Consciousness Among Youth in the Process of State-Patriotic Education]*. Novosibirsk, 2011. 298 p. (In Russ.).
10. Kuprin A. O voyne. Esse [On War. Essay]. *Voyna: literaturno-khudozhestvennyy al'manakh [War: Literary and Artistic Almanac]*. Moscow, Mech Publ., 1914. 171 p. (In Russ.).
11. Leontyev K.N. *Poln. sobr. soch. i pisem: v 12 t. [Complete Collected Works and Letters: in 12 vols.]*. St. Petersburg, Vladimir Dal Publ., 2018, vol. 11, book 1. 856 p. (In Russ.).
12. Mamina E.K. *Problema smysla voyny v filosofii F.M. Dostoevskogo i V.S. Solovyeva: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk [The Problem of the Meaning of War in the Philosophy of F.M. Dostoevsky and V.S. Solovyov. Author's abstract of diss. PhD in Philosophy]*. Moscow, 2006. 21 p. (In Russ.).
13. *Novoe politicheskoe myshlenie i oboronnoe soznanie. Nravstvennost' sovetskikh voinov i ee znachenie v armeyskoy sluzhbe [New Political Thinking and Defense Consciousness. The Morality of Soviet Soldiers and Its Significance in Army Service]*. Moscow, Voenizdat Publ., 1990. 63 p. (In Russ.).
14. Repnikov A.V. K.N. Leontyev o voyne i voennykh [K.N. Leontyev on War and the Military]. *Sbornik nauchnykh trudov mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii uchenykh MADI(TU), SGPU, LGAU [Collection of Scientific Papers from the International Scientific and Practical Conference of Scholars from MADI(TU), SGPU, and LGAU]*. Moscow, Smolensk, Lugansk, 2000, pp. 58-59. (In Russ.).
15. Repnikov A.V. *"Esteticheskiy amoralizm" v proizvedeniyakh K.N. Leontyeva ["Aesthetic Amoralism" in the Works of K.N. Leontyev]*. Moscow, Repnikov A.V. Publ., 1999. 39 p. (In Russ.).
16. Rotkin N.V. *Oboronnoe soznanie rossiyskogo obshchestva v usloviyakh sovremennoy strategicheskoy nestabil'nosti: dis. ... kand. filos. nauk [Defense Consciousness of Russian Society Amidst Modern Strategic Instability. Diss. PhD in Philosophy]*. Moscow, 2022. 182 p. (In Russ.).
17. *Russkaya filosofiya voyny. Karmannaya khrestomatiya dlya boytsa [Russian Philosophy of War. A Fighter's Pocket Reader]*. Compiled by A.Y. Korobov-Latyntsev. Moscow, 2024. 82 p. (In Russ.).
18. Usmonov S.Kh. *Oboronnyy tip soznaniya molodezhi: sotsial'no-filosofskiy analiz: na materialakh Respubliki Tadzhikistan: avtoreferat dis. ... kand. filos. nauk [The Defense-Oriented Mindset of Youth: A Socio-Philosophical Analysis (Based on Data from the Republic of Tajikistan). Author's abstract of diss. PhD in Philosophy]*. Dushanbe, 2018. 26 p. (In Russ.).
19. Fedorov N.F. *Sobranie sochineniy: v 4 t. [Collected Works. In 4 Volumes]*. Compilation, text preparation, and commentary by A.G. Gacheva and S.G. Semenova. Moscow, Progress Publ., 1995–1999. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Сквер СВО «Будем жить»



Рисунок 2. Аудиовизуальная инсталляция в г. Белгороде



Рисунок 3. Памятник «Три героя СВО», село Пушкарное Белгородской области

УДК 316.733
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-222-230

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА. СУДЬБА ПОНЯТИЯ В СОВЕТСКОМ ДИСКУРСЕ

Дейкун Илья Дмитриевич, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры социальной и цифровой гуманитаристики, Московский институт психоанализа; преподаватель кафедры теории и истории гуманитарного знания, Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва, РФ). E-mail: iliariy@mail.ru

В данной статье предлагается проследить способы функционирования понятия массовой культуры в советском дискурсе. Актуальность исследования заключается в выявлении заключенной в истории понятия векторности развития отечественной мысли о массовой культуре. В качестве материала использовались идеологические, эстетические и академические тексты советской эпохи, начиная с 1920-х годов и заканчивая 1980-ми годами. Основным методом стала историческая семантика, в которой дифференцируются понятие как когнитивный прием уловления смысла и его результат и конструкция как смысловая структура дискурса. Массовая культура – конструкция, изначально предполагающая ценностную девальвацию обозначаемого явления. В коммунистическом дискурсе понятие массовой культуры приобретает положительный смысл массы, готовой к мобилизации, политического ресурса, а в советском дискурсе 1920-х развивается в конструкцию для описания духовного наследия, которым

овладевают массы. В период сталинизма происходит, во-первых, спецификация массы, массовым становится рабочий, писатель, ученый, инженер, во-вторых, центр тяжести переносится на понятие народа, в-третьих, постулируется, что народ уже овладел культурой, и как следствие высококультурный советский народ начинает противопоставляться бескультурной массе буржуазных стран. В оттепель, застой и перестройку, которые мы рассматриваем упрощенно как третий период, массовая культура в ряде откровенно тенденциозных сочинений постепенно кристаллизуется в традиционную для нее пейоративную смысловую форму. Такая эволюция понятия показывает, почему в системе позднесоветского дискурса стала невозможной формулировка положительного понятия популярной культуры, что воспрепятствовало теоретической рефлексии таких феноменов, как комикс, мультипликация, реклама и т. д., которая активно осуществлялась в европейской и американской гуманитаристике того времени.

Ключевые слова: массовая культура, советская культура, соцреализм, культурная революция, популярная культура, историческая семантика, идеология СССР.

MASS CULTURE. DESTINY OF NOTION IN SOVIET DISCOURCE

Deykun Ilya Dmitrievitch, PhD in Philology, Instructor of Department of Digital and Social Humanities, Moscow Institute of Psychoanalysis; Instructor of Department of Theory and History of Humanities, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: iliariy@mail.ru

The article traces the functioning of the concept of mass culture in Soviet discourse. The relevance of the study lies in revealing the vector of development of Russian thought on mass culture that is embedded in the history of the concept. The material consists of ideological, aesthetic, and academic texts of the Soviet era, from the 1920s to the 1980s. The main method is historical semantics, which differentiates the concept as a cognitive device for grasping meaning and the result of the grasping, and construction as the meaning structure of discourse. Mass culture is a construction that initially presupposes the axiological devaluation of the phenomenon it denotes. In communist discourse, the concept of mass culture acquires the positive meaning of the mass ready for mobilization, a political resource. In Soviet discourse of the 1920s it develops into a construction for describing the spiritual heritage that the masses master. In the Stalinist period, first, the mass undergoes specification, the worker, writer, scientist, and engineer become the mass and massive; second, the center of gravity shifts to the concept of the people; third, it is postulated that the people have already mastered culture, and as a result the highly cultured Soviet people begin to be opposed to the uncultured mass of bourgeois countries. In the Thaw, Stagnation, and Perestroika, which we consider in simplified form as the third period, mass culture in a number of overtly tendentious works gradually crystallizes into the pejorative semantic form that is traditional for it. Such an evolution of the concept shows why the formulation of a positive concept of popular culture became impossible within the system of late Soviet discourse, which hindered theoretical reflection on such phenomena as comics, animation, advertising, and so on, that was actively carried out in European and American humanities at that time.

Keywords: mass culture, soviet culture, socrealism, cultural revolution, popular culture, historical semantics, USSR ideology.

Проблема определения понятия массовой культуры приобретает тем большую актуальность, чем большее количество исследователей обращает свое внимание на относящиеся к ней объекты: комиксы, сериалы, китч, рекламу и т. д. При этом определение понятия неизбежно несет в себе ценностную нагрузку. Б. Ласкей отмечает четыре сформировавшихся в американской культурологии взгляда на массовую культуру и культурное производство: сильные позиции: культура как инструмент власти над массами (Адорно), как ответ на запросы массового общества (Левайн), как производство культуры, в котором существенную роль играет стремление предпринимателей к гегемонии (Лирс), как явление, появившееся вследствие исторически обусловленного приспо-

собления предприятий, производящих культуру, к международному рынку (Кук) [24, с. 229–230]. Нетрудно заметить, что последние три предлагают вывести изучение массовой культуры из-под удара постмарксистской критики идеологии в более нейтральное поле истории идей и ментальностей. Так, Дж. Рак отмечает, что популярная культура, включающая массовую, может быть понята как оппозиция к доминирующему способу жизни, как совокупность значений и практик, являющихся ответом на появление масс- и новых медиа [25]. Однако налицо и то, что все перечисленные исследовательские траектории сформировались в русле зарубежных академических трендов, принадлежат к иной исследовательской традиции. С. Греннан, Р. Спаньерс и Э. Ла Кур, например, вынуждены особо оговаривать, что выпущенный ими Key terms in Comics Studies сосредоточен на исследованиях комиксов в «англофонной академии» [23, с. 2]. Это говорит о том, что в гуманитарных науках национальная традиция сильна. Как пишут Т. С. Злотников, Л. П. Киященко, М. В. Новиков, «для изучения массовой культуры в России, очевидно, в силу неловкости, испытываемой отечественными исследователями по поводу обращения к “низкому” пласту культуры… установилась тенденция для обозначения оппозиции “элитарная культура” / “массовая культура” (Л. Столович, Л. Ионин, В. Руднев)» [8, с. 6–7]. В этот же вектор попадает и новейшая статья Е. Ф. Казакова, в которой ученый вписывает массовую культуру в пирамиду удовольствий, ценностно противостоящую пирамиде духовных радостей [10, с. 14]. Поэтому требуется не только теоретическое фундирование исследований массовой культуры, которые осуществляют вышеприведенные исследователи, но и изучение академических инерций. Для последнего, на наш взгляд, идеально подходит аналитическая оптика истории понятий, применяемая к анализу дискурса, ведь понятие как «прием, который дает носителю языка возможность ухватить некоторый смысл, придать ему понятность» [9, с. 33], есть результат и исходная точка теоретизирования, и таким образом указывает на социально-смысловой ландшафт той или иной эпохи. При этом для нас очевидно, что диалектика переопределения ключевых терминов осуществляется в конкретном языковом поле, создавая, в нашем случае русскоязычную, традицию. Современная российская академическая традиция теснейшим образом связана с традицией позднесоветской, последняя является результатом эволюции советской гуманитаристики. Поэтому нам кажется чрезвычайно важным написание истории понятия массовой культуры в советском дискурсе. Историю «массовой культуры» в советском дискурсе следует описывать как понятие и как конструкцию, то есть как «смысловую структуру дискурса определенного типа (в отличие от понятия и идеи)» [9, с. 33], а само выражение – исследовать, учитывая динамический синтез понятий «масса» и «культура».

Положительное и отрицательное определения понятия «масса»

Понятие «масса», как пишут Вернер, Козеллек, Гшницер и Шнеман в «Словаре основных исторических понятий», в конце XIX – начале XX века всегда определялось «сверху и извне» [2, с. 729]. Г. Лебон и Х. Ортега-и-Гассет, наиболее влиятельные из теоретиков этого явления «сверху», говорили о ней как о явлении катастрофическом. Однако практически всегда наряду с пейоративной, существовала и мелиоративная или оптимистическая политическая трактовка «массы». Козеллек и другие отмечают, что именно в коммунистическом лексиконе масса «повысилась в статусе: она была теперь не только адресатом агитации», но стала «противопоставляться республиканскому “государственному народу”» [2, с. 732]. Массы, множества, «миллионы» были тем субъектом политической жизни, сознание которого пытался пробудить в своей программе культурной революции В. И. Ленин. В статье «О народности искусства» (1966) Г. Недошивин цитирует переписку В. И. Ленина и К. Цеткин 1920-х годов, где первый пишет о том, что искусство должно быть «подотчетно массам», «уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу народных масс» [18, с. 16]. Ниже Г. Недошивин ссылается на декларацию А. Н. Толстого, что в коммунистическом искусстве «уничтожен разрыв между высотой искусства и широтой его потребления. Чем выше искусство, чем оно правдивее, тем сильнее на него отклик в массах» [18, с. 27]. В трудах Ленина мы видим и мобили-

зационную иерархию: коммунистическая партия подвигает к исторической жизни пролетариат, а тот в свою очередь – народно-крестьянскую массу [14, с. 444].

Массовая культура как культура мобилизованных революционных масс

Из вышесказанного видно, что понятие массовой культуры в советском мобилизационном дискурсе с необходимостью имеет положительное значение конструкта, отсылающего к политическому проекту окультуривания больших «масс» рабочего населения. В 1920 году С. Полтавский в сборнике «Взмахи» пишет о «массовой культуре», «которой предстоит возникнуть» и «содействовать которой, наряду со многими учреждениями, призваны пролеткульты» [20, с. 69]. В статье «О пролетарской культуре» того же года В. И. Ленин говорит, что «марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры» [14, с. 444].

Для того чтобы контекстуализировать этот этап исторической жизни данного конструкта, надо обратить внимание на глобальный характер политических процессов, происходящих в советском государстве в 1920-е годы. Это был период «культурной революции» и НЭПа, которые, как убедительно показал Б. Межуев, взаимосвязаны: «Подлинная культура начинается там, где знание, грамотность, образование, даваемое школой, соединяется с практическим умением организовать и наладить работу в сфере государственного аппарата и хозяйственного строительства, где происходит органическое слияние духовного совершенствования личности с подъемом общественной самодеятельности масс» [16, с. 16].

В. В. Куренной отмечает укорененную в советской политической мысли того времени веру в абсолютную пластичность человека, и соответственно в безграничные возможности социальной инженерии: «на начальном этапе советской власти» господствовала «специфическая антропологическая модель, предполагающая фактически безграничную пластичность любой формы “природы”, включая человеческую…» [13, с. 13].

Сама же культура понимается широко как все «ценнейшие завоевания буржуазной эпохи», «ценное в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры» [14, с. 444]. То есть определение культуры – смыкалось с горизонтом всех продуктов активности человеческого духа: моделями поведения, мотивационным комплексом, рациональностью, навыками производства и потребления знания, гражданским самосознанием. Здесь примечательно понятие «мозговой культуры», которое использует в 1928 году А. Б. Залкинд в статье «Культурная революция и культура умственной работы». В ней глава Межведомственной плановой педологической комиссии говорит о необходимости поставить «вопрос о мозговой гигиене, о рационализации мозговой работы», требует «воспитания у широкой партийной и рабочей массы навыков культурного обращения с мозгом» [7, с. 65].

В дальнейшем такое синкретическое и мобилизирующее понимание культуры как цели «окультуривания», по нашим наблюдениям, не пропадает, а «оседает» в градостроительной номенклатуре массовых культурно-бытовых зданий: дворцов и домов культуры, санаториев, кинотеатров и т. д. То есть по мере того, как масса декларативно осваивает культуру в широком ее смысле, последняя входит в предметную действительность как функциональная форма.

Массовая культура в эпоху сталинизма как народная социалистическая культура

С 1930-х годов в советском дискурсе «массовая культура» начинает интегрироваться в конструкт «народной социалистической культуры». Это связано с радикальными изменениями во внутренней политике СССР, переходящей от этапа, когда «коммунистический проект выступал как универсальный, космополитический», к периоду создания «руссоцентричного» советского патриотизма [15, с. 486]. В период ленинской «культурной революции» (1920-е по конец первой пятилетки) «народная культура» выступала параллельно функционирующим конструктом, иногда совпадая с «массовой культурой», иногда существенно разнясь с ней. С 1930-х же годов, наоборот, понятие «массовой культуры» интегрируется в дискурс о «национальных культурах». Начиная с «Политического отчета центрального комитета XVI съезду ВКП(б)» (1930), когда И. В. Сталин говорит о «слиянии в будущем на-

циональных культур в одну общую (и по форме, и по содержанию)» [22, с. 566], речь идет уже не о процессе «окультуривания», а о результатах этого процесса, о плодах. Так, очевидна спецификация «масс» и облагораживание их в статье «Маркс и культура» А. М. Горького, где обозначается ценностная поляризация «масс» и «народа»: Горький говорит, с одной стороны, об историческом «невежестве трудовых масс» и, с другой стороны, о непобедимых «миллионах трудового народа», который стал просвещен в результате советского строительства [3, с. 118–119]. А. А. Жданов в речи «Советская литература – самая идейная, самая передовая литература в мире» (1934) прямо говорит, что «СССР стал страной передовой социалистической культуры», «растет наша советская культура» [6, с. 4]. Он говорит о «массе советских литераторов» [6, с. 6].

Теперь, если о массовой культуре и пишется, то все больше в контексте отдельных республик. Так, в журнале «Коммунистическая революция» в 1934 году провозглашается «новая эра в развитии человеческой истории – эра свободного и могущественного расцвета национальных по форме культур» [12, с. 5].

Этот период, когда масса идеологически должна быть уже окультуренной и, тем самым, превратиться в «советский» «народ», в «демократическую массу», совпадает с периодом, когда в сталинском СССР, складывается, по Х. Гюнтеру, «фаза применения канона, при которой полностью проявляются его механизмы» [4, с. 281], окончательное оформление идеологии, которая выражается в перемене прагматики властного дискурса, когда, по З. Г. Паперному, распространяется операция «мифологического отождествления названия и называемого» [19, с. 167]. Для сталинского периода столь же важно было провозгласить достижение, как и действительно достичь чего бы то ни было. Официальное завершение культурной революции в 1939 году и наступившая после войны «рутинизация и бюрократизация работы на “культурном фронте”» [13, с. 23] в нашем случае есть лишь овнешнение тенденции, проявившейся ранее в переопределении конструкта массовой культуры. Эта тенденция целиком приходится на эпоху сталинизма, начавшись ориентировочно с 1930 года, она достигает своего полного воплощения в 1950-е, в период позднего сталинизма, когда, по словам Е. Добренко, культура в официальной, партийной литературе стала частью повседневной жизни масс», как, например, в пьесе братьев Тур и Ивана Пырьева «Семья Лутониных», где рабочие изображаются как ценители высокого классического искусства [5, с. 360–361]. Мы бы уточнили, что произошла двойная замена: не только массы превратились в социалистический народ, но и «культура» была окончательно возведена к высшим своим достижениям, к искусству.

Массовая культура как буржуазная «антикультура» и как «китч» 1960–1989 годов

В результате вышеупомянутых дискурсивных метаморфоз пейоративный заряд понятия «массы» оказался вакантным, о чем свидетельствуют многочисленные употребления «массовой культуры» в пропагандистском дискурсе о загнивающем и вырождающемся буржуазно-империалистическом обществе, оформившимся в 1960-е и развивавшемся через 70-е и 80-е вплоть до развала СССР. Однако стоит заметить, что этот процесс намечается уже в 1950-м году. Во внутреннем докладе «Претензии империалистов США на идеологическое руководство миром: (материалы из зарубежной печати)» говорится о сугубо американской массовой культуре, которая навязывается «более развитой и более древней» европейской культуре, литература в американском обществе становится «средством воздействия на массы». Причем в некоторых цитируемых речах американский дискурс о массах является негативом, полной противоположностью советской культурной политике. Так цитируемый автором брошюры некий Маркел говорит, что «нужно мобилизовать все средства просвещения масс, все средства воздействия», «все должно выполнять свою роль» обеспечения «понимания во всем мире международной роли Соединенных Штатов» [21, с. 23]. Одновременно с этой, «империалистической», намечена и другая линия порицания идеологической подоплеки массовой продукции, а именно «голливудская»: «Голливуд остро осознает свою ответственность как обладателя одного из самых мощных средств массового воздействия» [21, с. 27]. Голливуд, в самом деле, станет объектом многочисленных нападок советских критиков массовой культуры. В 1950-е порицается «импе-

риалистическая» и «буржуазная культура» с позиций всенародности, интернациональности, сознательности, активности, с позиций «советского патриотизма» [5, с. 28].

В начале 1960-х критика западной культуры кристаллизуется в конструкте «массовой культуры», в котором задействуется весь арсенал до-марксистской критики массового человека, который теперь, когда советский человек декларативно освоил все плоды многовекового развития культуры, стал доступен для использования советским критикам. Е. Н. Карцева изобличает «стереотипность» голливудской продукции и выражающуюся в ней «антигуманную суть буржуазного общества» [11, с. 22].

Важный тезис выдвигается в работе Можнягуна, где он создает образ постмодернистского искусства, во-первых, как ложнодемократического, во-вторых, как намеренно упрощающего высокую культуру, распространяемую по всему миру Советским Союзом, вступающего с ней в идеологически мотивированную борьбу [17, с. 37]. Это эстетика холодной войны. Процессы политически мотивированного возвращения к классическим категориям эстетики находят свое объяснение в схеме В. В. Куренного, который говорит, что с оттепели и до конца перестройки происходит автономизация культурных учреждений от партийной повестки [13, с. 30], а следовательно, и размежевание компонентов ленинского диалектического единства культуры и политики. В результате актуализируются традиционные негативные коннотации слова «масса». Она воспринимается как исключенная из жизни духа категория.

Во время же перестройки тема массовой культуры как идеологического оружия доходит до своего апогея в таких трудах, как «“Психологическая война” и современная культура» (1985) А. Г. Григорьянца, «“Массовая культура”: развлечение или политика» (1986) Е. П. Смольской. А в перестроечной статье Г. К. Ашина «Американская массовая культура на экспорт» (1988) встречаемое ранее противопоставление социалистического и буржуазного отливается в емкую формулу противостояния «массовой культуры» и «культуры масс», репрезентируется через «Анну Каренину», сокращенную до 40 страниц и превращенную в историю адюльтера [1, с. 75].

С 1991 года, с распада СССР, «масса» как конструкт остается в той же самой, видимо, органично присущей ей функции обозначения чего-то пассивного, требующего мобилизации, однако плюрализм интеллектуальных течений, захлестнувших новую Россию, требует отдельного рассмотрения этого конструкта и отдельной постсоветской истории понятия.

Вывод

Нами выделено три этапа, опирающихся три семантических сдвига в определении понятия «массовая культура». Первый, условно «ленинский», связан с тем, что понятие «масса» воспринималось как политически положительное, а культура воспринималась чрезвычайно широко. Масса должна была стать субъектом истории, конденсированной в культуре. Здесь уместно было бы привести слова Й. Хейзинги о том, что «История – это форма, в которой культура осознает свое прошлое» (см. [5, с. 38]). Культура мыслится как будущее достижение, а масса – активный агент истории, распространяющейся в будущее.

Второй этап, условно «сталинский», заключается в ощутимом через добавление дополнительных предикатов уточнении понятия масса. Это уже конкретная масса советского народа. Культура уже освоена, а масса приобрела окончательную форму народа, она не нуждается в мобилизации на освоение культуры, но на ее продвижение и развитие. Одновременно освоенная культура с необходимостью обгоняет буржуазную, следовательно, становится высокой, истинной, срастается с искусством.

Наконец, третий этап, условно «послесталинский», – это этап, когда классическое понятие «массовой культуры» рождается заново, но только в рамках обличительного, партийно-идеологического дискурса и только при описании буржуазно-империалистической культуры. Масса заново пассивная, а ее культура лишается высших своих проявлений, искусства. Эти три этапа можно, как мы думаем, дифференцировать и еще более уточнить, например, выявить отдельно оттепельный, застойный и перестроечный советские дискурсы о «массовой культуре». Это является перспективой данного исследования, но, конечно, уже выходит за рамки одной статьи.

Литература

1. Ашин Г. К. Американская массовая культура на экспорт // США: экономика, политика, идеология. – 1988. – № 1. – С. 71–79.
2. Вернер К. Ф., Гшницер Ф., Козеллек Р., Шнееман Б. Народ, нация, национализм, масса (Volk, Nation, Nationalismus, Masse) // Словарь основных исторических понятий: избранные статьи: в 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – Т. 2. – С. 322–753.
3. Горький А. М. Маркс и культура // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – С. 118–121.
4. Гюнтер Х. Жизненные фазы социалистического канона // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 281–289.
5. Добренко Е. Поздний сталинизм: эстетика политики. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – Т. 1. – 712 с.
6. Жданов А. А. Советская литература – самая идейная, самая передовая литература в мире. – М.: Госполитиздат, 1953. – 11 с.
7. Залкинд А. Культурная революция и культура умственной работы // Коммунистическая революция: журн. ЦК ВКП(б). – М., 1928. – № 3. – С. 65–70.
8. Золотников Т. С., Киященко Л. П., Новиков М. В. Российский дискурс массовой культуры: оппозиции и смыслы // Коды массовой культуры: российский дискурс: коллектив. моногр. / под ред. Т. С. Золотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. – С. 5–21.
9. Кагарлицкий Ю. В., Маслов Б. П. Между Фреге и Фуко: методологические ориентиры исторической семантики // Понятия, идеи, конструкции: очерки сравнительной исторической семантики. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 448 с.
10. Казаков Е. Ф. От пирамиды потребностей – к пирамиде радости // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2025. – № 3(72). – С. 13–19.
11. Карцева Е. Н. Сделано в Голливуде. – М.: Искусство, 1964. – 260 с.
12. Коммунистическая революция: журн. ЦК ВКП(б). – М., 1934. – № 10.
13. Куренной В. Советский эксперимент строительства институтов // Время, вперед! Культурная политика в СССР / под ред. И. В. Глущенко, В. А. Куренного; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – С. 12–35.
14. Ленин В. И. О пролетарской культуре // О литературе и искусстве. – Изд. 5-е. – М.: Художественная литература, 1976. – С. 444–445.
15. Малахов В. С., Летняков Д. Э. (Пере)осмысляя советский проект // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. – 2024. – Т. 40, № 3. – С. 486–498.
16. Межуев В. Ленинская теория социалистической культуры // Вопросы философии. – 1967. – № 4. – С. 9–20.
17. Можнягун С. Е. «Массовое искусство» – против масс. – М.: Знание, 1969. – 40 с.
18. Недошивин Г. О народности искусства // Искусство и народ. – М.: Наука, 1966. – С. 5–42.
19. Паперный В. Культура Два. – М.: НЛО, 2016. – 396 с.
20. Полтавский С. Один из методов литературно-художественного воспитания // Взмахи: сб. Саратовского пролеткульта. – Саратов, 1920. – Вып. 2. – С. 67–76.
21. Претензии империалистов США на идеологическое руководство миром: (материалы из зарубеж. печати). – М.: Изд-во иностр. лит., 1950. – 49 с.
22. Сталин И. В. Политический отчет центрального комитета XVI съезду ВКП(б) // Вопросы ленинизма. – М.: Партийное издательство, 1933. – С. 487–578.
23. Grennan S., La Cour E., Spanjers R. Introduction // Key terms in comics studies / ed. by S. Grennan, E. La Cour, R. Spanjers. – New York, NY: Palgrave Macmillan, 2022. – 369 p.
24. Luskey B. P. The Union's Culture Industry // Journal of the Civil War Era. – 2024. – Vol. 14, no. 2. – P. 225–248.
25. Rak J. Popular culture // Key terms in comics studies / ed. by E. La Cour, S. Grennan, R. Spanjers. – London: Palgrave Macmillan, 2021. – 249 p.

References

1. Ashin G.K. Amerikanskaya massovaya kul'tura na eksport [American mass culture for export]. *SShA: ekonomika, politika, ideologiya [USA: economics, politics, ideology]*, 1988, no. 1, pp. 71-79. (In Russ.).
2. Verner K.F., Gshnitser F., Kozzelek R., Shneeman B. Narod, natsiya, natsionalizm, massa (Volk, Nation, Nationalismus, Masse) [People, nation, nationalism, mass (Volk, Nation, Nationalismus, Masse)]. *Slovar' osnovnykh*

istoricheskikh ponyatiy: izbrannye stat'i: v 2 t. [Dictionary of basic historical concepts: selected articles. In 2 vols]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014, vol. 2, pp. 322-753. (In Russ.).
3. Gorky A.M. Marks i kul'tura [Marx and culture]. *Sobranie sochineniy: v 30 t. [Collected works. In 30 vols.]*. Moscow, GIKhL Publ., 1953, pp. 118-121. (In Russ.).
4. Giunter Kh. Zhiznennye fazy sotsialisticheskogo kanona [Life phases of the socialist canon]. *Sotsrealisticheskiy kanon: sb. st. [Socialist realist canon: collection of articles]*. Ed by Kh. Giunter i E. Dobrenko. St. Petersburg, Akademicheskiy proekt Publ., 2000, pp. 281-289. (In Russ.).
5. Dobrenko E. *Pozdniy stalinizm: estetika politiki [Late Stalinism: the aesthetics of politics]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2020, vol. 1. 712 p. (In Russ.).
6. Zhdanov A.A. *Sovetskaya literatura – samaya ideynaya, samaya peredovaya literatura v mire [Soviet literature is the most ideological, the most advanced literature in the world]*. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1953. 11 p. (In Russ.).
7. Zalkind A. Kul'turnaya revolyutsiya i kul'tura umstvennoy raboty [Cultural revolution and the culture of mental work]. *Kommunisticheskaya revolyutsiya: zhurn. TsK VKP(b) [Communist revolution: journal of the CC of the VKP(b)]*, 1928, no. 3, pp. 65-70. (In Russ.).
8. Zolotnikov T.S., Kiyashchenko L.P., Novikov M.V. Rossiyskiy diskurs massovoy kul'tury: oppozitsii i smysly [Russian discourse of mass culture: oppositions and meanings]. *Kody massovoy kul'tury: rossiyskiy diskurs: kollektiv. monogr. [Codes of mass culture: Russian discourse: collective monograph]*. Ed by T.S. Zolotnikova, T.I. Erokhina. Yaroslavl, RIO YaGPU Publ., 2015, pp. 5-21. (In Russ.).
9. Kagarlitskiy Y.V., Maslov B.P. Mezhdu Frege i Fuko: metodologicheskie orientiry istoricheskoy semantiki [Between Frege and Foucault: methodological guidelines of historical semantics]. *Ponyatiya, idei, konstruktsii: ocherki sravnitel'noy istoricheskoy semantiki [Concepts, ideas, constructions: essays on comparative historical semantics]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 448 p. (In Russ.).
10. Kazakov E.F. Ot piramidy potrebnostey – k piramide radosti [From the pyramid of needs – to the pyramid of joy]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2025, no. 3(72), pp. 13-19. (In Russ.).
11. Kartseva E.N. *Sdelano v Gollivude [Made in Hollywood]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, 260 pp. (In Russ.).
12. *Kommunisticheskaya revolyutsiya: zhurn. TsK VKP(b) [Communist revolution: journal of the CC of the VKP(b)]*. Moscow, 1934, no. 10. (In Russ.).
13. Kurennoy V. Sovetskiy eksperiment stroitel'stva institutov [Soviet experiment in building institutions]. *Vremya, vpered! Kul'turnaya politika v SSSR [Time, forward! Cultural policy in the USSR]*. Ed by I.V. Glushchenko, V.A. Kurennoy; Nats. issled. un-t "Vysshaya shkola ekonomiki". Moscow, Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki Publ., 2013, pp. 12-35. (In Russ.).
14. Lenin V.I. O proletarskoy kul'ture [On proletarian culture]. *O literature i iskusstve. Izd. 5-e [On literature and art. 5th ed.]*. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1976, pp. 444-445. (In Russ.).
15. Malakhov V.S., Letnyakov D.E. (Pere)osmyslyaya sovetskiy proekt [(Re)thinking the Soviet project]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Filosofiya i konfliktologiya [Bulletin of St. Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies]*, 2024, vol. 40, no. 3, pp. 486-498. (In Russ.).
16. Mezhuev V. Leninskaya teoriya sotsialisticheskoy kul'tury [Lenin's theory of socialist culture]. *Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]*, 1967, no. 4, pp. 9-20. (In Russ.).
17. Mozhnyagun S.E. *«Massovoe iskusstvo» – protiv mass [«Mass art» – against the masses]*. Moscow, Znanie Publ., 1969. 40 p. (In Russ.).
18. Nedoshivin G. O narodnosti iskusstva [On the folk character of art]. *Iskusstvo i narod [Art and the people]*. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 5-42. (In Russ.).
19. Papernyy V. *Kul'tura Dva [Culture Two]*. Moscow, NLO Publ., 2016. 396 p. (In Russ.).
20. Poltavskiy S. Odin iz metodov literaturno-khudozhestvennogo vospitaniya [One of the methods of literary and artistic education]. *Vzmakhi: sb. Saratovskogo proletkul'ta [Waves: collection of the Saratov Proletkult]*. Saratov, 1920, iss. 2, pp. 67-76. (In Russ.).
21. *Pretenzii imperialistov SShA na ideologicheskoe rukovodstvo mirom: (materialy iz zarubezh. pechati) [Claims of US imperialists for ideological leadership of the world: (materials from foreign press)]*. Moscow, Izd-vo inostr. lit. Publ., 1950. 49 p. (In Russ.).
22. Stalin I.V. Politicheskiy otchet tsentral'nogo komiteta XVI s"ezdu VKP(b) [Political report of the Central Committee to the XVI Congress of the VKP(b)]. *Voprosy leninizma [Questions of Leninism]*. Moscow, Partiynoe izdatel'stvo Publ., 1933, pp. 487-578. (In Russ.).

23. Grennan S., La Cour E., Spanjers R. Introduction. *Key terms in comics studies*. Ed. by S. Grennan, E. La Cour, R. Spanjers. New York, NY, Palgrave Macmillan Publ., 2022. (In Engl.).
24. Luskey B.P. The Union's Culture Industry. *Journal of the Civil War Era*, 2024, vol. 14, no. 2, pp. 225-248. (In Engl.).
25. Rak J. Popular culture. *Key terms in comics studies*. Ed. by E. La Cour, S. Grennan, R. Spanjers. London, Palgrave Macmillan Publ., 2021. 249 p. (In Engl.).

УДК 331.1+304.44+304.2
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-230-240

АЛГОРИТМИЧЕСКАЯ ОПОСРЕДОВАННОСТЬ КОММУНИКАЦИИ: КОМПЛЕКСНОЕ ОПИСАНИЕ ПРОБЛЕМЫ И ПРЕЗЕНТАЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Павлова Елена Валерьевна, аспирант кафедры философии и культурологии, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: alyona_pavlova@list.ru

В статье презентуется актуальная тема научного исследования, затрагивающая изучение влияния алгоритмической опосредованности на дискурсивные практики современного общества, в том числе в контексте культурной политики. Сформулированы проблема и цель, выдвинуты задачи исследования. Определены основные направления изучения алгоритмической опосредованности с точки зрения различных научных дисциплин, и выделены лакуны по актуальной проблематике исследований данного вопроса. В статье проанализирован следующий круг вопросов: бытование цифровых алгоритмов как культурных акторов; специфика трансформации дискурсивных практик в социальных медиа; экспансия «цифровой культуры» и ее роли в современном обществе; вызовы культурной политике в ситуации возросшего влияния медиаконтента; глобальная алгоритмизация и трансформация медиаконтента в цифровом пространстве. В завершение статьи говорится об актуальной необходимости понимания специфики трансформаций дискурсивных практик под влиянием алгоритмов для разработки адекватных моделей анализа *digitaldiscourse* и формирования эффективных стратегий коммуникации в цифровой среде для проведения современной культурной политики.

Ключевые слова: алгоритмическая опосредованность, дискурсивные практики, цифровое пространство, социальные медиа, культурная политика, цифровая культура.

ALGORITHMIC MEDIATION OF COMMUNICATION: A COMPREHENSIVE DESCRIPTION OF THE PROBLEM AND PRESENTATION OF THE RESEARCH

Pavlova Elena Valeryevna, Postgraduate of Department of Philosophy and Culturology, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: alyona_pavlova@list.ru

The article presents an urgent topic of scientific research, which concerns the research of the influence of algorithmic mediation on the discursive practices of modern society, including the context of cultural policy. The problem and the purpose are formulated, the tasks of research are put forward. The main directions of studying the algorithmic mediation from the point of view of various scientific disciplines are identified and gaps in the current research issues of this issue are highlighted. The article analyzes the following range of issues: the existence of digital algorithms as cultural actors; the specifics of the transformation of discursive practices in social media; the expansion of "digital culture" and its role in modern society; challenges to cultural policy in a situation of increased influence of media content; global algorithmization and transformation of media content in the digital space. At the end of the article, it is said about the urgent need to understand

the specifics of transformations of discursive practices under the influence of algorithms in order to develop adequate models for analyzing digital discourse and forming the effective communication strategies in the digital environment for modern cultural policy.

Keywords: algorithmic mediation, discursive practices, digital space, social media, cultural policy, digital culture.

Современная публичная сфера стремительно мигрирует в цифровую среду, где ключевую роль в производстве, распространении и потреблении информации играют социальные медиа. В режиме «реального времени» формируется новая «цифровая» культура, подчиненная уже на ценностно-нормативном уровне алгоритмам. Качественным отличием новой медийной экосистемы является ее алгоритмическая опосредованность – фундаментальная зависимость коммуникационных процессов от программных кодов, которые ранжируют, фильтруют и рекомендуют контент. «Алгоритмы становятся экспертами практически во всех сферах жизнедеятельности человека» [2, с. 57]. Это явление трансформирует традиционные дискурсные практики, что порождает комплекс вопросов, определяющих актуальность данного исследования.

Выделим несколько основных аспектов актуальности данной работы.

Формирование новой публичной сферы. Алгоритмы платформ (Facebook, Instagram, YouTube, TikTok, «ВКонтакте», «Телеграмм», «Дзен») дефакто становятся «редакторами» и «цензорами» цифровой публичной сферы. Они определяют, какие темы, мнения и нарративы получают видимость, а какие маргинализируются. Данный феномен напрямую влияет на формирование общественного мнения, политическую повестку дня и ход политических кампаний, формирует «культурное поле» социума в цифровом коммуникативном пространстве.

Поляризация общества и распространение дезинформации: алгоритмы, оптимизированные под максимальное вовлечение пользователей, зачастую способствуют распространению контента, вызывающего сильные эмоции (гнев, возмущение, страх), что ведет к углублению социальной поляризации и созданию «информационных пузырей» (filter bubbles). Внутри этих пузырей легче циркулируют фейковые новости и теории заговора, что представляет угрозу социальной стабильности.

Трансформация гражданского участия: публичная коммуникация становится фрагментированной и персонализированной. Граждане участвуют не в едином общественном диалоге, а во множестве алгоритмически сконструированных микродискурсов. Это ставит под вопрос классические модели общественного дискурса и требует выработки новых форм цифровой гражданственности.

Развитие теории дискурса и медиалингвистики: классические теории дискурса (М. Фуко, Ю. Хабермас) [21; 22] и лингвистики не учитывали фактор непрозрачного алгоритмического посредничества. Исследование позволяет адаптировать и развить существующий теоретический аппарат для анализа новых реалий, в которых властные отношения воплощены не только в языке, но и в коде.

Междисциплинарный синтез: тема находится на стыке целого ряда дисциплин: коммуникативистики (изучение новых моделей коммуникации), социологии (анализ социальных последствий), компьютерных наук (понимание принципов работы алгоритмов), лингвистики и дискурс-анализа (изучение трансформации языковых практик), культурной политики (возможности целенаправленного формирующего влияния алгоритмов). Подобная междисциплинарность отвечает современным трендам науки и открывает пространство для новаторских выводов.

Эмпирический дефицит: несмотря на обилие теоретических споров, существует дефицит эмпирических исследований, которые бы на конкретном материале (например, дискурс вокруг определенного события в разных социальных сетях) показывали, как именно алгоритмы влияют на языковые стратегии, риторические приемы и жанровое своеобразие высказываний.

Для медиаменеджмента и цифрового маркетинга: понимание логики алгоритмов необходимо для эффективного продвижения контента, построения коммуникации с аудиторией и управления репутацией в цифровой среде.

Для регулирования цифрового пространства: результаты исследования могут быть востребованы органами государственной власти и регуляторами для разработки более адекватной политики в сфере цифрового права, борьбы с дезинформацией и обеспечения этичности алгоритмических систем (алгоритмическая этика, AI Ethics).

Для медиаграмотности населения: исследование способствует повышению цифровой и медиаграмотности пользователей. Так как «сейчас все больше и все чаще решений, подготовленных уже не людьми, а Алгоритмом ("машинно" выполняемой Методикой)» [4, с. 103]. Понимание того, как работают алгоритмы, позволяет обществу критически относиться к потребляемому контенту, осознанно формировать свою медиадиету и противостоять манипуляциям.

Таким образом, актуальность исследования алгоритмической опосредованности публичной коммуникации обусловлена: масштабом трансформации ключевых социальных процессов; теоретической новизной, связанной с необходимостью осмысления нового объекта; острой практической востребованностью вариантов ответа на экспансию алгоритмизации. Изучение трансформации дискурсных практик под влиянием алгоритмов является не просто данью академической моде, а необходимым шагом для понимания и регулирования цифрового общества, в котором мы уже живем. «Цифровая» культура становится частью культурного ландшафта современного общества, что, в свою очередь, влияет на ценностно-нормативную регуляцию общественных процессов, в том числе и в рамках культурной политики государства. «Культурную политику можно определить как целенаправленную, перспективно (долгосрочно) ориентированную деятельность, обеспечивающую развитие общества (его части) в рамках обоснованно отобранных и искусственно внедряемых культурных норм, пропагандируемых ценностей» [15, с. 73].

Данная тема соответствует приоритетным направлениям развития науки, технологий и техники в РФ, связанным с цифровизацией и исследованиями в области искусственного интеллекта.

Анализ степени изученности темы позволяет выделить несколько ключевых векторов исследований, находящихся на стыке цифровой культурологии, *critical algorithm studies* и политической экономии медиа.

Исследования алгоритмов как культурных акторов (культурологический подход). Данное направление рассматривает алгоритмы не как нейтральные технологии, а как культурные системы, воплощающие определенные ценности, создающие новые традиции и язык коммуникации.

Фундаментальные теоретические основы изучения работы алгоритмов с точки зрения влияния на социум были заложены в трудах Т. Гиллеспи, который определяет алгоритмы как «интерпретирующие машины», участвующие в производстве публичного знания и культурных значений [23]. Его концепция «политики платформ» (politics of platforms) задала рамки для анализа того, как алгоритмы управляют культурными потоками.

Работы А. Галлоуэя, Г. А. Саймона анализируют алгоритмы как протоколы управления, которые структурируют социальное и культурное взаимодействие, навязывая определенные правила и стандарты поведения [1; 14].

Исследования Ф. Наполи [24] посвящены тому, как алгоритмы рекомендательных систем (Netflix, Spotify) формируют культурные предпочтения, канонизируют одни произведения и маргинализируют другие, выступая в роли новых «культурных посредников».

В русле семиотической науки, дискурс-анализа и лингвистики изучается, как алгоритмические системы (поиск, рекомендации, модерация) конструируют новые семиотические режимы и языковые игры. Это направление только начинает развиваться, фокусируясь на трансформации конкретных жанров (мемы, сторис, блоги) под воздействием логики платформ.

Подводя итог, можно сказать, что культурологический подход хорошо разработан на макроуровне (критика власти алгоритмов), но менее представлен на микроуровне эмпирических исследований именно дискурсных практик (языка, риторики, жанров) в конкретных национальных и культурных контекстах.

Исследования алгоритмов в контексте культурной политики. Данное направление является наименее разработанным и представляет наибольший потенциал новизны исследования. Оно фокусируется на противостоянии и взаимодействии

национальных культурных политик и транснациональных алгоритмических платформ. В работах Дж. С. Ная [12] и ряда российских исследователей (И. В. Задорина, Г. Я. Солганика) [4; 5; 16] поднимается проблема того, что алгоритмы глобальных платформ становятся механизмом «мягкой силы» (soft power), подрывая способность национальных государств проводить независимую культурную политику, продвигать национальные языки и культурное наследие.

Активно развивается поле исследований европейской культурной и медиаполитики (работы, связанные с Директивой об авторском праве на Едином цифровом рынке, Законом о цифровых услугах (DSA)). Изучаются попытки государств регулировать алгоритмический подбор контента (требования к прозрачности, квотам на национальный контент). В России этот вопрос изучается в контексте цифрового суверенитета и импортозамещения (Д. М. Кареев, А. П. Кочетков и др.) [6; 7; 8].

В научном поле проводятся исследования того, как алгоритмы меняют экономику и дистрибуцию культурных продуктов, превращая авторов в «рабов алгоритма», вынужденных подстраивать свое творчество под его логику, с одной стороны, но с другой – расширять границы возможного, используя новейшие цифровые возможности (О. И. Уймина, Д. С. Демочкин) [19; 3]. Это создает новый вызов для культурной политики, традиционно ориентированной на поддержку «высокого» искусства, а не коммерческого платформенного контента.

Обобщая вышесказанное, можно говорить о том, что влияние алгоритмов на дискурс в социальных медиа, с позиций культурной политики, изучается фрагментарно: юристами – в аспекте регулирования, экономистами – в аспекте рынка, политологами – в аспекте суверенитета. Комплексного культурологического анализа, связывающего микроуровень трансформации дискурсных практик под влиянием алгоритмов с макроуровнем задач и вызовов для национальной культурной политики, практически не представлено.

На основе анализа степени изученности можно выделить следующие лакуны, которые обосновывают новизну предлагаемого исследования:

1. Отсутствие синтеза: недостаточно работ, которые бы напрямую увязывали конкретные изменения в языковых и дискурсных практиках пользователей (микроуровень) с макропроцессами в сфере культурной политики.

2. Региональная специфика: большинство теорий и кейсов разработаны на западном материале. Ощущается нехватка исследований, анализирующих специфику алгоритмической опосредованности в рамках русскоязычного цифрового пространства и его взаимодействие с российской государственной культурной политикой.

3. Нормативный или критический подход: существующие работы часто носят либо сугубо критический характер (обвинение платформ), либо сугубо нормативный (предложение мер регулирования). Недостаточно аналитических исследований, которые предлагали бы инструменты для адаптации культурной политики к новым реалиям.

Таким образом, тема алгоритмической опосредованности является теоретически актуальной и разрабатываемой в общемировом контексте, но методологически и предметно недостаточно изученной с позиций культурной политики. Проведение исследования, направленного на выявление конкретных механизмов трансформации дискурсных практик в русскоязычных социальных медиа и разработку на этой основе практических рекомендаций для субъектов культурной политики, позволит заполнить существующую научную лакуну и внести значимый вклад в развитие цифровой культурологии и теории культурной политики.

Проблема исследования состоит в противоречии между существующей фундаментальной трансформацией публичной сферы под влиянием алгоритмических платформ и объективной потребностью адаптации инструментов культурной политики к новым цифровым реалиям в медиапространстве.

Целью исследования является анализ влияния алгоритмического посредничества на дискурсивные практики пользователей социальных медиа и производных вызовов для культурной политики государства.

Для достижения цели работы исследователю предстоит решить следующие задачи:

1. Рассмотреть бытование цифровых алгоритмов как культурных акторов современного информационного пространства.

2. Проанализировать тенденции изучения влияния алгоритмов на дискурсивные практики в контексте культурной политики.

3. Определить специфику трансформации дискурсных практик в социальных медиа.

4. Выявить основные аспекты управления алгоритмическими потоками в современном цифровом пространстве.

5. Обсудить последствия выявленных трансформаций публичной сферы под влиянием алгоритмических платформ и разработать рекомендации для адаптации культурной политики к новым условиям.

6. Разработать концепцию реагирования культурной политики на современные вызовы в цифровом пространстве с точки зрения их влияния на культурное поле социума.

Одним из методологических ориентиров в статье является идея о сближении живой и неживой природы. Мы опираемся на соответствующий раздел монографии С. Б. Синецкого [15, с. 142–148], в котором представлены прогнозы авторитетных ученых-футурологов, свидетельствующие о радикальных тенденциях автономизации искусственных информационных систем. Ссылаясь на логико-прогностическую позицию философа-фантаста С. Лема, исследователя-изобретателя Р. Курцвейла, директора ФГУ «Российский научный центр «Курчатовский институт» М. В. Ковальчука, старшего научного сотрудника лаборатории матфизики и прикладной математики Физико-технического института имени А. Ф. Иоффе РАН В. В. Косарева, профессора Технологического института штата Нью-Джерси (США) А. Болонкина, профессора И. В. Бестужева-Лады и других, автор обоснованно считает, что технические средства перестают быть лишь внешними вспомогательными инструментами, становясь имманентными новому человеку [15, с. 147]. С появлением самообучающегося искусственного интеллекта (ИИ) феномен субъектности все больше утрачивает однозначную ассоциацию с человеком как социоприродным существом. Очевидно, что ИИ (и его разнообразные производные) постепенно приобретает автономность в принятии решений (в самом широком спектре возможностей).

Тематика алгоритмов как культурных акторов является краеугольным камнем современной цифровой культурологии, медиафилософии и *critical algorithm studies*. Она предполагает принципиальный отказ от рассмотрения алгоритмов как нейтральных, объективных технических инструментов. Вместо этого алгоритмы понимаются как полноправные участники (акторы) социальных и культурных процессов, которые активно формируют практики, значения, ценности и властные отношения в обществе.

Мы выделяем следующие аспекты алгоритмизации современного общества:

1. Не нейтральность, а ценностная нагруженность (Value-Laden).

Алгоритмы никогда не являются просто математическими формулами. Они создаются людьми в конкретных социально-культурных, экономических и политических контекстах и воплощают в себе:

– цели и интересы своих создателей (коммерческие интересы платформ (удержание внимания, монетизация), идеологические установки);

– культурные предубеждения. Алгоритмы машинного обучения обучаются на данных, произведенных обществом, а потому воспроизводят и усиливают уже существующие в нем стереотипы (расовые, гендерные, классовые);

– определенную эпистемологию (теорию познания). Алгоритмы задают свои правила того, что считается релевантным, правдоподобным, ценным, красивым и др.

2. Алгоритмы как производители культуры (Cultural Producers).

Алгоритмы не просто отражают культуру, они активно ее создают:

– Кураторство и канонизация. Рекомендательные системы (YouTube, Spotify, «ВКонтакте», «Телеграмм», «Дзен», TikTok) выступают в роли мощнейших культурных кураторов. Они определяют, какие песни становятся хитами, какие видео набирают миллионы просмотров, а какие авторы получают известность. Таким образом, они формируют культурный канон и вкус.

– Создание новых жанров и форматов. Логика алгоритмов порождает новые культурные формы, ориентированные на виральность и вовлечение: «идеальные» по длине ролики в TikTok, определенный тип эстетики в «ВКонтакте», Instagram, формат «коротких» (shorts) и т. д.

– Управление видимостью (Visibility).

Алгоритмы решают, что увидят миллионы пользователей, а что останется на периферии. Эта способность управлять вниманием делает их ключевыми агентами в формировании культурной повестки дня и моды.

3. Алгоритмы как участники сетей взаимодействия (Actor-Network Theory).

В рамках теории акторно-сетевых взаимодействий (Б. Латур) [9] алгоритмы рассматриваются как не-человеческие акторы, которые:

– оказывают обратное влияние на людей, заставляя их менять свое поведение (например, блогеры подстраивают контент под алгоритм);

– опосредуют отношения между людьми (друзьями, коллегами, производителями и потребителями контента);

– формируют новые гибридные сообщества (например, алгоритмически собранные сообщества по интересам).

В свете вышесказанного можно сделать вывод об отсутствии нейтральности алгоритмов в социальных медиа и необходимости рассматривать их влияние на культурную политику как самостоятельных акторов, отражающих взгляды и убеждения своих создателей, влияющих на семиотическое пространство и не только отражающих культуру, но и формирующих ее.

Особой темой, посвященной раскрытию влияния алгоритмов, являются дискурсные практики. Мы определили следующие аспекты трансформации дискурсных практик, связанных с алгоритмизацией цифрового пространства:

1. Гибридизация дискурсивных жанров. Происходит стирание жанровых границ: смешение информационных, развлекательных и рекламных форматов. Возникают платформенно-специфичные жанры: сторис, рилсы, мемы. В том числе, к новым форматам адаптируются традиционные жанры, например, новости в формате микроблогинга.

2. Визуальный поворот в дискурсе. В цифровом пространстве возникло доминирование визуальных форматов: видео, изображений, инфографики. Очевиден компонент мультимодальности: интеграции вербального и визуального компонентов. Информационное поле заполнено экспрессивной визуализацией: эмоционально насыщенными изображениями, вызывающими определенную эмоцию у зрителя, с использованием цветовых и аудиоэффектов.

3. Алгоритмическая детерминация дискурсивных стратегий. Подчеркнем следующие компоненты:

– оптимизация под алгоритмы (использование ключевых слов, хештегов);

– вовлекающие стратегии (кликбейт-заголовки, провокационные высказывания);

– тактики обхода цензуры (алгоспик, замена символов).

4. Изменение временных характеристик дискурса. Сюда можно отнести:

– ускорение коммуникации (высокая скорость производства и потребления контента);

– эфемерность (временный характер контента: 24 часа в сторис);

– мгновенность реакции (культура немедленного ответа).

5. Трансформация авторитетности дискурса:

– децентрализация экспертизы;

– алгоритмическая легитимация (популярность как критерий истинности);

– коллаборативное производство знания (краудсорсинг информации).

К алгоритмическим факторам трансформации можно отнести:

1. Механизмы ранжирования контента:

– приоритезация эмоционально заряженного контента;

– продвижение виральных форматов;

– снижение видимости сложных дискурсивных форм.

2. Рекомендательные системы:

– формирование тематических пузырей;

– стандартизация успешных дискурсивных стратегий;

– унификация языковых практик.

3. Системы модерации:

– неявное регулирование допустимого дискурса;

– автоматизированная цензура;

– формирование границ допустимого высказывания.

Подчеркнем, что трансформация дискурсных практик в социальных медиа представляет собой многомерный процесс, обусловленный технологическими, социальными и культурными фак-

торами. Обобщая изложенное, выделим последствия трансформации:

1. Коммуникативные: фрагментация публичной сферы, поляризация дискурсивных сообществ, эрозия рациональной дискуссии.

2. Социокультурные: изменение паттернов восприятия информации, трансформация культурных норм общения, формирование новых форм цифровой грамотности.

3. Политические: воздействие на общественное мнение, манипуляция дискурсивными практиками, вызовы для демократических процессов.

Цифровая трансформация культурной сферы привела к переходу от традиционных институтов культурного посредничества к платформенным алгоритмам, которые определяют производство, дистрибуцию и потребление культурного контента. Алгоритмическое управление культурными потоками становится ключевым механизмом формирования современной культурной среды, что требует комплексного научного анализа. В данном контексте следует учесть, что «язык СМИ действует на огромном духовном пространстве, включая в свою орбиту политику, идеологию, культуру (науку, искусство, литературу, религию), экономику, быт» [15, с. 21].

Так, алгоритмизация управления культурными потоками исследуется в рамках нескольких теоретических направлений:

1. Политэкономические исследования платформ (J. VanDijck, Th. Poell, M. De Waal, А. А. Степанов, П. В. Солодуха, М. В. Савина) [25; 17] – анализируются экономические интересы платформ.

2. Социотехнические исследования платформ (Т. Гиллеспи, М. А. Дедюлина) [23; 2] – изучается взаимодействие алгоритмов и социальных практик.

3. Культурологические исследования платформ (цифровая культурология) (Л. Манович, В. Флюссер, А. А. Попова, Ю. В. Гаврилова, И. А. Акимова) [10; 11; 20; 13] – исследуются трансформации культурных процессов.

Выделяются следующие основные механизмы алгоритмического управления:

– алгоритмическая курация культурного контента. При помощи механизма отбора и ранжирования информации алгоритмы определяют видимость культурного контента, автоматически учитывая множество параметров (вовлеченность, релевантность, коммерческий потенциал), в том числе осуществляют информационное влияние через формирование новых культурных иерархий и канонов;

– рекомендательные системы как механизм культурной навигации. С помощью алгоритмов происходит коллаборативная фильтрация – формирование рекомендаций на основе поведения похожих пользователей. Используются контент-ориентированные алгоритмы, включающие анализ семантических характеристик контента и гибридные системы, изучающие комбинации различных подходов для повышения точности рекомендаций;

– персонализация культурных потоков. Алгоритмы создают индивидуальные культурные ландшафты: формируют уникальные подборки контента для каждого пользователя. Возникает эффект «фильтрующего пузыря» (filter bubble), то есть, с одной стороны, можно говорить о доступном культурном разнообразии, с другой – фильтрация контента алгоритмом предъявляет пользователю специально подобранный под него контент, зачастую состоящий из определенного набора конкретных тем. Происходит тематическая фрагментация общего культурного пространства;

– алгоритмическая модерация и цензура. Автоматизированное реагирование на определенные знаки (слова и т. п.) приводит к идентификации культурного контента, нарушающего правила платформы. Как следствие – культурная цензура (неявное или демонстративное ограничение определенных типов культурного выражения). Пользователь сталкивается с проблемой непрозрачности и непредсказуемости алгоритмических решений;

– платформизация культурного производства. Адаптация медиаконтента под алгоритмические требования. Создатели контента вынуждены подстраиваться под логику алгоритмов. Возникает стандартизация культурных форматов, на лидирующие позиции выходят алгоритмически-дружественные форматы. Алгоритмизация (в том числе) приводит к коммодификации культуры: превращению культурного производства в потоковый контент.

Сравнение механизмов алгоритмического управления

Механизм алгоритмизации	Основная функция	Культурные последствия
Алгоритмическая курация	Отбор и ранжирование контента	Формирование новых культурных иерархий
Рекомендательные системы	Контролируемая (предвзятая) навигация в культурном пространстве	Фрагментация культурного пространства
Персонализация	Индивидуализация пользовательского опыта	Изменение паттернов культурного поведения
Модерация	Контроль содержания	Ограничение культурной диверсификации
Платформизация	Трансформация производства	Стандартизация культурных форм

Трансформация культурной сферы, с учетом влияния алгоритмов цифрового поля, создает принципиально новые условия для реализации культурной политики. Доминирование глобальных платформ, алгоритмизация культурных потоков и изменение паттернов культурного потребления требуют пересмотра традиционных подходов к управлению культурными процессами. Ключевыми вызовами для культурной политики являются:

– вызов культурному суверенитету, доминирование глобальных платформ (концентрация культурного влияния у транснациональных корпораций), алгоритмическая цензура (неявное ограничение национального культурного контента), стандартизация культурных продуктов (унификация под коммерчески успешные форматы);

– трансформация культурного производства: платформитизация творчества (зависимость создателей от логики алгоритмов), изменение экономики культуры (переход к модели платформенной ренты), маргинализация неалгоритмизируемых форм (риск исчезновения сложных культурных практик);

– сокращение влияния традиционных институтов культуры: снижение роли музеев, театров, библиотек, конкуренция за внимание (сложность соперничества с платформенными механизмами вовлечения), необходимость цифровой трансформации (потребность в фундаментальной перестройке работы). Обучение сотрудников учреждений институтов культурной политики новым тенденциям в цифровой сфере, в том числе алгоритмическим новшествам различных платформ, включая культурную аналитику. «Культурная аналитика (Cultural Analytics) предполагает использование математических и компьютерных методов, а также методов визуализации данных для изучения культурных феноменов и процессов» [11, с. 8]. Отслеживание и учет в работе современных медийных трендов, умение использовать алгоритмические новации в конкретных целях выполнения задач культурной политики;

– изменение культурного потребления: фрагментация аудитории (распад на изолированные алгоритмические пузыри), клиповое сознание (преобладание поверхностного восприятия культурных продуктов), девальвация культурного капитала (изменение критериев культурной ценности);

– проблема цифрового неравенства: доступ к культурным ресурсам (дифференциация по уровню цифровой грамотности), региональные дисбалансы (концентрация цифровой инфраструктуры в крупных городах), возрастная дискриминация (исключение части представителей старших поколений из цифровой культурной среды).

Заключение

Алгоритмическая опосредованность коммуникации приводит к фундаментальным изменениям в производстве, в распространении и потреблении цифрового культурного дискурса. Понимание специфики этих трансформаций необходимо для разработки адекватных моделей анализа *digital discourse* и формирования эффективных стратегий коммуникации в цифровой среде. Адаптация традиционных институтов и обеспечение цифровой инклюзии становятся приоритетом современной культурной политики. Успешное решение этих задач требует сочетания регуляторных, инфраструктурных и образовательных мер.

Алгоритмическое управление культурными потоками представляет собой сложный многоуровневый процесс, оказывающий влияние на со-

временную культурную сферу. Изучение и осознание механизмов этого управления необходимо для разработки эффективной культурной политики в цифровую эпоху. Перспективы дальнейших исследований видятся в разработке методов сохранения культурного наследия и обеспечении культурного суверенитета в условиях доминирования платформенных алгоритмов.

Литература

1. Галлоуэй А., Такер Ю., Уорк М. Экскоммуникация. Три эссе о медиа и медиации / пер. с англ. А. Гришина. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. – 256 с.
2. Дедюлина М. А. Социально-этические проблемы алгоритмов в информационном обществе [Электронный ресурс] // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 12 (86), ч. 4. – С. 57–59. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-eticheskie-problemy-algoritmov-v-informatsionnom-obschestve.
3. Демочкин Д. С. Влияние алгоритмов персонализации контента на модели медиапотребления [Электронный ресурс] // Вопросы медиабизнеса. – 2022. – Т. 1, № 3. – С. 23–26. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-algoritmov-personalizatsii-kontenta-na-modeli-mediapotrebleniya.
4. Задорин И. В. Все познается в сравнении, или больше рейтингов хороших и разных [Электронный ресурс] // Социодиггер. – 2021. – Т. 2, № 7 (12). – С. 101–107. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vse-poznaetsya-v-sravnenii-ili-bolshe-reytingov-horoshih-i-raznyh.
5. Задорин И. В. Долгосрочная ориентация – удел разумного и свободного субъекта [Электронный ресурс] // Социодиггер. – 2021. – Т. 2, № 9 (14). – С. 67–75. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dolgosrochnaya-orientatsiya-udel-razumnogo-i-svobodnogo-subekta.
6. Кареев Д. А. К вопросу о сохранении суверенитета в эпоху цифровизации [Электронный ресурс] // Право и государство: теория и практика. – 2023. – № 1 (2017). – С. 32–34. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-sohranenii-suvereniteta-v-epohu-tsifrovizatsii.
7. Кареев Д. А., Чертыковцев Ю. В. Цифровой суверенитет // Право и государство: теория и практика. – 2025. – № 4. – С. 80–83.
8. Кочетков А. П., Маслов К. В. Цифровой суверенитет как основа национальной безопасности России в глобальном цифровом обществе [Электронный ресурс] // Вестник Московского университета. Сер. 12. Политические науки. – 2022. – № 2. – С. 31–45. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovoy-suverenitet-kak-osnova-natsionalnoy-bezopasnosti-rossii-v-globalnom-tsifrovom-obschestve.
9. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко; НИУ ВШЭ. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 382 с.
10. Манович Л. Визуализация данных как новая абстракция и антивозвышенное // Малые технологии: Культура цифровых инструментов. – 2002. – С. 3–9.
11. Манович Л. Что такое культурная аналитика [Электронный ресурс] // Шаги/Steps. – 2017. – С. 8–18. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/chto-takoe-kulturnaya-analitika.
12. Най С. Дж. (мл.). Будущее власти. – М.: АСТ, 2014. – 444 с.
13. Попова А. А., Гаврилова Ю. В., Акимова И. А. Цифровая культурология: тенденции методологической трансформации [Электронный ресурс] // Социально-гуманитарные знания. – 2022. – С. 19–23. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovaya-kulturologiya-tendentsii-metodologicheskoy-transformatsii.
14. Саймон Г. А. Теория принятия решений в экономической теории и в науке о поведении // Вехи экономической мысли. Т. 2. Теория фирмы / под ред. В. М. Гальперина. – СПб.: Экономическая школа, 2000. – 534 с.
15. Синецкий С. Б. Культурная политика XXI века: от прецедента Истории к проекту Будущего. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. – 288 с.
16. Солганик Г. Я. Язык СМИ на современном этапе [Электронный ресурс] // Мир русского слова. – 2010. – № 2. – С. 21–24. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-smi-na-sovremennom-etape.
17. Степанов А. А., Солодуха П. В., Савина М. В. О трансформации концепции политической экономии [Электронный ресурс] // Креативная экономика. – 2024. – Т. 18, № 6. – С. 1335–1356. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-transformatsii-kontseptsii-politicheskoy-ekonomii.
18. Тён А. ван Дейк. Дискурс и власть: репрезентация доминирования в языке и коммуникации: пер. с англ. – М.: Либроком, 2013. – 344 с.
19. Уймина О. И. Трансформация эстетических ценностей в алгоритмической эстетике [Электронный ресурс] // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2024. – № 2 (79). – С. 92–99. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-esteticheskih-tsennostey-v-algoritmicheskoy-estetike.

20. Флюссер В. О проецировании // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. – 2009. – № 3/4 (9/10). – С. 72–73.
21. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет: пер. с франц. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
22. Хабермас Ю. Структурные изменения публичной сферы. – М., 2016. – 342 с.
23. Gillespie T. Wired Shut: copyright and the shape of digital culture. – Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 2007. – 395 p. (including index). – ISBN-13: 978-0-262-07282-3.
24. Napoli, Philip M. Audience Measurement and Media Policy: Audience Economics, the Diversity Principle and Local People Meter [Электронный ресурс]. – URL: https://research.library.fordham.edu/mcgannon_working_papers/4.
25. Van Dijck J, Poell Th, De Waal M. The Platform Society: public values in a Connective World. – New York: Oxford University Press, 2018. – 240 p.

References

1. Gallouey A., Taker Y., Uork M. *Ekskommunikatsiya. Tri esse o media i mediatsii [Excommunication: Three Essays on Media and Mediation].* Trans. from English by A. Grishin. Moscow, Ad Marginem Press, 2022. 256 p. (In Russ.).
2. Dedyulina M.A. Sotsial'no-eticheskie problemy algoritmov v informatsionnom obshchestve [Socio-ethical problems of algorithms in the information society]. *Manuskript [Manuscript].* Tambov, Gramota Publ., 2017, no. 12(86), part. 4, pp. 57-59. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-eticheskie-problemy-algoritmov-v-informatsionnom-obschestve.
3. Demochkin D.S. Vliyanie algoritmov personalizatsii kontenta na modeli mediapotrebleniya [The impact of content personalization algorithms on media consumption models]. *Voprosy mediabiznesa [Issues of Media Business]*, 2022, vol. 1, no. 3, pp. 23-26. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-algoritmov-personalizatsii-kontenta-na-modeli-mediapotrebleniya.
4. Zadorin I.V. Vse poznaetsya v sravnenii, ili bol'she reytingov khoroshikh i raznykh [Everything is known through comparison, or: the more ratings – good and varied–the better]. *Sotsiodigger [Sociodigger]*, 2021, vol. 2, no. 7 (12), pp. 101-107. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/vse-poznaetsya-v-sravnenii-ili-bolshe-reytingov-horoshih-i-raznyh.
5. Zadorin I.V. Dolgosrochnaya orientatsiya – udel razumnogo i svobodnogo sub"ekta [Long-term orientation is the province of the rational and free subject]. *Sotsiodigger [Sociodigger]*, 2021, vol. 2, no. 9 (14), pp. 67-75. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/dolgosrochnaya-orientatsiya-udel-razumnogo-i-svobodnogo-subekta.
6. Kareev D.A. K voprosu o sokhranenii suvereniteta v epokhu tsifrovizatsii [On the Issue of Preserving Sovereignty in the Era of Digitalization]. *Pravo i gosudarstvo: teoriya i praktika [Law and State: Theory and Practice]*, 2023, no. 1 (2017), pp. 32-34. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-sohranenii-suvereniteta-v-epohu-tsifrovizatsii.
7. Kareev D.A., Chertykovtsev Y.V. Tsifrovoy suverenitet [Digital Sovereignty]. *Pravo i gosudarstvo: teoriya i praktika [Law and State: Theory and Practice]*, 2025, no. 4, pp. 80-83. (In Russ.).
8. Kochetkov A.P., Maslov K.V. Tsifrovoy suverenitet kak osnova natsional'noy bezopasnosti Rossii v global'nom tsifrovom obshchestve [Digital Sovereignty as the Basis of Russia's National Security in the Global Digital Society]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser.12. Politicheskie nauki [Moscow University Bulletin. Series 12. Political Science]*, 2022, no. 2, pp. 31-45. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovoy-suverenitet-kak-osnova-natsionalnoy-bezopasnosti-rossii-v-globalnom-tsifrovom-obschestve.
9. Latur B. *Peresborka sotsial'nogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu [Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory].* Moscow, Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki Publ., 2014. 382 p. (In Russ.).
10. Manovich L. Vizualizatsiya dannykh kak novaya abstraktsiya i antivozvyshennoe [Data Visualization as a New Abstraction and the Anti-Sublime]. *Malye tekhnologii: Kul'tura tsifrovykh instrumentov [Small Technologies: The Culture of Digital Tools]*, 2002, pp. 3-9. (In Russ.).
11. Manovich L. Chto takoe kul'turnaya analitika [What Is Cultural Analytics?]. *Shagi [Steps]*, 2017, pp. 8-18. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/chto-takoe-kulturnaya-analitika.
12. Nay S.Dzh. (ml.). *Budushchee vlasti [The Future of Power].* Moscow, AST Publ., 2014. 444 p. (In Russ.).
13. Popova A.A., Gavrilova Y.V., Akimova I.A. Tsifrovaya kul'turologiya: tendentsii metodologicheskoy transformatsii [Digital Cultural Studies: Trends in Methodological Transformation]. *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya [Social and Humanitarian Knowledge]*, 2022, pp. 19-23. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovaya-kulturologiya-tendentsii-metodologicheskoy-transformatsii.
14. Saymon G.A. Teoriya prinyatiya resheniy v ekonomicheskoy teorii i v nauke o povedenii [Decision-Making Theory in Economic Theory and Behavioral Science]. *Vekhi ekonomicheskoy mysli. T. 2. Teoriya firmy [Landmarks*

of Economic Thought. Vol. 2. Theory of the Firm]. St. Petersburg, Ekonomicheskaya shkola Publ., 2000. 534 p. (In Russ.).
15. Sinetskiy S.B. *Kul'turnaya politika XXI veka: ot pretsedenta Istorii k proektu Budushchego [Cultural Policy of the 21st Century: From the Precedent of History to the Project of the Future].* Chelyabinsk, Entsiklopediya Publ., 2011. 288 p. (In Russ.).
16. Solganik G.Ya. Yazyk SMI na sovremennom etape [The Language of Mass Media at the Present Stage]. *Mir russkogo slova [The World of the Russian Word]*, 2010, no. 2, pp. 21-24. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-smi-na-sovremennom-etape.
17. Stepanov A.A., Solodukha P.V., Savina M.V. O transformatsii kontseptsii politicheskoy ekonomii [On the Transformation of the Concept of Political Economy]. *Kreativnaya ekonomika [Creative Economy]*, 2024, vol. 18, no. 6, pp. 1335-1356. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/o-transformatsii-kontseptsii-politicheskoy-ekonomii.
18. Ten A. van Deyk. *Diskurs i vlast': reprezentatsiya dominirovaniya v yazyke i kommunikatsii [Discourse and Power: Representation of Dominance in Language and Communication].* Moscow, Librokom Publ., 2013. 344 p. (In Russ.).
19. Uymina O.I. Transformatsiya esteticheskikh tsennostey v algoritmicheskoy estetike [Transformation of Aesthetic Values in Algorithmic Aesthetics]. *Kaspiyskiy region: politika, ekonomika, kul'tura [Caspian Region: Politics, Economy, Culture]*, 2024, no. 2 (79), pp. 92-99 (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-esteticheskih-tsennostey-v-algoritmicheskoy-estetike.
20. Flyusser V. O proetsirovanii [On Projection]. *Khora. Zhurnal sovremennoy zarubezhnoy filosofii i filosofskoy komparativistiki [Chora. Journal of Contemporary Foreign Philosophy and Comparative Philosophy]*, 2009, no. 3/4 (9/10), pp. 72-73. (In Russ.).
21. Fuko M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let [The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power, and Sexuality. Works from Various Years*]. Moscow, Kastal Publ., 1996. 448 p. (In Russ.).
22. Khabermas Y. *Strukturnye izmeneniya publichnoy sfery [Structural Transformation of the Public Sphere].* Moscow, 2016. 342 p. (In Russ.).
23. Gillespie T. *Wired Shut: copyright and the shape of digital culture*. Cambridge, Massachusetts and London, England, MIT Press, 2007. 395 p. (In Engl.), ISBN-13: 978-0-262-07282-3.
24. Napoli, Philip M. *Audience Measurement and Media Policy: Audience Economics, the Diversity Principle and Local People Meter.* (In Engl.). Available at: https://research.library.fordham.edu/mcgannon_working_papers/4.
25. Van Dijck J, Poell Th, De Waal M. *The Platform Society: public values in a Connective World*. New York, Oxford University Press, 2018. 240 p. (In Engl.).

УДК 316.334
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-240-248

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ В ФОРМИРОВАНИИ ИДЕНТИЧНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА

Токарева Анастасия Александровна, кандидат культурологии, заместитель начальника Центра «Всероссийская патентно-техническая библиотека», Федеральный институт промышленной собственности (г. Москва, РФ). E-mail: anastasiia.tokareva@rupto.ru

Актуальность исследования обусловлена поиском новых подходов к формированию идентичности в условиях цифровизации и глобализации, когда личность сталкивается с множественностью культурных и правовых ориентиров, что затрудняет процессы самоидентификации. Интеллектуальная собственность традиционно изучалась в экономико-юридическом ключе, однако её роль в конструировании идентичности остается недостаточно раскрытой и представляется гораздо шире в культурологическом понимании и осмыслении. Цель статьи – представить интеллектуальную собственность как фактор синтеза правосознания, исторической памяти о научно-техническом наследии и проактивного творческого отношения личности к своему потенциалу. Материалы и методы: использованы историко-

правовой и сравнительный методы, междисциплинарный подход (культурология, философия, социология, право). Эмпирическую базу составили труды отечественных и зарубежных исследователей, правовые акты. Результаты состоят в том, что выявлены три ключевых аспекта идентичности, формируемых через интеллектуальную собственность: уважение к творческому труду (правосознание), приобщение к наследию отечественных изобретателей (историческая память), а также самоидентификация потенциального творца. Показана мнемоническая функция патентной информации в сохранении национальной культуры. Выводы: интеллектуальная собственность выступает синтезирующим механизмом трансляции ценностей, обеспечивая целостность идентичности в эпоху глобальных изменений.

Ключевые слова: интеллектуальная собственность, идентичность, правосознание, историческая память, творческий потенциал, теория авторства, личные неимущественные права.

INTELLECTUAL PROPERTY IN THE FORMATION OF MODERN HUMAN IDENTITY

Tokareva Anastasiya Aleksandrovna, PhD in Culturology, Deputy Head of Centre "All-Russian Patent and Technical Library," Federal Institute of Industrial Property (Moscow, Russian Federation). E-mail: anastasiia.tokareva@rupto.ru

The relevance of the study is driven by the transformation of identity in the context of digitalization and globalization, where individuals face a multiplicity of cultural and legal reference points, which complicates the processes of self-identification. Intellectual property has traditionally been studied from an economic and legal perspective; however, its role in the construction of identity remains insufficiently explored and proves to be much broader when viewed through a cultural lens. The aim of this article is to present intellectual property as a factor synthesizing legal consciousness, historical memory of scientific and technical heritage, and a proactive creative attitude of the individual towards their own potential. The materials and methods include historical-legal and comparative approaches, as well as an interdisciplinary framework drawing on cultural studies, philosophy, sociology, and law. The empirical basis comprises the works of Russian and international researchers and legal acts. The results reveal three key aspects of identity shaped through intellectual property: respect for creative labor (legal consciousness), engagement with the heritage of national inventors (historical memory), and self-identification as a potential creator. The mnemonic function of patent information in preserving national culture is demonstrated. The conclusions state that intellectual property acts as a synthesizing mechanism for the transmission of values, ensuring the integrity of identity in an era of global change. Furthermore, the study highlights that intellectual property not only protects economic interests but also serves as a cultural repository, linking past innovations with future creativity, thereby fostering a resilient sense of belonging and purpose in a rapidly transforming world.

Keywords: intellectual property, identity, legal consciousness, historical memory, creative potential, theory of authorship, personal non-property rights.

Актуальность исследования

В эпоху стремительных культурных трансформаций, активной цифровизации и глобальных коммуникационных модификаций проблема идентичности человека приобретает особую остроту. Мировое общество, как продукт глобализации, становится причиной столкновения различных форм экономического, культурного, политического взаимодействия, при этом ключевую роль играет самоидентификация [2, с. 25]. Соответственно, личность оказывается в ситуации множественного выбора культурных и ценностных ориентиров, что порождает как новые возможности для самоопределения, так и риски утраты целостного восприятия себя и своего места в обществе, что вызывает кризис идентичности [19]. Более того, культурная идентичность представляется основой устойчивого современного общества посредством корреляции социальной устойчивости через правовые гарантии культурной идентичности, граж-

данство, религию в формировании личностной идентичности [11].

Особую актуальность данное направление получило в наши дни, когда российское общество столкнулось с беспрецедентным давлением и волею судеб оказалось на самом острие «столкновения цивилизаций», что, в свою очередь, поставило на повестку дня целый комплекс задач, связанных с отстаиванием базовых ценностей и приоритетов государства. В этих условиях возрастает значение институтов, способных выполнять интегрирующую функцию, связывая в единый комплекс правовые, культурные и исторические аспекты бытия человека.

Интеллектуальная собственность традиционно рассматривается преимущественно в юридическом и экономическом ключе – как система охраны и оборота исключительных прав на результаты интеллектуальной деятельности. Но, как утверждают исследователи, на данный момент такой подход недостаточен и требует иного взгляда на институт интеллектуальной собственности [20], где в центр ставится творческая личность как созидатель и творец результата интеллектуальной собственности, в то время как сами объекты правовой охраны по значимости встают на второй план. Антропоцентричный подход позволяет расширить трактовку феномена интеллектуальной собственности в культурологическом осмыслении, что становится неотъемлемой частью формирования идентичности человека.

Интеллектуальная собственность может выступать как точка пересечения прошлого, настоящего и будущего. В таком контексте она выступает уникальным механизмом трансляции культурных и ценностно-моральных ориентиров, формирующих идентичность человека как члена современного правового общества и одновременно наследника великого отечественного научного достояния.

Целью исследования является представление роли интеллектуальной собственности как детерминанту конструирования идентичности современного человека, синтезирующего правосознание, историческую память о научно-техническом наследии и проактивное отношение личности к собственному творческому потенциалу. Поставленная проблема имеет междисциплинарный характер, что обосновывает обращение к различным областям науки: культурологии, философии, социологии, праву. Применены историко-правовой и сравнительный методы исследования, что позволяет наиболее полно и глубоко проанализировать и представить роль интеллектуальной собственности как явления культуры, формирующего смысловое поле идентичности современного человека.

Многогранность самоидентификации личности

Понятие идентичности принадлежит к числу фундаментальных категорий современной философии, культурологии, социологии и других наук, подразумевая происходящую на личностном, групповом либо общественном уровне рецепцию совокупности норм и ценностей, стереотипов поведения и поддерживающих их институтов, присущих определенной культуре или цивилизации. Принятие определенной традиции отнюдь не предполагает замедления или приостановки культурного процесса, напротив, оно включает человека в пространство творческой активности и инноваций.

Сегодня особое внимание к социокультурной идентичности связано, в первую очередь, с тем, что в XX и начале XXI столетия произошел ряд существенных парадигмальных изменений. Исследования идентичности как таковой изначально стали появляться в психологии, как сопоставление «Я» и «Они» [6, с. 12]. Тематику самоотождествления личности с ценностями и смыслами, культурой определенной социальной, этнической, возрастной группы мы видим у П. А. Сорокина [14]. Но сегодня исследования социокультурной и гражданской идентичности становятся многофакторным феноменом и уже являются традиционной темой не только в психологии, но и в социологии, культурологии, философии, этнографии, экономике, праве и других гуманитарных науках. Выделяют различные виды идентичности (языковая, культурная, национальная), личные и коллективные, локальные и глобальные, а также влияние идентичности на реальную жизнь человека в обществе.

В работах отечественных исследователей приводятся некоторые направления подходов к пониманию культурной, этнической, национальной идентичности, у которых нет четких границ и разделения в понятиях [12]:

– обладание несколькими идентичностями одновременно: профессиональная, религиозная, гражданская, территориальная и т. д. В условиях мультикультурализма и глобализации такая множественность идентичностей логична, и, как следствие, человек идентифицирует себя как часть всего человечества вообще, нежели как принадлежащей определенной группе;

– идентичность как результат сложения всех идентичностей личности сразу. В этой теории существует только два вида идентичности: представитель меньшинства с малой группой либо с доминирующей;

– отсутствие любой идентичности, кроме национальной, формируется она в соответствии с многоуровневым подходом.

О влиянии ценностей на социокультурное сознание личности говорит и М. А. Данькин [3]. Особенно это важно учитывать при формировании устойчивых морально-ценностных ориентиров молодого поколения как наиболее уязвимой и поддающейся влиянию извне категории общества. Причем главную роль в трансформациях и интенсивной социокультурной динамике исследователь отводит усилению ресурсов средств и каналов коммуникации, которые за счет быстрых скоростей распространения информации приводят к наиболее массовому охвату общества.

В. А. Соснин выделяет три основных условия для формирования «подлинной идентичности» [15]:

1) неразрывность индивидуальной идентичности и групповой;

2) основной источник подлинной идентичности находится внутри своей группы;

3) положительная уникальность идентичности.

В основном личность идентифицирует себя с относительно небольшой группой (нации, города), а не с масштабными образованиями вроде международного или регионального экономического блока. Также исследователь приводит пример формирования идентичности на основе религиозной принадлежности или другой социальной единицы, выходящей за рамки национальных границ.

Анализируя доктринальные основания государственной политики в области охраны общероссийской культурной идентичности, П. А. Шашкин её главным связующим звеном считает «осознание гражданами Российской Федерации и соотечественниками за рубежом сопричастности к российской культуре» [22, с. 36], основными характеристиками которой являются передача от поколения к поколению русского литературного языка, усвоение традиций и норм российской цивилизации, ценностей общего культурного наследия российского народа, образцов поведения, сопричастность к уникальному наследию многонационального народа России.

Влияние сферы интеллектуальной собственности на формирование личности

Гуманитарное понимание интеллектуальной собственности прошло длительный путь развития: от познания вещного и идеального (духовного), истоки которого уходят в древнегреческую эпоху, до современного восприятия её как собственности на любое знание и информацию [17]. Также постепенно формировалось представление о связи творческого продукта с личностью его создателя. Стоит отметить, что признание творческого труда пришло несколько столетий назад, в Новое время, когда под влиянием идей Дж. Локка о трудовом происхождении собственности формируется проприетарная теория, распространяющая категорию собственности на результаты творческого труда [7].

Однако подлинный прорыв в осмыслении связи интеллектуальной собственности с личностью связан с философией И. Канта. Именно Кант, по справедливому замечанию исследователей, придал интеллектуальной собственности «духовную высоту» [8]. В авторском праве (как части интеллектуальной собственности), в котором его современники видели лишь форму собственности, обеспечивающую экономическую выгоду для автора, Кант увидел естественное право личности на творчество. Произведение автора, согласно Канту, является выражением его личности и требует такой же защиты, как и экономическая составляющая произведения.

И. В. Овчинников, анализируя развитие европейского гражданского права XIX века, показывает, как формировалась теория личных прав применительно к художественным произведениям [9]. Эта теория, понимающая произведение как продолжение личности автора, оказала значитель-

ное влияние на российское гражданское право, хотя и привела к определенному смешению интеллектуальной собственности с неотчуждаемыми атрибутами личности в системе объектов гражданских прав. Более того, не только правовые аспекты, гарантирующие охрану и справедливое вознаграждение, влияют на построение личности, но и сам процесс создания и дальнейшее обладания объектами становятся частью формирования идентичности человека [16].

Культурологическое обоснование интеллектуальной собственности базируется на едином векторе права и культуры, миссия которых представлена в системе ограничений, построении нормативных и ценностных убеждений человека в обществе [10]. Наряду с культурой, право (а вместе с ним и право интеллектуальной собственности) не является продуктом природы, а создается людьми, оно призвано сделать человеческое общество более совершенным в вопросах нравственности, морали, норм поведения, справедливости. Ценности поведения и правовых отношений людей между собой трансформируются в факторы укрепления моральной взаимосвязи общества, а также обеспечения его культурного совершенствования.

Многогранность сферы интеллектуальной собственности представлена в том, что данный феномен связан не только с правовыми и экономическими нематериальными активами. История интеллектуальной собственности сравнима с историей человечества, когда в первобытном обществе художники ставили опознавательные знаки на свои творения. Накопленный опыт научно-технологического развития представлен в патентной информации, которая является не только комплексом правовых и технических сведений о разработках, но и источником, имеющим культурно-историческое значение. Таким образом, роль интеллектуальной собственности в становлении идентичности человека может быть представлена в трех нишах:

– приобщение к наследию отечественной научно-технической мысли и культурному наследию народов в контексте многонационального общества;

– выстраивание правосознания личности как субъекта развитого правового государства;

– содействие в формировании личности творца, созидающей и творческой.

Историческая память о научно-техническом наследии в структуре идентичности

Одним из компонентов идентичности, формируемым через интеллектуальную собственность, выступает осознание человеком причастности к своей стране на гражданском уровне посредством великого наследия научной мысли отечественных ученых, внесших значительный вклад в технологическое развитие всего мира. Особое значение этот аспект идентичности приобретает в контексте современных дискуссий о технологическом суверенитете и национальной конкурентоспособности [13]. Интеллектуальная собственность может здесь выступать в качестве носителя культурной памяти, быть «символическим посредником, ключевая функция которого состоит в аккумулировании и трансляции смыслов» [5, с. 67]. Тем самым институт интеллектуальной собственности легитимирует ценный вклад в культурную память.

Принадлежность к своему социуму, его прошлому, настоящему и будущему – это вектор направления для самоопределения и формирования внутренней гражданской идентичности человека [1]. В данном контексте институт интеллектуальной собственности выполняет важную мнемоническую функцию, фиксируя связь между объектами, техническими решениями и их создателями. Патентная информация представляется уже не только сведениями правового характера, но выступает как символический маркер, обеспечивающий сохранение и трансляцию исторической памяти [18]. Например, описания к привилегиям на изобретения Российской империи – это уникальный фонд, хранящий научную и техническую информацию выдающихся отечественных ученых XIX – начала XX века: К. Э. Циолковского, Н. Е. Жуковского, А. Ф. Можайского и многих других.

Наименование места происхождения товара и географические указания – это инструменты правовой охраны товаров, чьи характерные особенности неразрывно связаны с конкретной территорией. Каждый документ содержит описание народных промыслов, народных инструментов, промысловых традиций. Это важно не только в контексте регионального экономического развития, но и национальной идентичности страны через государственную охрану уникального национального достояния народов России.

Интеллектуальная собственность и осознание себя гражданином правового государства

Роль интеллектуальной собственности в формировании гражданской идентичности и воспитания человека как субъекта правового государства также достаточно велика. Очевидно, что правовое сознание является ключевым критерием формирования и функционирования легитимного цивилизованного государства [24]. И одним из факторов, относящихся к культурным и этическим нормам, становится уважение к творческому труду личности.

В данном контексте предполагается трансформация внешних нормативных требований во внутренние убеждения, например, влияние конституционных ценностей на формирование политико-правовой идентичности [4]. Культура интеллектуальной собственности, как уважительное отношение к творческому труду личности, является неотъемлемым элементом развитого цивилизованного общества.

Основой выработки норм становятся имеющаяся законодательная база, международные и национальные устоявшиеся взгляды, культурные традиции, а также представление о том, как в идеале может быть осуществлено взаимодействие субъектов в данной области. После формирования на законодательном уровне специализированных норм происходит процесс внутреннего принятия этих норм как естественного порядка вещей, как правил поведения в обществе, естественной жизнедеятельности личности. В России это может быть проиллюстрировано повышением спроса на платформы, где по подписке осуществляется доступ к музыкальным произведениям, фильмам, литературе и т. д., а также практически исчезновение «пиратских» ресурсов.

Интеллектуальная собственность и творческий потенциал личности

Третий аспект идентичности, связанный с интеллектуальной собственностью, – это проактивное отношение личности к собственному творческому потенциалу. Образ человека культуры характеризуется внутренней свободой, которая возможна «как конструктивная, творческая деятельность, форма личностного самовыражения» [21, с. 277]. Институт интеллектуальной собственности может обеспечивать такую свободу, не только охраняя уже созданное, но и стимулируя творческую активность, формируя у человека представление о себе как о потенциальном творце.

Несмотря на различные подходы к творческому процессу создания результата интеллектуальной деятельности, например, изобретения или художественного произведения, идентичность автора в любом случае формирует произведение [23]. Такое понимание подчеркивает уникальность творческого вклада каждой личности, и данный фактор становится важным как в правовом контексте, так и в плане идентификации личности как созидателя и автора.

Заключение

Таким образом можно сделать выводы о значительной роли интеллектуальной собственности как синтезирующей функции, включающей следующие аспекты:

– правосознание, понимаемое как уважение к творческому труду и его результатам. Осваивая основные положения сферы интеллектуальной собственности, личность становится причастной к современному правовому обществу, где учитываются и приводятся в гармонию интересы авторов, правообладателей и третьих лиц;

– историческая память, связывающая человека с научно-техническим наследием предшествующих поколений. Интеллектуальная собственность выступает механизмом сохранения и трансляции этого наследия, фиксируя вклад отечественных ученых и изобретателей в мировую цивилизацию;

– проактивное отношение к собственному творческому потенциалу, понимание себя как возможного творца, способного создавать интеллектуальные продукты и претендовать на их правовую охрану.

Синтез этих компонентов происходит в процессе инкультурации, социализации и правового воспитания, в ходе которого абстрактные правовые нормы превращаются в личностные смыслы и ценности. Как показывают исследования, важную роль в этом процессе играет система образования, средства массовой информации, культурные практики, формирующие образ творца и отношение к интеллектуальной собственности. Особое значение приобретает анализ того, как различные дисциплинарные подходы – экономический, философский, политологический, социологиче-

ский – обогащают понимание интеллектуальной собственности и ее роли в обществе. Междисциплинарность позволяет увидеть за юридическими конструкциями живые социальные и культурные процессы, участником которых является каждый человек.

Литература

1. Балакирева С. Ю., Астахов О. Ю. Гражданственность и национальная идея в условиях современной России // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 13–19. – DOI 10.31773/2078-1768-2023-62-13-19.
2. Бек У. Что такое глобализация? / пер. с нем. А. Григорьева и В. Седельника; общая редакция и послесл. А. Филиппова. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 304 с.
3. Данькин М. А. Факторы возникновения социокультурных противоречий в молодежной среде // Теория и практика общественного развития. – 2019. – № 5(135). – С. 18–21. – DOI 10.24158/tipor.2019.5.2.
4. Жаде З. А., Шадже А. М. Политико-правовая идентичность в современной России // Власть. – 2013. – Т. 21, № 4. – С. 151–155.
5. Культурология в условиях вызовов XXI века: новые тренды в образовании / О. Н. Астафьева, О. Л. Девятова, Л. Б. Зубанова [и др.]. – Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2024. – 242 с. – ISBN 978-5-7996-3804-7.
6. Лисенкова А. А. Трансформация социокультурной идентичности в цифровом. – Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2021. – 286 с.
7. Мансурова Г. И., Мансуров П. М. Содержание и генезис понятия «интеллектуальная собственность» // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – 2016. – № 1 (73). – С. 4–7.
8. Никифоров А. А. Теория права И. Канта и проблема производных произведений // Журнал Суда по интеллектуальным правам. – 2025. – № 3 (49). – С. 74–89. – DOI 10.58741/23134852_2025_3_7.
9. Овчинников И. В. О концепции интеллектуальных прав в свете их объекта // Государство и право. – 2023. – № 7. – С. 79–87. – ISSN 1026-9452.
10. Право и культура: монография / под общ. ред. В. К. Егорова, Ю. А. Тихомирова, О. Н. Астафьевой. – М.: Изд-во РАГС, 2009. – 464 с.
11. Руди А. Ш. Идентичность субъекта в нестабильной социокультурной реальности: опасности и практики противодействия. – Омск: Издательский центр КАН, 2023. – 172 с. – ISBN 978-5-907526-54-9.
12. Русских Л. В. Идентичность: культурная, этническая, национальная // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2013. – Т. 13, № 2. – С. 178–180.
13. Рыжова Н. И., Государев И. Б. Влияние цифровизации на формирование гражданской идентичности молодежи в условиях становления технологического суверенитета страны // Педагогическая информатика. – 2023. – № 4. – С. 484–497.
14. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество: пер. с англ. / под ред. А. Ю. Согомонова. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.
15. Соснин В. А. Социокультурная идентичность и глобализация современного мира // Прикладная юридическая психология. – 2011. – № 1. – С. 125–143.
16. Терехова Т. А., Трофимова Е. Л. Психосемиотический анализ системы отношений интеллектуальной собственности и инновационной активности личности // Научный результат. Педагогика и психология образования. – 2025. – Т. 11, № 2. – С. 91–105. – DOI 10.18413/2313-8971-2025- 11-2-0-7.
17. Токарева А. А. Концептуальные подходы к осмыслению интеллектуальной собственности в социогуманитарном знании // Знание. Понимание. Умение. – 2021. – № 4. – С. 84–93. – DOI 10.17805/zpu.2021.4.7.
18. Токарева А. А. Патентный инструментарий в патриотическом воспитании детей // Книга. Культура. Образование. Инновации: сборник докладов Восьмого Международного профессионального форума Судак-Геленджик-Транзит, «Геленджик – 2024», Геленджик, 09–15 июня 2024 года. – Москва: Государственная публичная научно-техническая библиотека России, 2024. – С. 161–163. – DOI 10.33186/978-5-85638-276-0-161-163.
19. Фадеева И. А. Проблема кризиса идентичности в условиях глобализации // Экономические науки. – 2019. – № 170. – С. 7–10. – DOI 10.14451/1.170.7.
20. Федотов М. А. Введение в концепт общей теории авторства. // Труды по интеллектуальной собственности. – 2023. – Т. 46, № 3. – С. 38–75.
21. Черных И. А. Сущность понятия «образ человека культуры» и его роль в процессе формирования личности современного человека // Kant. – 2025. – № 3 (56). – С. 274–279. – EDN: SKICHC. – DOI 10.24923/2222-243X.2025-56.41.

22. Шашкин П. А. Рудаков А. Б., Волобуев С. Г. Показатели эффективности государственной политики в области защиты традиционных российских духовно-нравственных ценностей, культуры и исторической памяти. – Москва: Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, 2023. – 368 с. – ISBN 978-5-86443-427-7. – DOI 10.34685/HI.2023.60.26.001.
23. Mala Chatterjee. Understanding Intellectual Property: Expression, Function, and Individuation, 70 J [Электронный ресурс] // Copyright Soc'y U.S.A. – 2023 – 57. Available at: https://scholarship.law.columbia.edu/faculty_scholarship/4432.
24. Serdyuk E. G., Muromtseva K. R. The problem of forming the legal consciousness of the individual in modern society // SHS Web of Conferences. – 2023. – Vol. 164. – P. 00090. – DOI 10.1051/shsconf/202316400090. – EDN SLOFTD.

References

1. Balakireva S.Y., Astakhov O.Y. Grazhdanstvennost' i natsional'naya ideya v usloviyakh sovremennoy Rossii [Citizenship and the national idea in modern Russia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo state university of culture and arts]*, 2023, no. 62, pp. 13-19. (In Russ.).
2. Bek U. *Chto takoe globalizatsiya? [What is globalization?]*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2001. 304 p. (In Russ.).
3. Dankin M.A. Faktory vozniknoveniya sotsiokul'turnykh protivorechiy v molodezhnoy srede [The drivers of social and cultural contradictions among young people]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2019, no. 5(135), pp. 18-21. (In Russ.), DOI 10.24158/tipor.2019.5.2.
4. Zhade Z.A., Shadzhe A.M. Politiko-pravovaya identichnost' v sovremennoy Rossii [Political and legal identity in modern Russia]. *Vlast' [The journal Vlast']*, 2013, vol. 21, no. 4, pp. 151-155. (In Russ.).
5. Astafyeva O.N., Devyatova O.L., Zubanova L.B. [i dr] *Kul'turologiya v usloviyakh vyzovov XXI veka: novyye trendy v obrazovanii [Cultural Studies in the Face of 21st-Century Challenges: New Trends in Education]*. Ekaterinburg, Ural'skiy federal'nyy universitet imeni pervogo Prezidenta Rossii B.N. El'tsina Publ., 2024. 242 p. (In Russ.).
6. Lisenkova A.A. *Transformatsiya sotsiokul'turnoy identichnosti v tsifrovom [Transformation of socio-cultural identity in the digital]*. Perm, Permskiy gosudarstvennyy institut kul'tury Publ., 2021. 286 p. (In Russ.).
7. Mansurova G.I., Mansurov P.M. Soderzhanie i genezis ponyatiya "intellektual'naya sobstvennost'" [The content and genesis of the concept of "intellectual property"]. *Vestnik Ul'yanovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta [Bulletin of Ulyanovsk State Technical University]*, 2016, no. 1 (73), pp. 4-7.
8. Nikiforov A.A. Teoriya prava I. Kanta i problema proizvodnykh proizvedeniy [Kant's Theory of Law and the Problem of Derivative Works]. *Zhurnal Suda po intellektual'nym pravam [Journal of the Intellectual Property Rights Court]*, 2025, no. 3 (49), pp. 74-89. (In Russ.), DOI 10.58741/23134852_2025_3_7.
9. Ovchinnikov I.V. O kontseptsii intellektual'nykh prav v svete ikh ob"ekta [On the concept of intellectual rights in light of their object]. *Gosudarstvo i pravo [State and Law]*, 2023, no. 7, pp. 79-87. (In Russ.).
10. Egorov V.K., Tihomirov Y.A., Astafyeva O.N. *Pravo i kul'tura [Law and culture]*, Moscow, Izd-vo RAGS Publ., 2009. 464 p. (In Russ.).
11. Rudi A.Sh. *Identichnost' sub"ekta v nestabil'noy sotsiokul'turnoy real'nosti: opasnosti i praktiki protivodeystviya [Identity of the subject in an unstable socio-cultural reality: dangers and counteraction practices]*. Omsk, Obshchestvo s ogranichennoy otvetstvennost'yu "Izdatel'skiy tsentr KAN" Publ., 2023. 172 p. (In Russ.).
12. Russkikh L.V. Identichnost': kul'turnaya, etnicheskaya, natsional'naya [Identity: cultural, ethnic, national]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki [Bulletin of South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities"]*, 2013, vol. 13, no. 2, pp. 178-180. (In Russ.).
13. Ryzhova NI., Gosudarev I.B. Vliyanie tsifrovizatsii na formirovanie grazhdanskoy identichnosti molodezhi v usloviyakh stanovleniya tekhnologicheskogo suvereniteta strany [The influence of digitalization on the formation of civil identity of youth in the conditions of the formation of technological sovereignty of the country]. *Pedagogicheskaya informatika [Pedagogical Informatics]*, 2023, no. 4, pp. 484-497. (In Russ.).
14. Sorokin P.A. *Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo [Man. Civilization. Society]*. Ed by A.Y. Sogomonova. Moscow, Politizdat Publ., 1992. 543 p. (In Russ.).
15. Sosnin V.A. Sotsiokul'turnaya identichnost' i globalizatsiya sovremennogo mira [Sociocultural identity and globalization of the modern world]. *Prikladnaya yuridicheskaya psikhologiya [Applied legal psychology]*, 2011, no. 1, pp. 125-143. (In Russ.).
16. Terekhova T.A., Trofimova E.L. Psikhosemioticheskiy analiz sistemy otnosheniy intellektual'noy sobstvennosti i innovatsionnoy aktivnosti lichnosti [Psychosemiotic analysis of the system of relations between intellectual property and innovative activity of the individual]. *Nauchnyy rezul'tat. Pedagogika i psikhologiya obrazovaniya*

[Research Result. Pedagogy and Psychology of Education], 2025, vol. 11, no. 2, pp. 91-105. (In Russ.), DOI 10.18413/2313-8971-2025-11-2-0-7.
17. Tokareva A.A. Kontseptual'nye podkhody k osmysleniyu intellektual'noy sobstvennosti v sotsiogumanitarnom znanii [Conceptual approaches to understanding intellectual property in sociohumanitarian knowledge]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill]*, 2021, no. 4, pp. 84-93. (In Russ.), DOI 10.17805/zpu.2021.4.7.
18. Tokareva A.A. Patentnyy instrumentariy v patrioticheskom vospitanii detey [Patent tools in patriotic education of children]. *Kniga. Kul'tura. Obrazovanie. Innovatsii: sbornik dokladov Vos'mogo Mezhdunarodnogo professional'nogo foruma Sudak-Gelendzhik-Tranzit, «Gelendzhik-2024», Gelendzhik, 09–15 iyunya 2024 goda [Books. Culture. Education. Innovation: collection of reports VIII Mezhdunarodnogo professional'nogo foruma Sudak-Gelendzhik-Tranzit, Gelendzhik-2024, Gelendzhik, 09–15.06.2024]*. Moscow, GPNTB Rossii Publ., 2024, pp. 161-163. (In Russ.), DOI 10.33186/978-5-85638-276-0-161-163.
19. Fadeeva I.A. Problema krizisa identichnosti v usloviyakh globalizatsii [The problem of identity crisis in the context of globalization]. *Ekonomicheskie nauki. [Economic sciences]*, 2019, no. 170, pp. 7-10. (In Russ.), DOI 10.14451/1.170.7.
20. Fedotov M.A. Vvedenie v kontsept obshchey teorii avtorstva [The introduction into the general theory of authorship]. *Trudy po intellektual'noy cobstvennosti. [Works on Intellectual Property]*, 2023, vol. 46 (3), pp. 38-75. (In Russ.), DOI 10.17323/tis.2023.17801.
21. Chernykh I.A. Sushchnost' ponyatiya "obraz cheloveka kul'tury" i ego rol' v protsesse formirovaniya lichnosti sovremennogo cheloveka [The essence of the concept of "the image of a man of culture" and its role in the process of forming the personality of a modern man]. *Kant [Kant]*, 2025, no. 3 (56), pp. 274-279. (In Russ.), EDN: SKICHC, DOI 10.24923/2222-243X.2025-56.41.
22. Shashkin P.A., Rudakov A.B., Volobuev S.G. *Pokazateli effektivnosti gosudarstvennoy politiki v oblasti zashchity traditsionnykh rossiyskikh dukhovno-nravstvennykh tsennostey, kul'tury i istoricheskoy pamyati [Indicators of the effectiveness of state policy in the field of protection of traditional Russian spiritual and moral values, culture and historical memory]*. Moscow, Rossiyskiy nauchno-issledovatel'skiy institut kul'turnogo i prirodnogo naslediya im. D.S. Likhacheva Publ., 2023. 368 p. (In Russ.), DOI 10.34685/HI.2023.60.26.001.
23. Mala Chatterjee, Understanding Intellectual Property: Expression, Function, and Individuation, 70 J. *Copyright Soc'y U.S.A.*, 2023, 57. (In Engl.). Available at: https://scholarship.law.columbia.edu/faculty_scholarship/4432.
24. Serdyuk E.G., Muromtseva K.R. The problem of forming the legal consciousness of the individual in modern society. *SHS Web of Conferences*, 2023, vol. 164, p. 00090. (In Engl.), DOI 10.1051/shsconf/202316400090, EDN SLOFTD.

УДК 7.01:316.7
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-248-255

КУЛЬТУРНОЕ КОДИРОВАНИЕ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ИНТЕРЕСОВ МОЛОДЕЖИ В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЕ

Чжан Лусинь, аспирант, кафедра теории и истории культуры, искусств и дизайна, Забайкальский государственный университет (г. Чита, РФ); преподаватель, Хуацяньский международный профессиональный колледж (г. Сямынь, КНР). E-mail: 437937561@qq.com, https://orcid.org/0009-0004-8513-7686

Дагбаева Соелма Батомункуевна, доктор психологических наук, доцент, заведующий кафедрой теоретической и прикладной психологии, Забайкальский государственный университет (г. Чита, РФ). E-mail: sdagbaeva@inbox.ru

Современная медиакультура радикально изменяет способы конструирования профессиональных интересов молодежи, формируя новые символические структуры и визуальные нарративы профессий. Актуальность исследования обусловлена необходимостью анализа механизмов культурного кодирования и перекодирования профессиональных образов в условиях цифровой среды.

Цель исследования – выявить семиотические и культурно-психологические механизмы формирования профессиональных интересов молодежи в китайском и западном контекстах. Материалы исследования – открытые цифровые нарративы и визуальные медиакоды, представленные в социальных сетях двух регионов. Методологическая база включает качественный контент-анализ, дискурс-анализ и сравнительный кросс-культурный анализ.

Результаты исследования показывают, что профессиональные интересы функционируют как сложная знаковая система, включающая текстовые, иконические и медиумные уровни репрезентации. Выявлены культурные различия в интерпретации медийных кодов профессий, а также закономерности их влияния на представления молодежи о статусе, успешности и профессиональной самореализации.

В заключение установлено, что профессиональные интересы являются динамической культурной конструкцией, формирующейся во взаимодействии символических кодов, визуальных медиа- и алгоритмических механизмов цифровой платформенной среды. Полученные результаты уточняют культурно-семиотические механизмы выбора профессии и могут быть использованы при разработке медиаобразовательных и профориентационных программ.

Ключевые слова: профессиональные интересы; медиакультура; культурное кодирование; семиотика; молодежь; ценности; кросс-культурные различия.

CULTURAL CODING AND SEMANTIC RECONSTRUCTION OF PROFESSIONAL INTERESTS OF YOUTH IN CONTEMPORARY MEDIA CULTURE

Zhang Luxin, Postgraduate, Department of Theory and History of Culture, Arts and Design, Zabaykalsky State University (Chita, Russian Federation); Lecturer, Xiamen Huatian International Vocational College (Xiamen, China). E-mail: 437937561@qq.com, https://orcid.org/0009-0004-8513-7686

Dagbaeva Soelma Batomunkuevna, Dr of Psychological Sciences, Associate Professor, Department Chair of Theoretical and Applied Psychology, Transbaikal State University (Chita, Russian Federation). E-mail: sdagbaeva@inbox.ru

Contemporary media culture significantly transforms the ways in which young people construct their professional interests, shaping new symbolic structures, value orientations, and visual narratives of occupations. In the digital environment, social media platforms, visual content, and algorithmic recommendation systems play an important role in forming professional images and career aspirations. The relevance of this study lies in the need to analyze how cultural coding and recoding mechanisms influence youth perceptions of professions in different sociocultural contexts.

The aim of the research is to identify the semiotic and cultural-psychological mechanisms underlying the formation of youth professional interests in Chinese and Western cultural settings. The empirical materials include openly accessible digital narratives, visual representations, and mediacodes circulating on major social-media platforms in both regions. The methodological framework is based on qualitative content analysis, discourse analysis, and comparative cross-cultural analysis.

The results demonstrate that professional interests function as a multidimensional semiotic structure incorporating textual, iconic, and medium-based levels of representation. Textual elements such as hashtags, slogans, and professional labels shape primary meaning frameworks, while visual images create emotional and lifestyle-related associations. At the same time, the technical characteristics of digital platforms influence the intensity and direction of meaning transmission. Significant cultural differences were identified in the interpretation of professional mediacodes, reflecting the contrasting value orientations related to stability, competition, autonomy, and self-realization.

In conclusion, professional interests are conceptualized as a dynamic cultural construct shaped by the interaction of symbolic codes, visual media, and digital platform mechanisms. The findings clarify the cultural-

semiotic mechanisms of career choice and highlight the importance of media literacy in helping young people critically evaluate professional images. The results may be applied in the development of media-educational and career-guidance programs adapted to the contemporary digital environment.

Keywords: professional interests; media culture; cultural coding; semiotics; youth; values; cross-cultural differences.

Введение

Молодежь формирует профессиональные интересы в условиях развивающейся медиакультуры, в которой цифровые платформы, визуальные медиа и алгоритмические системы становятся ключевыми посредниками смыслообразования. Традиционные институты социализации – семья, школа, культурные нормы и социальные роли – перестают быть единственными источниками представлений о профессии, уступая место медийным образам и сетевым нарративам [6; 8; 9].

В культурологической и психологической литературе нет интегральной теории, объясняющей профессиональные интересы молодежи как результат культурного кодирования и семантической реконструкции. Психологические подходы акцентируют внимание на индивидуальных характеристиках, мотивации и карьерных ориентациях, однако они недостаточно учитывают влияние медиакультуры и ее визуально-текстовых кодов [4; 6; 9; 11].

Профессия рассматривается как элемент символической структуры и ценностной системы, однако редко анализируется как динамический культурный знак [2; 8; 12]. На пересечении культурологии и психологии возникает исследовательский разрыв: профессиональные интересы молодежи требуют рассмотрения их одновременно как культурного феномена, знаковой системы и психологически опосредованного опыта [6; 11].

В китайской традиции выбор связан с семейными обязательствами, коллективистскими ожиданиями, а западные модели подчеркивают индивидуальную автономию, креативность и мобильность [6; 9; 12]. Цифровая среда усиливает столкновение этих ценностных логик. Нужны исследования, способные объяснить, как новые медиа, культурные коды и социальные трансформации изменяют структуру профессиональных интересов, формируют новые траектории карьерного выбора в современном обществе [8; 10; 13; 14; 15].

Цель исследования

Выявляются культурно-семиотические механизмы формирования профессиональных интересов молодежи в условиях современной медиакультуры. Определяется, как текстовые, визуальные и медиумные формы репрезентации профессий участвуют в конструировании профессиональных смыслов; влияют на изменение представлений о статусе, престижности и карьерном развитии.

Обзор научной литературы

Исследования формирования профессиональных интересов молодежи развиваются преимущественно в двух направлениях: культурологическом и психологическом. В культурологической традиции акцент делается на символических структурах, дискурсах и механизмах трансляции ценностей. Профессиональный выбор трактуется как элемент культурного кода [3; 4; 12].

Психологические исследования, напротив, концентрируются на индивидуальных факторах: мотивации, самоэффективности, когнитивных установках и карьерных ориентациях. Однако эти подходы недостаточно учитывают влияние цифровой медиасреды [1; 10].

С развитием цифровой культуры исследователи обращают внимание на трансформацию профессиональных представлений под воздействием визуальных медиа, социальных сетей и алгоритмических систем рекомендаций [1; 3; 7; 10; 11]. Профессиональные образы становятся мультимодальными, нестабильными, подверженными перекодированию [3; 4; 5; 10].

В кросс-культурных исследованиях выявлены значимые различия между коллективистскими и индивидуалистическими моделями профессиональных ценностей. Китайские исследования подчеркивают влияние семейных ролей, ориентации на общественную пользу [6; 9]; западная традиция акцентирует индивидуальную автономию и личностную самореализацию [2; 12].

Исследование опирается на междисциплинарный синтез семиотики, культурологии и кросс-культурной психологии. Методологической основой выступает структурно-семиотический подход [3; 4; 5; 10].

Эмпирическую базу составили открытые медийные материалы цифровой среды. Особое внимание уделялось анализу распространённых медиакодов: 打工人[1], 内卷[2], 考公热[3], 体面工作[4], digital nomad, creator economy и др., – отражающих различные модели труда, успеха и профессиональной самореализации [1; 3; 6; 11].

Основным методом стал качественный контент-анализ, дополненный элементами дискурс-анализа и визуального анализа [3; 7; 10]. На первом этапе выделены ключевые текстовые маркеры (профессии, слоганы, хэштеги); визуальные константы (сцены труда, стиль жизни, эмоциональные состояния) и параметры медиума (тип платформы, формат взаимодействия, алгоритмические механизмы видимости). На втором этапе элементы интерпретировались как части единой семиотической структуры профессиональных интересов, где текст, образ и медиум взаимно усиливают и модифицируют друг друга [3; 4; 5; 10].

Сравнительный кросс-культурный анализ выявляет содержательные различия медиакодов и механизмы их влияния на ожидания молодежи в сфере труда.

Таблица 1

Структура знаковой системы профессиональных интересов молодежи

Элемент системы	Тип знака	Означающее (конкретная форма)	Означаемое (культурный смысл)
Текст	Текстовый знак	Названия профессий; слоганы; хэштеги; мемы (“考公热”, “dream job”, аспирант и др.)	Ценностные ориентации: стабильность, успех, свобода, социальное признание
Образ	Иконический знак	Визуальные сцены труда (офис, удалённая работа); стиль одежды; эмоциональные состояния; характерные предметы	Ассоциации с образом жизни профессии: стресс, комфорт, креативность, чувство принадлежности
Медиум	Медиумный знак	Технические особенности платформ (короткое видео, длинный текст, алгоритмы рекомендаций, формы взаимодействия)	Культурное состояние: ускоренность, неопределенность, ценностный плюрализм, информационная перегруженность

Теория семиотики Фердинанда де Соссюра позволяет трактовать профессиональные образы как культурные конструкции, значение которых зависит от социальной реальности, специфики медийной среды, в которой они циркулируют. Профессиональные символы приобретают смысл лишь во взаимодействии с другими знаковыми системами.

Ю. М. Лотман расширил семиотический подход, введя понятие семиосферы – культурного пространства, внутри которого текст приобретает значение лишь во взаимодействии [5; 10].

Принцип различия, центральный в модели Соссюра, позволяет понять, что профессиональные интересы формируются не только через позитивные образы, но и символическое противопоставление профессии другим видам деятельности [5]. Синхронный анализ выявляет актуальные медийные представления о профессиях, а

[1] 打工人 – популярный интернет-термин в Китае, обозначающий молодых работников, испытывающих высокую трудовую нагрузку, низкую удовлетворённость трудом и состояние эмоционального выгорания.

[2] 内卷 – понятие «внутренняя конкуренция»; социально-культурный термин, описывающий соревнование при отсутствии реального роста возможностей, когда увеличение усилий не приводит к улучшению результатов.

[3] 考公热 – массовый рост интереса китайской молодежи к сдаче государственных экзаменов для трудоустройства на государственную службу; отражает стремление к стабильности и социальным гарантиям.

[4] 体面工作 – культурный код, обозначающий «приличную», престижную работу, ассоциируемую со стабильностью, уважением.

диахронный позволяет проследить исторические изменения культурных кодов [12; 15].

Означающее и означаемое «текста» (текстового знака)

«Текст» профессионального интереса современной молодёжи представлен вербальными формулами, циркулирующими в медиакультуре: названиями профессий («дизайнер», «учитель», 公务员[5]); слоганами (稳定、体面、未来可期[6]); хэштегами (打工人,考研上岸[7]) и меметическими выражениями профессиональных сценариев [4; 6].

Означающее текстового знака состоит из слов, чисел, мемов и риторических конструкций, фиксирующих поверхностный смысл. Означаемое же связано с культурными значениями: престижем, стабильностью, творчеством, свободой. Однако оно остаётся вариативным: один и тот же текст (体面工作 или *dream job*) может интерпретироваться по-разному в зависимости от культурного кода и медийного контекста [6; 9; 12].

Означающее и означаемое «образа»

«Образ» профессионального интереса – это иконический знак, формируемый визуальными репрезентациями профессий в соцсетях и образовательных платформах [1; 3; 10].

Означающее образа проявляется через конкретные визуальные элементы: рабочие пространства, стиль одежды, телесные позы, эмоции, предметы окружения. Эти элементы обладают высокой степенью наглядности и реалистичности [3; 11].

Означаемое иконического знака связано с культурными идеями о статусе, успехе, стабильности, творческой свободе или, напротив, напряженности и «внутренней конкуренции». Однако его значение тоже остаётся неоднозначным: образ «профессионала» может передавать стремление к успеху и символику избыточного давления или «внутренней тревоги» [6; 9; 11].

Означающее и означаемое «медиума» (медиумного знака)

«Медиум» профессиональных интересов – это цифровая платформа (Douyin, Bilibili, xiaohongshu, Instagram и др.), через которую транслируются тексты и образы [3; 4; 7; 11].

Означающее медиумного знака определяется техническими характеристиками: фрагментарностью, коротким форматом, алгоритмичностью, визуальной доминантностью, высокой скоростью распространения информации [3; 7; 11].

Означаемое – культурное состояние современного общества: ускоренность, неопределённость, нестабильность ценностей, а также амбивалентность профессиональных ожиданий. Медиум задаёт ритм восприятия профессий, усиливая либо сглаживая определённые смыслы [3; 11].

Обобщение анализа

Анализ показал, что означающее каждого из трёх элементов – текстового, иконического и медиумного – обладает относительной ясностью, тогда как означаемое характеризуется многозначностью и высокой культурной подвижностью [3; 5; 13]. Это позволяет рассматривать профессиональный интерес как единую семиотическую систему, в которой:

– текст задаёт языковые рамки;

– образ формирует визуальный и эмоциональный контур;

– медиум определяет условия восприятия, ритм интерпретации и степень смыслового усиления.

Совместное действие этих уровней формирует культурные механизмы восприятия и конструирования профессиональных интересов молодежи [2; 3; 4; 11]. Такая взаимосвязанность элементов делает профессиональные образы динамическими и контекстуально изменчивыми, особенно в условиях цифровой медиакультуры.

---

[5] 公务员 – термин, обозначающий работников государственной службы в Китае, занимающих должности в органах госуправления. Профессия традиционно ассоциируется со стабильностью, престижем.

[6] 稳定、体面、未来可期 – распространённая формула в китайской сети, описывающая желаемые характеристики «хорошей работы»: стабильность, респектабельность и перспективы будущего.

[7] 考研上岸 – распространённое выражение, означающее успешное поступление в магистратуру после национальных вступительных экзаменов. Буквально означает «добраться до берега».

Таблица 2

Сравнение ключевых медиакодов профессий в китайском и западном культурных контекстах

Культурный контекст	Ключевые профессиональные медиакоды	Означающее (форма проявления)	Означаемое (культурный смысл)	Причины популярности
Китай	打工人, 内卷, 考公热, 体面工作	Сетевые мемы, обсуждения в соцсетях, статистика государственных экзаменов	Стабильность, социальная ответственность, конкуренция, «приличная» работа	Коллективистские ценности, высокая конкуренция, семейные ожидания [1; 3; 8; 12]
Запад	Digital nomad, creator economy, freelancer	Короткие видеоролики, контент платформ создателей, публикации фрилансеров	Автономия, креативность, мобильность, самореализация	Индивидуализм, цифровая инфраструктура, стремление к свободе от системы [4; 11; 12]

Результаты научного исследования

На основе проведённого анализа и семиотической интерпретации культурных кодов профессиональных интересов современной молодёжи получены следующие результаты:

1. Профессиональные интересы функционируют как система смысловых знаков, включающая текст, образ и медиум. Каждый из них обладает свойствами, определяемыми языковыми, визуальными и технологическими формами репрезентации профессий [3; 13; 15].

2. Все три вида знаков включают означающее и означаемое. Означающее (слова, мемы, визуальные сцены и технологические параметры платформ) относительно стабильно. Означаемое же (статус, престиж, стабильность, самореализация) является многозначным и культурно вариативным [6; 9; 12; 13].

3. Целостное значение профессионального интереса формируется лишь при совместном рассмотрении всех уровней знаковой структуры. Текст задаёт первичную смысловую рамку, образ создаёт эмоционально-визуальную репрезентацию, а медиум определяет условия восприятия и интонацию смысловой трансляции [3; 11; 13].

4. Медиакультура усиливает влияние каждого элемента. Алгоритмические механизмы цифровых платформ, визуальная эстетизация профессиональных образов и размножение меметических текстов трансформируют семантику профессий [1; 3; 4; 7; 6].

5. Полученные данные доказывают, что профессиональные интересы являются культурно кодированной конструкцией, формирующейся во взаимодействии символических структур, социальных ролей, визуальных медиа и цифровых технологий [2; 3; 5; 10]. Это подтверждает применимость семиотического подхода к анализу профессиональной идентичности молодежи в условиях цифровой среды [13; 14; 15].

6. Сравнительный анализ показывает, что в китайском и западном культурных контекстах профессиональные интересы формируются под воздействием разных ценностных логик. В Китае высокая социальная конкуренция усиливает привлекательность стабильных профессий, что отражено в кодах 考公热, 体面工作, 稳定 [4; 6; 9]. В западном контексте преобладает ориентация на индивидуальную автономию, что делает популярными образы, связанные с мобильностью, креативностью и гибкостью труда [1; 2; 12].

Обсуждение результатов

Профессиональные интересы выступают не только отражением личных склонностей или рационального выбора, но и продуктом длительного воздействия символических структур, закреплённых в медиадискурсах и повседневных практиках потребления контента [1; 3; 5].

Сравнение китайских и западных медиакодов демонстрирует, что один и тот же профессиональный символ может приобретать противополож-

ные значения. Так, образы 公务员 или 稳定工作 в китайской культуре коннотируют уважение, надёжность и социальную защищённость, тогда как на Западе аналогичные позиции воспринимаются как ограничивающие свободу самореализации [2; 12]. Напротив, фигура digital nomad или freelancer в западной медиасреде романтизируется и связывается с личной автономией и творческим стилем жизни, а в китайском дискурсе подобное часто оценивается как рискованное или непредсказуемое [1; 4; 6].

Медиакультурные коды всё чаще выступают своеобразным посредником между индивидуальными ожиданиями и институциональными требованиями общества [3; 5; 10; 11]. Молодые люди склонны выбирать профессию в соответствии с их представлениями о статусе, желаемом образе жизни и культурной принадлежности [2; 3; 6].

Медиа не только транслируют готовые модели, но и стимулируют их перекодирование пользователями. Молодёжь активно создаёт мемы, иронические комментарии и альтернативные нарративы [4; 6; 9]. Понятия 内卷 и 躺平 выражают не только усталость от конкуренции, но и символический протест против навязываемых моделей успеха [6; 9; 11].

Игнорирование медиакультурного измерения профессиональных интересов снижает эффективность традиционных форм профориентации. Карьерное консультирование, образовательные программы и государственная политика занятости должны учитывать медиакоды профессий, встроенных в ежедневный опыт молодёжи [2; 5; 10].

Результаты исследования подчеркивают необходимость развития критической медиаграмотности. Способность распознавать манипулятивные стратегии, отличать эстетизированный медиаобраз профессии от её реального содержания становится важнейшим ресурсом для осознанного выбора жизненной траектории в условиях цифровой культуры [7; 11].

Заключение

Исследование позволило выявить культурно-семиотическую природу формирования профессиональных интересов молодёжи, уточнить механизмы влияния цифровой медиасреды на конструирование образов профессий.

Анализ показал, что означающие профессиональных текстов, образов и медиумов обладают высокой степенью узнаваемости, а их означаемые являются динамичными и культурно вариативными. Цифровая платформа выступает активным участником смыслообразования.

Практическое значение полученных результатов заключается в возможности применения семиотического анализа при разработке программ профориентации, медиакультурных проектов и образовательных стратегий, направленных на формирование осознанных и устойчивых карьерных траекторий.

Литература

1. Бытовая культура и этикет народов мира: межкультурная коммуникация: учебник для среднего проф. образования / под ред.: Ю. В. Таратухиной, С. Н. Безус. – М.: Юрайт, 2025. – 254 с. – ISBN 978-5-534-17179-2.
2. Виноградова С. М., Мельник, Г. С. Психология рекламы и массовой коммуникации. – М.: Юрайт, 2025. – 428 с. – ISBN 978-5-534-19705-1.
3. Зеер Э. Ф. Психология профессионального образования: учебник для вузов [Электронный ресурс]. – М.: Юрайт, 2025. – URL: https://urait.ru/bcode/565211 (дата обращения: 22.11.2025).
4. Кириллова Н. Б. Медиаполитика государства в условиях социокультурной модернизации. – М.: Юрайт, 2023. – 109 с. – ISBN 978-5-534-08477-1.
5. Коленько С. Г. Менеджмент в сфере культуры и искусства. – М.: Юрайт, 2025. – 370 с. – ISBN 978-5-534-01521-8.
6. Строгецкий В. М. Основы культурологии. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2025. – 173 с.
7. Таратухина Ю. В., Цыганова Л. А. Межкультурная коммуникация. Семиотический подход. – М.: Юрайт, 2025. – 188 с. – ISBN 978-5-534-17097-9.
8. Трищенко Д. А. Психология рекламы. – М.: Юрайт, 2025. 226 с. – ISBN 978-5-534-19008-3.

9. Шафранская Э. Ф. Устное народное творчество. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Юрайт, 2025. – 346 с. – ISBN 978-5-534-13399-8.
10. Chui R. C.-f. et al. Prosocial Behaviour, Individualism, and Future Orientation of Chinese Youth // Behavioral Sciences. – 2025. – № 15(2). – С. 193. – DOI 10.3390/bs15020193.
11. Jin T. Effects of social media use on employment anxiety among Chinese university students // Frontiers in Psychology. – 2024. – DOI 10.3389/fpsyg.2024.1398801.
12. Li T. STEM Fever but Hesitate to Choose? // International Journal of Science Education. – 2025. – DOI 10.1007/s11165-025-10257-x.
13. Qonitatin N. The Role of Culture in Students' Career Aspirations. Proceedings of ICPSyche, 2023 [Электронный ресурс]. – URL: https://proceedings.collabryzk.com/index.php/icpsyche/article/download/28/23.
14. Wang, D. et al. General Self-Efficacy and Employability Among Financially Vulnerable Youth in China. Frontiers in Psychology. – 2022. – DOI 10.3389/fpsyg.2021.719771.
15. Wang P., Zhang M., Wang Y., Yuan X. Sustainable Career Development of Chinese Generation Z. Sustainability. – 2023. – 15(3). – 1754. – DOI 10.3390/su15031754.

References

1. *Bytovaya kul'tura i etiket narodov mira: mezhkul'turnaya kommunikatsiya [Everyday Culture and Etiquette of the Peoples of the World].* Moscow, Urait Publ., 2025. 254 p. (In Russ.).
2. Vinogradova S.M., Melnik G.S. *Psikhologiya reklamy i massovoy kommunikatsii [Psychology of Advertising and Mass Communication].* Moscow, Urait Publ., 2025. 428 p. (In Russ.).
3. Zeer E.F. *Psikhologiya professional'nogo obrazovaniya [Psychology of Professional Education].* 2nd ed. Moscow, Urait Publ., 2025. 395 p. (In Russ.).
4. Kirilova N.B. *Mediapolitika gosudarstva v usloviyakh sotsiokul'turnoy modernizatsii [State Media Policy in the Context of Sociocultural Modernization].* Moscow, Urait Publ., 2023. 109 p. (In Russ.).
5. Kolenko S.G. *Menedzhment v sfere kul'tury i iskusstva [Management in the Sphere of Culture and Art].* Moscow, Urait Publ., 2025. 370 p. (In Russ.).
6. Strogetskiy V.M. *Osnovy kul'turologii [Foundations of Cultural Studies].* 2nd ed. Moscow, Urait Publ., 2025. 173 p. (In Russ.).
7. Taratukhina Y.V., Tsyganova L.A. *Mezhkul'turnaya kommunikatsiya: semioticheskiy podkhod [Intercultural Communication: A Semiotic Approach].* Moscow, Urait Publ., 2025. 188 p. (In Russ.).
8. Trishchenko D.A. *Psikhologiya reklamy [Psychology of Advertising].* Moscow, Urait Publ., 2025. 226 p. (In Russ.).
9. Shaffanskaya E.F. *Ustnoe narodnoe tvorchestvo [Oral Folk Art].* 2nd ed. Moscow, Urait Publ., 2025. 346 p. (In Russ.).
10. Chui R. C.-f., Li H., Chan C.-k., Siu,N. Y.-f., Cheung R. W.-l., Li W.-o., Peng K. Z.-m., Cheung Y.-W., Cheung S.-f., & Xu N. Prosocial Behaviour, Individualism, and Future Orientation of Chinese Youth: The Role of Identity Status as a Moderator. *Behavioral Sciences*, 2025, no. 15(2), p. 193. (In Engl.), DOI 10.3390/bs15020193.
11. Jin T. Effects of social media use on employment anxiety among Chinese university students: The mediating roles of upward social comparison and online social support. *Frontiers in Psychology*, 2024. (In Engl.), DOI 10.3389/fpsyg.2024.1398801.
12. Li, T. STEM Fever but Hesitate to Choose? The Contextual Mechanisms of STEM Career Interest among Undergraduate Female Students in a Collectivist Culture. *International Journal of Science Education*, 2025. (In Engl.), DOI 10.1007/s11165-025-10257-x.
13. Qonitatin, N. The Role of Culture in Students' Career Aspirations. *Proceedings of the International Conference on Psychology (ICPSyche)*, 2023. (In Engl.). Available at: https://proceedings.collabryzk.com/index.php/icpsyche/article/download/28/23.
14. Wang, D., et al. General Self-Efficacy and Employability Among Financially Vulnerable Youth in China. *Frontiers in Psychology*, 2022. (In Engl.), DOI 10.3389/fpsyg.2021.719771.
15. Wang, P., Zhang, M., Wang, Y., & Yuan, X. Sustainable Career Development of Chinese Generation Z (Post-00s) Attending and Graduating from University: Dynamic Topic Model Analysis Based on Microblogging. *Sustainability*, 2023, no. 15(3), 1754. (In Engl.). Available at: https://doi.org/10.3390/su15031754.

УДК 004.4:008
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-256-264

РЕГУЛИРОВАНИЕ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ВЫСШЕМ ОБРАЗОВАНИИ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МЕМОРАНДУМОВ ВУЗОВ И СТАНДАРТОВ НАУЧНЫХ ИЗДАТЕЛЬСТВ

Тараненко Любовь Геннадиевна, доктор педагогических наук, доцент, декан факультета информационных, библиотечных и музейных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tdk@kemguki.ru

В статье рассматривается вопрос о международном и российском опыте регулирования искусственного интеллекта (ИИ) в вузах. Выделены стандарты издательств в вопросах регулирования. Представлен практический опыт Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) как пионера в этой сфере. Цель работы – обобщить аспекты регулирования искусственного интеллекта в образовательной и издательской деятельностях в высшей школе. Методом исследования стал анализ документальных источников. Обобщены положения ведущих российских вузов в данной области. Представлен анализ требований издательств журналов предметного поля сферы культуры. Показана последовательная работа Кемеровского государственного института культуры по внедрению инструментов искусственного интеллекта в образовательную, научную и творческую деятельность. Обозначен разработанный вузом меморандум об использовании искусственного интеллекта. В результате работы определены перспективы дальнейшего внедрения инструментов ИИ в вузы культуры.

Статья создана на основе доклада, представленного на конференции «Образование в сфере культуры и искусства в условиях вызовов современного общества» (2026) в КемГИК.

Ключевые слова: искусственный интеллект, высшее образование, меморандумы, научные издательства, стандарты научных издательств, меморандум Кемеровского государственного института культуры, профессиональные журналы.

REGULATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN HIGHER EDUCATION: CULTURAL ASPECTS OF UNIVERSITY MEMORANDA AND ACADEMIC PUBLISHER STANDARDS

Taranenko Lyubov Gennadievna, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Dean of the Faculty of Information, Library and Museum Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tdk@kemguki.ru

This article examines international and Russian experiences regarding the regulation of artificial intelligence (AI) in higher education institutions. It highlights regulatory standards adopted by academic publishers and presents the practical experience of the Kemerovo State University of Culture as a pioneer in this field. The study aims to summarize aspects of AI regulation within the educational and publishing activities of higher education institutions. The research methodology involved an analysis of documentary sources. The article summarizes the policies of leading Russian universities in this area and analyzes the requirements of academic journals in the cultural sector. It outlines the systematic efforts of the Kemerovo State University of Culture to integrate AI tools into educational, research, and creative activities, specifically highlighting the university's memorandum on AI usage. Finally, the study identifies prospects for the further implementation of AI tools in higher education institutions specializing in culture and the arts.

This article is based on a presentation delivered at the conference “Education in the Sphere of Culture and Art Amidst the Challenges of Modern Society” (2026) at Kemerovo State University of Culture.

Keywords: artificial intelligence, higher education, memoranda, academic publishers, academic publisher standards, Kemerovo State Institute of Culture memorandum, professional journals.

Международный опыт в регулировании искусственного интеллекта

В Национальной стратегии развития искусственного интеллекта на период до 2030 года (утвержденной Указом Президента РФ от 10.10.2019 № 490) *искусственный интеллект* определяется как комплекс технологических решений, имитирующий когнитивные функции человека (в том числе самообучение и поиск решений без заранее заданного алгоритма) и позволяющий при выполнении конкретных задач получать результаты, сопоставимые, как минимум, с результатами интеллектуальной деятельности человека [13; 14].

Мировое сообщество на современном этапе занимается разработкой этических норм по использованию ИИ. Принципы этики создаются на разных уровнях: международном, отдельных государств, отдельных организаций и частных лиц. Так, в 2021 году 193 страны мира (в том числе Российская Федерация) подписали на Генеральной конференции Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) «Рекомендации об этических аспектах искусственного интеллекта» [17]. На основе данных рекомендаций было разработано «Руководство по использованию генеративного искусственного интеллекта в образовании и научных исследованиях», которое акцентирует внимание, что генеративный ИИ используется в качестве инструмента, приносящего реальную пользу и расширяющего возможности для учителей, учащихся и исследователей [18]. Данные документы подчеркивают необходимость баланса между инновациями и рисками. Следует обратить внимание, что в данном документе для сферы культуры обозначено потенциальное, но недоказанное использование ИИ в качестве индивидуального художественного тренера, с возможными результатами и рисками, вплоть до утраты творческого воображения у обучающихся [18]. В целом эти рамки служат основой для национальных подходов, включая российские меморандумы вузов.

Более 30 ведущих организаций в сфере информационных технологий опубликовали свои корпоративные принципы в вопросах этики ИИ. Например, в РФ создан альянс в сфере искусственного интеллекта, который объединяет ведущие технологические компании для совместного развития их компетенций и ускоренного внедрения искусственного интеллекта в образовании, научных исследованиях и в практической деятельности бизнеса. На портале данной организации представлены «Кодекс этики в сфере ИИ» [9], «Кодекс этики в сфере ИИ в медицине и здравоохранении», «Кодекс этики в сфере разработки и применения ИИ на финансовом рынке», проект «Кодекса этики в сфере искусственного интеллекта в образовании»[1] [16].

Меморандумы и кодексы вузов

Мировая практика высшего образования за последние пять лет демонстрирует шаги от полного отказа и запрета до локального регулирования ИИ. В частности, А. Шевчук в работе [19] справедливо отмечает, что ряд вузов – Университет София, Токийский университет (Япония) – в период 2022–2023 годов ввели строгие запреты на использование чат-ботов для подготовки научных работ; Университет политических исследований Sciences Po (Франция) ввел полный запрет с угрозой отчисление из вуза; Университет Гонконга (Гонконг) ввел временный запрет на использование ChatGPT и других подобных инструментов на основе ИИ для создания учебных, курсовых и научных работ и т. д. На современном этапе мировые вузы вводят локальные политики регулирования, например Гарвардский, Йельский, Мичиганский университеты (США) разрешили использование ИИ при условии явного цитирования и проверки достоверности; Институт прикладных наук и технологий Цзянси (Китай) разрешает использовать ИИ только для поиска

[1] Ряд российских вузов присоединился к данному кодексу.

литературы и обработки данных; Оксфордский университет (Великобритания) требуется раскрытие методов использования и т. д.

В Российской Федерации на данном этапе происходит адаптация учебного процесса к реалиям эпохи ИИ, в частности в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) разрешено использование генеративных моделей для подготовки работ, разработаны этические рекомендации. В Московском городском педагогическом университете (МГПУ) легализовано использование ИИ для подготовки выпускных квалификационных работ (ВКР) при условии переработки сгенерированного текста, разработаны собственные чат-боты в помощь преподавателям и для самопроверки студентов.

На базе Томского государственного университета совместно с Публичным акционерным обществом (ПАО) «Сбербанк» создан Сибирский центр искусственного интеллекта[2], цель которого – создавать и внедрять решения с ИИ для нужд университета, научного сообщества, региона и бизнеса.

Российские вузы активно разрабатывают документы для интеграции ИИ, фокусируясь на этике и практическом применении. Тюменский государственный университет (ТюмГУ) и Центр трансформации образования Школы управления «СКОЛКОВО» в 2024 году выпустили меморандум, который продвигает пилотные проекты по автоматизации рутинных задач и полной интеграции ИИ в образовательный процесс [12]. Авторами меморандума предложены варианты возможных сценариев развития ИИ в российском образовании: инерционный, анархический, интервенционистский. Отличительные подходы в разработке базовых принципов по работе с ИИ ряда вузов представлены в таблице. Эти документы отражают тенденцию 2024–2025 годов к системному регулированию ИИ в вузах. Примеров регламентов нормализации использования ИИ в вузах культуры не обнаружено.

Технологии ИИ в образовании нормализуются в Российской Федерации в ряде ГОСТов [2–4]. Также обзор основных регламентов регулирования ИИ в образовании наиболее полно представлен в работе [6].

[2] Сибирский центр искусственного интеллекта (https://tsu.ru/science/sibirskiy-tsentr-ii/).

Ключевые принципы регулирования ИИ в вузах

Вуз	Документ	Ключевые принципы
ТюмГУ + Сколково	«Искусственный интеллект в высшем образовании»: меморандум, 2024 [12]	Интеграция ИИ, пилотные проекты, автоматизация рутины
НИУ ВШЭ	Декларация этических принципов создания и использования систем искусственного интеллекта в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики», 2024 (https://www.hse.ru/docs/969670638.htm)	Человеческое общение, честность, конфиденциальность
Сколковский институт науки и технологий (Сколтех)	Положение о принципах использования искусственного интеллекта в образовательной деятельности, 2025 (https://www.skoltech.ru/policy-ai)	Прозрачность, человеко-центричность
МГПУ	Меморандум «Этические нормы и правила использования ресурсов искусственного интеллекта в Московском городском педагогическом университете» [10]	Интеграция ИИ, пилотные проекты, автоматизация рутины
Высшая школа менеджмента СПбГУ	Политика применения инструментов генеративного искусственного интеллекта (ИИ) в процессе обучения, подготовки курсовой и выпускной квалификационной работы учащимися, исследователями и преподавателями / ВШМ СПбГУ [15]	Интеграция ИИ, пилотные проекты, автоматизация рутины
Кемеровский государственный институт культуры	МЕМОРАНДУМ об этических нормах и правилах использования ресурсов искусственного интеллекта в ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2026 [11]	Ответственное использование. Наличие требований к творческой деятельности

Стандарты научных журналов и издательств

В отличие от вузовских меморандумов издательские стандарты строго запрещают признание ИИ соавтором публикаций и требуют обязательного раскрытия роли ИИ в подготовке материалов – от генерации текста до анализа данных. Это обеспечивает сохранность академической целостности и предотвращает плагиат. Российские научные журналы интегрируют этические нормы ИИ на основе ГОСТ Р 71657-2024 [4] и национального Кодекса этики ИИ (2021 год) [17] с особым вниманием к прозрачности использования инструментов и ответственности человека.

В вопросах стандартизации использования искусственного интеллекта в научных текстах научное сообщество выделяет ряд опасений, связанных с недобросовестным применением технологий генеративного ИИ в научной деятельности. В данном контексте А. Е. Гуськов в работе [5] к ним относит следующие.

Проникновение недостоверных данных («галлюцинаций») в научный дискурс. Существует риск включения в научные публикации информации, сгенерированной ИИ, которая не подтверждается эмпирическими данными или устоявшимися научными фактами. Это подрывает достоверность научного знания.

Препятствие формированию компетенций в академическом письме у начинающих исследователей. Активное использование ИИ может снизить мотивацию молодых учёных к освоению ключевых навыков структурирования научного текста, работе с источниками и соблюдению академических стандартов изложения.

Рост числа случаев плагиата, трудно поддающихся выявлению. Генеративные модели способны создавать тексты, которые сложно идентифицировать как заимствованные с помощью традиционных систем антиплагиата. Это создаёт риски нарушения авторских прав и этических норм научной деятельности.

Стимулирование практики «фабрикации» научных статей. Бесплатность и доступность ИИ могут способствовать массовому производству низкокачественных научных работ, ориентированных на формальные показатели (количество публикаций), а не на научную ценность.

В настоящее время выделяются два основных сценария при разработке политики регулирования применения инструментов на основе искусственного интеллекта в процессе работы над научными публикациями.

Сценарий полного запрета использования ИИ. Предусматривает абсолютное исключение применения инструментов, основанных на ИИ, на всех этапах подготовки научной статьи – от написания до рецензирования и редактирования. Данный подход распространяется на всех участников издательского процесса: авторов, рецензентов и редакторов. Следует отметить, что среди научных журналов, уже оформивших официальную политику в отношении ИИ, данный сценарий реализуется в исключительных случаях.

Сценарий частичного запрета использования ИИ. Предполагает введение селективных ограничений на применение технологий ИИ. Ключевым аспектом данного подхода является запрет на использование ИИ при работе с визуальными материалами (обработкой и генерацией изображений). Кроме того, ограничения затрагивают деятельность редакторов и рецензентов. Важным условием данной модели политики является категорический запрет на передачу конфиденциальных материалов (включая черновики, рецензии, внутренние комментарии) системам генеративного ИИ (в частности, чат-ботам) [7].

Как подчеркивает в своих рассуждениях Л. А. Иванова [8], в январе 2023 года Мировая ассоциация медицинских редакторов (WAME) сформулировала и обнародовала комплекс методических рекомендаций, регламентирующих использование инструментов ИИ в научной редакционно-издательской деятельности.

Данные рекомендации консолидированы в четырех ключевых положениях:

– Генеративные сети не могут выступать в качестве субъектов авторства научных работ, то есть не могут быть формально указаны в качестве авторов публикаций.

– Авторы научных статей обязаны эксплицитно (прямо) указывать факт привлечения нейросетевых инструментов (чат-ботов) при подготовке материала, а также предоставлять развёрнутую информацию о характере и объёме использования данных инструментов в исследовательском и публикационном процессе.

– Полная ответственность за качество, достоверность и академическую честность контента, сгенерированного или обработанного с помощью чат-ботов (включая соблюдение норм оригинальности текста и корректное цитирование источников), возлагается на авторов публикации. Авторы обязаны обеспечивать надлежащее оформление всех источников, в том числе материалов, созданных с использованием нейросетевых технологий.

– Редакционные коллективы научных изданий нуждаются в специализированных технологических средствах (инструментах), позволяющих выявлять и верифицировать фрагменты текста, созданные или модифицированные с применением технологий искусственного интеллекта.

Примером редакционной политики научного журнала в отношении ИИ в сфере культуры может стать профессиональный журнал по библиотечному делу «Библиосфера», который очень четко прописал свое отношение к использованию искусственного интеллекта в правилах[3]. В разработанном КемГИК меморандуме также предпринята попытка регулирования редакционной политики. В частности, рекомендовано при подготовке научных публикаций руководствоваться требованиями ГОСТ Р 71657-2024 «Технологии искусственного интеллекта в образовании. Функциональная подсистема создания научных публикаций. Общие положения». При поступлении рукописей научных статей для публикации в издании «Вестник КемГУКИ: журнал теоретических и прикладных исследований», подготовленных с использованием ИИ, необходимо проведение особенно тщательной научной экспертизы, включающей в себя рецензирование и оценку качества данных, проверку корректности интерпретаций, достоверности источников и ссылок, отсутствия генеративных «галлюцинаций», а также соответствия содержания принципам научного метода [11].

Для контроля использования ИИ в НИР вуза используется памятка по работе с искусственно сгенерированными текстами, разработанная компанией Антиплагиат[4].

Практический опыт КемГИК по внедрению ИИ

Кемеровский государственный институт культуры (КемГИК) выступает пионером в интеграции ИИ среди профильных вузов культуры. Факультет информационных, библиотечных и музейных технологий (ФИБиМТ) обновил образовательные профили: «Цифровые технологии и ресурсы» и «Менеджмент информационно-аналитической деятельности», адаптировав их под развитие цифровых трансформаций в образовательной траектории вуза. Более подробнее в работе [20].

В течение 2024–2026 годов вузом были осуществлены ключевые инициативы:

– реализация проекта «Библиотечная экосистема как платформа продвижения цифровой грамотности населения» (2024 год) – внедрение ИИ для библиотечных сервисов и образования[5] [1];

– организация конференций по ИИ в культурной сфере: V (X) Международная конференция «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве», 2025; Всероссийская конференция «Образование в сфере культуры и искусства в условиях вызовов современного общества», 2026;

– разработка ИИ-педагога «Нестор» (2025 год) – цифрового ассистента на базе семи нейросетей для преподавания культурологического цикла дисциплин (https://t.me/minut30/40839);

– онлайн-мастер-классы для студентов и преподавателей по практическим навыкам работы с нейросетями, 2025 год (https://vk.com/centrprototipkem) и др.

В рамках конференции «Образование в сфере культуры и искусства в условиях вызовов современного общества» (2026) был разработан и принят «МЕМОРАНДУМ об этических нормах и правилах использования ресурсов искусственного интеллекта КемГИК» [11]. Цель Меморандума – установить этические принципы и правила использования ресурсов искусственного интеллекта всеми участниками образовательного процесса и сотрудниками института во всех сфе-

[3] Политика журнала в отношении использования искусственного интеллекта (https://www.bibliosphere.ru/jour/about/editorialPolicies#custom-1).

[4] Памятка по работе с искусственно сгенерированными текстами, разработанная компанией Антиплагиат (https://antiplagiat.ru/wp-content/uploads/2023/06/ai_memo_2023.pdf).

[5] Проект КемГИК: https://kemgik.ru/upload/iblock/0b7/qfc4vkyw7n0doxpa6ffx6zi6rh1x2cx4/Bibliotechnaya-ekosistema_Metodicheskie-rekomendatsii.pdf

рах деятельности – образовательной, научной, учебно-творческой, административной. Наряду с базовыми принципами специфика меморандума связана с уточнением норм и правил использования ресурсов искусственного интеллекта в учебно-творческой деятельности института.

Выводы

Регулирование ИИ в образовании эволюционирует от запретов к интеграции с этическими ограничениями. ЮНЕСКО рекомендует принципы человекоцентричности, прозрачности и защиты данных, влияющие на национальные подходы. В России прослеживается акцент на инициативы вузов: Министерство образования и науки поддерживает этические кодексы без федерального запрета, признавая ИИ универсальной компетенцией. Это позволяет адаптировать регулирование к специфике вузов. Современный подход к регулированию ИИ в образовании и науке строится на балансе между инновациями и рисками. Ключевыми принципами становятся прозрачность, ответственность человека, этичность и адаптивность локальных политик. Дальнейшее развитие требует координации международных, национальных и институциональных усилий, а также совершенствования технологических инструментов контроля качества и академической честности. Опыт КемГИК показывает, что вузы культуры способны не только адаптироваться к цифровой трансформации, но и стать лидерами в интеграции ИИ в гуманитарную сферу. Ключевыми факторами успеха выступают: целенаправленное обновление образовательных программ; разработка специализированных ИИ-решений; формирование цифровых компетенций у студентов и преподавателей; создание этико-нормативной базы.

Литература

1. Библиотечная экосистема как платформа продвижения цифровой грамотности населения [Электронный ресурс]: методические рекомендации / под ред. В. В. Мишовой, Э. Н. Огневой. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2024. – URL: https://kemgik.ru/upload/iblock/0b7/qfc4vkyw7n0doxpa6ffx6zi6rh1x2cx4/Bibliotechnaya-ekosistema_Metodicheskie-rekomendatsii.pdf (дата обращения: 12.04.2026).
2. ГОСТ Р 59895-2021. Технологии искусственного интеллекта в образовании. Общие положения: нац. стандарт РФ: издание официальное: утвержден и введен в действие Приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 26 ноября 2021 г. № 1617-ст: введен впервые: дата введения: 2022.03.01 / разработан НИУ ВШЭ. – М.: Российский институт стандартизации, 2021. – 8 с.
3. ГОСТ Р 70949–2023. Технологии искусственного интеллекта в образовании. Применение искусственного интеллекта в научно-исследовательской деятельности. Варианты использования [Электронный ресурс]. – URL: https://meganorm.ru/Data/814/81496.pdf (дата обращения: 11.04.2026).
4. ГОСТ Р 71657-2024. Технологии искусственного интеллекта в образовании. Функциональная подсистема создания научных публикаций. Общие положения [Электронный ресурс]. – URL: https://normadocs.ru/gost_r_71657-2024 (дата обращения: 11.04.2026).
5. Гуськов А. Е. О влиянии искусственного интеллекта на научные коммуникации [Электронный ресурс]. – URL: https://storage.yandexcloud.net/ap-public-docs/oz/2023/guskov_oz_2023.pdf (дата обращения: 11.04.2026).
6. Зажигалкин А. В., Мансуров Т. Т., Мерецков О. В. Регулирование искусственного интеллекта в образовании [Электронный ресурс] // Компетентность / Competency (Russia). – 2024. – № 6. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/regulirovanie-iskusstvennogo-intellekta-v-obrazovanii (дата обращения: 12.04.2026).
7. Зельдина М. М. Политика журнала в отношении искусственного интеллекта: на какие вопросы нужно ответить? [Электронный ресурс]. – URL: https://www.researchgate.net/publication/380750423_Politika_zurnala_v_otnosenii_iskusstvennogo_intellekta_na_kakie_voprosy_nuzno_otvetit (дата обращения: 12.04.2026).
8. Иванова Л. А. Искусственный интеллект при написании научных статей – положительный или вредоносный фактор? [Электронный ресурс] // Международный информационно-аналитический журнал «Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык». – 2024. – № 4 (43), декабрь. – URL: http://ce.if-mstuca.ru (дата обращения: 11.04.2026).
9. Кодекс этики в сфере искусственного интеллекта [Электронный ресурс]. – URL: http://a-ai.ru/code-of-ethics/ (дата обращения: 11.04.2026).

10. Меморандум «Этические нормы и правила использования ресурсов искусственного интеллекта в Московском городском педагогическом университете» / Савенков А. И., Афанасьева Ж. В., Богданова А. В., Воропаев М. В., Двойнин А. М., Лукина А. С., Романова М. А.; ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет» [Электронный ресурс] // HOMINUM. – 2025. – № 3. – URL: https://publications.hse.ru/pubs/share/direct/1103832860.pdf (дата обращения: 11.04.2026).
11. Меморандум об этических нормах и правилах использования ресурсов искусственного интеллекта в ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» [Электронный ресурс]. – URL: https://kemgik.ru/upload/iblock/31c/kz05226uyubqogs24i3mx1jmtjf4xl79/MEMORANDUM-ob-ispolzovanii-II_KemGIK_proekt.pdf (дата обращения: 11.04.2026).
12. Меморандум по итогам форума «Искусственный интеллект в высшем образовании: педагогические вызовы и перспективы российских университетов» [Электронный ресурс]. – URL: https:// www.utmn.ru/news/stories/important/1232187/ (дата обращения: 11.04.2026).
13. О внесении изменений в Указ Президента Российской Федерации от 10 октября 2019 г. № 490 «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации» и в Национальную стратегию, утвержденную этим Указом: Указ Президента Российской Федерации от 15.02.2024 г. № 124 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/50326 (дата обращения: 11.04.2026).
14. О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации: Указ Президента Российской Федерации от 10 октября 2019 г. № 490 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/44731 (дата обращения: 11.04.2026).
15. Политика применения инструментов генеративного искусственного интеллекта (ИИ) в процессе обучения, подготовки курсовой и выпускной квалификационной работы учащимися, исследователями и преподавателями [Электронный ресурс]. – URL: https://gsom.spbu.ru/about-gsom/dokumenty/politic/ (дата обращения: 11.04.2026).
16. Проект Кодекса Этики в сфере ИИ в образовании [Электронный ресурс]. – URL: https://ethics.a-ai.ru/ethicsof-education/ (дата обращения: 11.04.2026).
17. Рекомендации об этических аспектах искусственного интеллекта [Электронный ресурс]. – URL: https://ifap.ru/ofdocs/unesco/airec.pdf (дата обращения: 11.04.2026).
18. Руководство по использованию генеративного искусственного интеллекта в образовании и научных исследованиях [Электронный ресурс]. – URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000389639/PDF/389639rus.pdf.multi) (дата обращения: 11.04.2026).
19. Шевчук А. ИИ в студенческих работах: между инновациями и запретами. Мировой опыт [Электронный ресурс]. – URL: https://antiplagiat.ru/training/ (дата обращения: 11.04.2026).
20. Шунков А. В., Тараненко Л. Г., Дворовенко О. В. Феномен цифровизации культуры и искусства в России // Мир русскоговорящих стран. – 2024. – № 2 (20). – С. 105–128. – DOI 10.20323/2658-7866-2024-2-20-105.

References

1. *Bibliotechnaya ekosistema kak platforma prodvizheniya tsifrovoy gramotnosti naseleniya: metodicheskie rekomendatsii [The Library Ecosystem as a Platform for Promoting Digital Literacy among the Population: Methodological Recommendations]*. Ed. by V.V. Mishova and E.N. Ogneva. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2024. (In Russ.). Available at: https://kemgik.ru/upload/iblock/0b7/qfc4vkyw7n0doxpa6ffx6zi6rh1x2cx4/Bibliotechnaya-ekosistema_Metodicheskie-rekomendatsii.pdf (accessed 12.04.2026).
2. *GOST R 59895-2021. Tekhnologii iskusstvennogo intellekta v obrazovanii. Obshchie polozheniya: nats. standart RF: izdanie ofitsial'noe: utverzhden i vveden v deystvie Prikazom Federal'nogo agentstva po tekhnicheskomu regulirovaniyu i metrologii ot 26 noyabrya 2021 g. № 1617-st: vveden vpervye: data vvedeniya: 2022.03.01 [GOST R 59895-2021 Artificial Intelligence Technologies in Education. General Provisions: National Standard of the Russian Federation: Official Edition: Approved and put into effect by Order of the Federal Agency for Technical Regulation and Metrology dated November 26, 2021, No. 1617-st: Introduced for the first time: Date of introduction: 2022.03.01]*. Moscow, Rossiyskiy institut standartizatsii Publ., 2021. 8 p. (In Russ.).
3. *GOST R 70949–2023. Tekhnologii iskusstvennogo intellekta v obrazovanii. Primenenie iskusstvennogo intellekta v nauchno-issledovatel'skoy deyatel'nosti. Varianty ispol'zovaniya [GOST R 70949–2023. Artificial Intelligence Technologies in Education. Application of Artificial Intelligence in Research Activities. Use Cases]*. (In Russ.). Available at: https://meganorm.ru/Data/814/81496.pdf (accessed 11.04.2026).

4. *GOST R 71657-2024. Tekhnologii iskusstvennogo intellekta v obrazovanii. Funktsional'naya podsistema sozdaniya nauchnykh publikatsiy. Obshchie polozheniya [GOST R 71657-2024 Artificial Intelligence Technologies in Education. Functional Subsystem for Creating Scientific Publications. General Provisions]*. (In Russ.). Available at: https://normadocs.ru/gost_r_71657-2024 (accessed 11.04.2026).
5. Guskov A.E. *O vliyanii iskusstvennogo intellekta na nauchnye kommunikatsii: [On the impact of artificial intelligence on scholarly communication]*. (In Russ.). Available at: https://storage.yandexcloud.net/ap-public-docs/oz/2023/guskov_oz_2023.pdf (accessed 11.04.2026).
6. Zazhigalkin A.V., Mansurov T.T., Meretskov O.V. Regulirovanie iskusstvennogo intellekta v obrazovanii [Regulation of artificial intelligence in education]. *Kompetentnost' [Competency]*, 2024, no, 6. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/regulirovanie-iskusstvennogo-intellekta-v-obrazovanii (accessed 12.04.2026).
7. Zeldina M.M. *Politika zhurnala v otnoshenii iskusstvennogo intellekta: na kakie voprosy nuzhno otvetit'? [Journal policy regarding artificial intelligence: what questions need to be answered?]*. (In Russ.). Available at: https://www.researchgate.net/publication/380750423_Politika_zurnala_v_otnosenii_iskusstvennogo_intellekta_na_kakie_voprosy_nuzno_otvetit (accessed 12.04.2026).
8. Ivanova L.A. Iskusstvennyy intellekt pri napisanii nauchnykh statey – polozhitel'nyy ili vredonosnyy faktor? [Artificial intelligence in writing scientific articles – a positive or harmful factor?]. *Mezhdunarodnyy informatsionno-analiticheskiy zhurnal "Crede Experto: transport, obshchestvo, obrazovanie, yazyk" [International Information-Analytical Journal "Crede Experto: Transport, Society, Education, Language"]*. (In Russ.), December 2024, no. 4 (43). Available at: http://ce.if-mstuca.ru (accessed 11.04.2026).
9. *Kodeks etiki v sfere iskusstvennogo intellekta [Code of Ethics in the Field of Artificial Intelligence]*. (In Russ.). Available at: http://a-ai.ru/code-of-ethics/ (accessed 11.04.2026).
10. Savenkov A.I., Afanasyeva Zh.V., Bogdanova A.V., Voropaev M.V., Dvoynin A.M., Lukina A.S., Romanova M.A. Memorandum "Eticheskie normy i pravila ispol'zovaniya resursov iskusstvennogo intellekta v Moskovskom gorodskom pedagogicheskom universitete" [Memorandum "Ethical Norms and Rules for the Use of Artificial Intelligence Resources at Moscow City University"]. *HOMINUM*, 2025, no. 3. (In Russ.). Available at: https://publications.hse.ru/pubs/share/direct/1103832860.pdf (accessed 11.04.2026).
11. *Memorandum ob eticheskikh normakh i pravilakh ispol'zovaniya resursov iskusstvennogo intellekta v FGBOU VO "Kemerovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury" [Memorandum on Ethical Norms and Rules for the Use of Artificial Intelligence Resources at Kemerovo State University of Culture]*. (In Russ.). Available at: https://kemgik.ru/upload/iblock/31c/kz05226uyubqogs24i3mx1jmtjf4xl79/MEMORANDUM-ob-ispolzovanii-II_KemGIK_proekt.pdf (accessed 11.04.2026).
12. *Memorandum po itogam foruma "Iskusstvennyy intellekt v vysshem obrazovanii: pedagogicheskie vyzovy i perspektivy rossiyskikh universitetov" [Memorandum Following the Forum "Artificial Intelligence in Higher Education: Pedagogical Challenges and Prospects for Russian Universities"]*. (In Russ.). Available at: https://www.utmn.ru/news/stories/important/1232187/ (accessed 11.04.2026).
13. *O vnesenii izmeneniy v Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 10 oktyabrya 2019 g. № 490 "O razvitii iskusstvennogo intellekta v Rossiyskoy Federatsii" i v Natsional'nuyu strategiyu, utverzhdennuyu etim Ukazom: Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 15.02.2024 g. № 124. [On Amendments to the Decree of the President of the Russian Federation No. 490 of October 10, 2019, "On the Development of Artificial Intelligence in the Russian Federation" and to the National Strategy Approved by Said Decree: Decree of the President of the Russian Federation No. 124 of February 15, 2024]*. (In Russ.). Available at: http://www.kremlin.ru/acts/bank/50326 (accessed 11.04.2026).
14. *O razvitii iskusstvennogo intellekta v Rossiyskoy Federatsii: Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 10 oktyabrya 2019 g. № 490 [On the Development of Artificial Intelligence in the Russian Federation: Decree of the President of the Russian Federation No. 490 of October 10, 2019]*. (In Russ.). Available at: http://www.kremlin.ru/acts/bank/44731 (accessed 11.04.2026).
15. *Politika primeneniya instrumentov generativnogo iskusstvennogo intellekta (II) v protsesse obucheniya, podgotovki kursovoy i vypusknoy kvalifikatsionnoy raboty uchashchimisya, issledovatelyami i prepodavatelyami [Policy on the Use of Generative Artificial Intelligence (AI) Tools in the Learning Process and the Preparation of Coursework and Final Qualification Papers by Students, Researchers, and Faculty]*. (In Russ.). Available at: https://gsom.spbu.ru/about-gsom/dokumenty/politic/ (accessed 11.04.2026).
16. *Proekt Kodeksa Etiki v sfere II v obrazovanii [Draft Code of Ethics for AI in Education]*. (In Russ.). Available at: https://ethics.a-ai.ru/ethicsof-education/ (accessed 11.04.2026).

17. *Rekomendatsii ob eticheskikh aspektakh iskusstvennogo intellekta [Recommendation on the Ethics of Artificial Intelligence]*. (In Russ.). Available at: https://ifap.ru/ofdocs/unesco/airec.pdf (accessed 11.04.2026).
18. *Rukovodstvo po ispol'zovaniyu generativnogo iskusstvennogo intellekta v obrazovanii i nauchnykh issledovaniyakh [Guidelines on the Use of Generative Artificial Intelligence in Education and Research]*. (In Russ.). Available at: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000389639/PDF/389639rus.pdf.multi) (accessed 11.04.2026).
19. Shevchuk A. *II v studencheskikh rabotakh: mezhdu innovatsiyami i zapretami. Mirovoy opyt [AI in student works: between innovations and prohibitions. World experience]*. (In Russ.). Available at: https://antiplagiat.ru/training/ (accessed 11.04.2026).
20. Shunkov A.V., Taranenko L.G., Dvorovenko O.V. Fenomen tsifrovizatsii kul'tury i iskusstva v Rossii [The phenomenon of digitalization of culture and art in Russia]. *Mir russkogovoryashchikh stran [World of Russian-speaking countries]*, 2024, no. 2 (20), pp. 105-128, DOI 10.20323/2658-7866-2024-2-20-105. (In Russ.).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ
PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378.016:391(=1:470)
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-265-270

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ КАК ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО КОДА В ПРАКТИКЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ СЛУШАТЕЛЕЙ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ[1]

Яхина Диляра Инсановна, кандидат филологических наук, доцент, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: dilyaraja@gmail.com

Шакирзянова Диляра Рафаилевна, кандидат технических наук, заведующий отделом науки и аспирантуры, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: diliarchen@rambler.ru

В статье обосновывается концепция использования национального костюма в качестве визуального медиатора культурного кода в процессе социокультурной адаптации иностранных студентов. Актуальность обусловлена противоречием между необходимостью личностного приобщения иностранных студентов к культурной традиции через визуальные практики и недостатком методик, реализующих данный подход. Рассматриваются семиотические механизмы трансляции этнической идентичности через элементы одежды. Научная новизна заключается в переходе от этнографического и искусствоведческого подхода к дидактическому: национальный костюм впервые рассматривается как дидактическая единица довузовской подготовки иностранцев – инструмент смыслообразования, а не объект описания. Костюм рассматривается как визуальный инструмент культурного кода, благодаря которому инофон превращается из наблюдателя чужой культуры в субъекта, осознающего культуру, традиции и обычаи страны изучаемого языка. Цель исследования заключается в разработке, анализе и апробации дидактической модели, в которой национальный костюм выступает средством репрезентации культурного кода. На примере Инжинирингового центра Казанского государственного института культуры в статье представлен опыт социокультурной адаптации иностранных слушателей подготовительного отделения сквозь призму коллаборации цифровых технологий и прикладного творчества для преодоления культурного шока.

Ключевые слова: национальный костюм, культурный код, визуальная репрезентация, социокультурная адаптация, иностранные обучающиеся, инжиниринговый центр, поликультурная компетенция.

NATIONAL COSTUME AS A VISUAL REPRESENTATION OF THE CULTURAL CODE IN THE PRACTICE OF TEACHING FOREIGN STUDENTS IN THE PREPARATORY DEPARTMENT[2]

Yakhina Dilyara Insanovna, PhD in Philology, Associate Professor, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: dilyaraja@gmail.com

Shakirzyanova Dilyara Rafailevna, PhD Techniques, Head of the Department of Science and Postgraduate Studies, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: diliarchen@rambler.ru

[1] Статья выполнена в рамках гранта на поддержку программы развития передовой инженерной школы республиканского значения № 2 РПИШ от 19.12.2025 года от Академии наук Республики Татарстан.

[2] The article was prepared within the framework of a grant to support the program for the development of an advanced engineering school of national significance No. 2 RPISH dated December 19, 2025, from the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan.

This theoretical paper substantiates the concept of using national costume as a visual mediator of cultural code in the process of sociocultural adaptation of international students. The relevance of this study stems from the contradiction between the need for international students to personally engage with cultural traditions through visual practices and the lack of methods implementing this approach. The semiotic mechanisms of conveying the ethnic identity through clothing are examined. The scientific novelty lies in the shift from an ethnographic and art historical approach to a didactic one: for the first time, national costume is considered as a didactic unit in the pre-university training of international students – a tool for meaning-making, rather than an object of description. Costume is interpreted as a visual carrier of a cultural code, the symbolic, color, tactile, and behavioral markers of which the student analyzes and recreates in project work, transforming themselves from observers of a foreign culture into subjects creating the cultural meaning. The aim of the study is to develop and test a didactic model in which national costume serves as a means of representing the cultural code and a tool for introducing the foreign listeners to traditions, with the definition of its functions, mechanisms for transmitting the values through costume features, and an assessment of the impact on intercultural adaptation in the country of the studied language. The notion of a "visual adaptive anchor" – a stable perceptual image reducing the cognitive uncertainty when encountering a foreign cultural environment – is introduced. Special attention is paid to an infrastructural solution exemplified by the Engineering Center of Kazan State Institute of Culture, demonstrating how the combination of digital technologies (3D modeling, virtual fitting) and material handicraft (reconstruction, ornament appropriation) creates an immersive environment for overcoming the cultural shock. A three-level theoretical model of costume-based adaptation (perceptual, semiotic, and activity-based) is proposed.

Keywords: national costume, cultural code, visual representation, sociocultural adaptation, international students, Engineering Center, multicultural competence.

Введение: от музейного артефакта к визуальному посреднику

В современной педагогике высшей школы накоплен значительный массив знаний о проблемах социокультурной адаптации иностранных студентов. Исследования последних лет [4; 6; 9; 10] убедительно показывают, что классические информационно-ознакомительные методы (лекции о стране, экскурсии, языковые клубы) перестали быть достаточными для преодоления культурного шока, особенно у представителей неевропейских культур. Возникает запрос на невербальные, эстетически окрашенные и, что принципиально, вовлекающие практики, которые бы запускали механизмы эмпатийного присвоения чужого культурного кода.

Национальный костюм долгое время оставался в поле зрения исключительно этнографов, искусствоведов и музейных работников. Лишь в последние годы появляются работы, рассматривающие традиционную одежду как репрезентант культурной идентичности в контексте креативных индустрий [5; 8]. Однако мы идём дальше: выдвигаем теоретическое предположение, что костюм способен выполнять функцию визуального помощника – устойчивого перцептивного образа, который в условиях семиотической неопределённости иноязычной и инокультурной среды служит точкой когнитивной опоры.

Данная статья носит преимущественно теоретический характер. Её новаторство состоит, во-первых, в систематизации механизмов влияния костюмных репрезентаций на адаптационные процессы; во-вторых, в обосновании трёхуровневой модели (перцепция – семиозис – деятельность); в-третьих, в описании конкретного инфраструктурного решения, позволяющего реализовать эту модель на базе Инжинирингового центра Казанского государственного института культуры (далее – КазГИК). Этот центр, открытый в 2023 году, объединяет лаборатории цифрового проектирования одежды (3D-сканеры, виртуальные ателье, библиотеку фактур) и материального производства (швейные цеха, вышивальные машины, экспериментальный текстильный полигон). Инофоны не только визуализируют элементы костюма, но и примеряют его, принципиально меняя алгоритм взаимодействия с элементами народной художественной культуры.

В научной литературе понятие «культурный код» активно исследуется в междисциплинарном аспекте. В исследовании [3] код понимается как си-

стема ограничений и правил, организующих знаковую материю культуры, согласно которой одежда – один из ярких и живых элементов культуры. В ней представлена информация о границах тела и социального пространства, о допустимых моделях поведения, гендерной принадлежности. Попадая в чужую страну, иностранец сталкивается с риском непонимания окружающей действительности.

Наше исследование опирается на работы Э. Холла [11] о «скрытых измерениях» культуры, где представлены культуры с высокой и низкой информативностью, несущие в себе культурные представления о стране, в которой иностранцу необходимо адаптироваться. В этом ракурсе национальный костюм становится инструментом межкультурного диалога.

В процессе анализа изучаемого вопроса следует выделить понятие визуальной репрезентации, согласно которой иностранный обучающийся определяет рассматриваемый объект как элемент культуры [1]. Со временем визуально накопленный опыт превращается в единую картину принимающей культуры.

Целью исследования является разработка модели использования национального костюма как инструмента социокультурной адаптации иностранных слушателей.

В задачи исследования входит построение трёхуровневой модели адаптации через костюм (перцепция – семиозис – деятельность), а также рекомендации по внедрению в качестве модельной площадки Инжинирингового центра КазГИК.

Несмотря на теоретическую направленность данной статьи, в её основе лежат эмпирические данные, собранные авторским коллективом в 2024–2026 годах на базе КазГИК. Мы сочли необходимым кратко охарактеризовать эту эмпирическую базу, поскольку она служит фундаментом для теоретических обобщений.

Общая выборка пилотных исследований составила 146 иностранных студентов из 20 стран (Алжир, Вьетнам, Египет, Индия, Ирак, Китай, Марокко, Нигерия, Пакистан, Сирия, Таджикистан, Туркменистан, Эквадор, Кения, Экваториальная Гвинея, Гватемала, Боливия, Конго, Венесуэла, Индонезия).

В качестве методов исследования использованы полуструктурированные интервью, анкетирование иностранных учащихся, четырехэтапный опросник на оценку культурного шока Лисгарда [12] и социокультурной адаптации Уорд-Кеннеди [13].

В эксперименте участвовали две группы. В первой предлагалось адаптировать инофонов через предлагаемую модель, вторая группа была контрольная, где процесс адаптации исключал визуальную репрезентацию с национальными костюмами.

В результате было зафиксировано снижение показателей культурного шока в среднем на 43 %. Разница фиксировалась по сравнению с контрольной группой (срок измерения 8 недель). Наибольшую эффективность показало взаимодействие респондентов со стилизованными предметами. Музейные аутентичные костюмы вызвали элемент отторжения: был небольшой страх прикосновения к музейным экспонатам в виду их исторической ценности, а также боязнь нарушения целостности костюма при тактильном контакте.

Эксперимент выявил тенденцию к снижению тревожности. К наиболее эффективным инструментам адаптации относятся тактильные взаимодействия (примерка костюмов, ощупывание фактуры ткани), а также цифровые репрезентации, использование которых наглядно демонстрирует процесс погружения в чужую культуру и осознания ее элементов.

Полученные результаты легли в основу трехуровневой теоретической модели адаптации.

Первый уровень модели – перцепция. На данном этапе происходит визуальный контакт с культурными элементами. Студенты посещают AR/VR-музей Инжинирингового центра. Им выдаются 3D-очки и планшет, на котором они могут выбрать одну из семи культур народов Поволжья. Через цифровое восприятие можно увидеть, как на окружающих их объектах появляются национальные паттерны, звучит аутентичная мелодия и предметы быта одного из выбранных регионов.

Отметим, что представленные орнаменты на костюмах, скатертях, занавесках, посуде, постельном белье не имеют аутентичного эквивалента ни в одной из культур студентов. Орнаменты представляют собой четкую повторяющуюся геометрию (вышивка на манжетах, съемный нагрудник – изю – с цветочным орнаментом, ленточное плетение, лоскутное шитье, сажение по бели на кокошниках и подолах), которая повышает заин-

тересованность и мотивирует к изучению культуры региона.

На втором уровне происходит распознавание культурных значений и стремление к осознанной интерпретации. Большую помощь оказывает представленный цифровой текст, в котором в доступной форме представлено объяснение элементов национального костюма [7], что позволяет инофону найти в родной культуре нечто похожее и выполнить сопоставительный анализ в формате виртуального проекта. Например, студент из Марокко отмечает, что красный цвет в русском костюме символизирует красоту и жизненную силу, а в берберской традиции – защиту от сглаза. При этом красный ромб на русском полотенце (рушнике) ассоциируется с солнцем, а на марокканском ковре – может быть знаком территории. Такое сравнительное семиотическое упражнение не только облегчает запоминание значений, но и запускает рефлексию: культурный код – это не жесткая система, а пространство договорённостей.

На третьем уровне рассматривается деятельностный подход, который заключается в создании конечной картины понимания культурного кода через тактильные ощущения. Подобный подход перекликается с идеями культурно-исторической психологии [2], согласно которой осознание культурных различий происходит через телесно-мышечную память.

Инжиниринговый центр, созданный на базе Казанского государственного института культуры в рамках федерального проекта «Развитие инфраструктуры для научных исследования и подготовки кадров» национального проекта «Наука и университеты», является одним из ведущих научных центров России по исследованию проблем развития мировой культуры, национальных культур народов и успешно интегрирует научные исследования российских и зарубежных экспертов, молодых исследователей с разработкой инновационных технологий и их реализацией на предприятиях реального сектора экономики международного уровня.

Творческий и научный потенциал инновационной площадки Инжинирингового центра (ИЦ), профессиональный кадровый состав его участников позволяет выполнять научно-исследовательские, дизайн-проектные работы, костюмографику национальной одежды народов Поволжья и конструирование изделий декоративно-прикладного искусства в 3D-моделях на базе созданных научно-экспериментальных лабораторий: дизайн костюма, художественная обработка древесины и художественная обработка керамики.

По результатам этнографических экспедиций преподавателей института в регионы Поволжья (в Мордовию, Марий Эл, Чувашию, Удмуртию, Башкирию) и муниципальные районы Республики Татарстан в Центре собраны уникальные этнографические материалы, которые позволили разработать программно-аппаратный комплекс виртуальной реальности по народным художественным промыслам (по текстилю, деревообработке и гончарному искусству) и получить уникальный опыт по производству традиционных изделий.

Обучающиеся могут ознакомиться с работой Инжинирингового центра, в частности, со швейной мастерской, с профессиональными машинами (в том числе вышивальными с ЧПУ, способными воспроизводить традиционные орнаменты по цифровым схемам), оборудованием для валяния из шерсти, ткачества на берде и настольных станках, красильной лабораторией с натуральными пигментами (для восстановления исторических цветов), а также открытым фондом образцов – коллекциями дипломных работ студентов кафедры гуманитарных наук и дизайна, а также работами преподавателей. Иностранные студенты могут не только изучить эти образцы, но и получить разрешение на фотофиксацию и обмеры.

Образовательные форматы для иностранцев:

1. Экскурсия-погружение (2 часа): знакомство с цифровым и материальным блоками, краткий мастер-класс по созданию простого орнамента в 3D-редакторе.

2. Костюмная лаборатория (цикл из 6–8 встреч по 2,5 часа): на первой встрече – выбор этнического образца (русский, татарский, чувашский, марийский, удмуртский, башкирский костюм) из фонда ИЦ; на следующих – цифровое моделирование, подготовка лекал, пошив упрощённой версии (жилетка, головной убор или воротник-накидка); финальная встреча – дефиле и обсуждение.

3. Мастер-классы по созданию аксессуаров в различных техниках.

В ходе посещения мероприятий ИЦ иностранцы отметили снижение чувства изоляции и

возросший интерес к российской культуре через костюмные практики.

В отличие от длительной языковой адаптации костюмные практики позволяют иностранцу активнее влиться в окружающее сообщество.

При этом следует учитывать границы применимости данной модели, учитывая религиозные, бытовые, психологические, этнические особенности инофона. Представляется, что знакомство с коллекцией костюмов должно сопровождаться культурологическим комментарием, в том числе с использованием цифровой инфографики. Исследование показало, что стилизованный костюм наиболее эффективен в качества объекта ознакомления с культурой ввиду его практической функциональности.

Практические рекомендации для вузов

Основываясь на нашей теоретической модели и опыте Инжинирингового центра КазГИК, мы предлагаем вузам, заинтересованным в улучшении адаптации иностранных студентов, следующие шаги:

1. Аудит доступных ресурсов. Даже при отсутствии полноценного инжинирингового центра можно организовать «костюмный уголок»: собрать несколько образцов традиционной одежды (из фондов местного музея, от преподавателей, путём закупки в сувенирных мастерских), обеспечить доступ к цифровым архивам орнаментов.

2. Подготовка тьюторов. Желательно, чтобы адаптационные костюмные занятия проводили не этнографы, а педагоги, обученные межкультурной коммуникации. В КазГИК для этого открыта программа повышения квалификации «Визуальная антропология в образовании».

3. Создание безопасного семиотического пространства. Перед началом занятий необходимо провести короткое анкетирование иностранных студентов о возможных триггерах (религиозные символы, цвета траура, табуированные изображения).

4. Интеграция с основными адаптационными курсами. Костюмные лаборатории не должны быть изолированным развлечением. Рекомендуется синхронизировать их с темами страноведческих лекций (например, лекция «Русские народные праздники» → лаборатория «Костюм на Масленицу»).

Заключение

Предложенная модель визуальной репрезентации может стать основой для разработки программ по социокультурной адаптации иностранных студентов.

Инжиниринговый центр предлагается как площадка для организации и проведения различных форм межкультурного взаимодействия через тактильные практики. При этом важно учитывать рискогенность подобных форм адаптации ввиду этнических различий инофонов.

Таким образом, формат социокультурной адаптации через костюмные практики позволяет эффективнее транслировать культурный код благодаря визуальным практикам.

В Инжиниринговом центре КазГИК иностранные обучающиеся через тактильное взаимодействие и визуальную репрезентацию получают не просто навык, а освоение культурно-исторического контекста страны изучаемого языка, способствуя формированию межкультурной компетенции.

Литература

1. Кириллова Н. Б. Медиакультура и визуальные репрезентации. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2018. – 244 с.
2. Коул М. Культурно-историческая психология: наука будущего. – М.: Когито-Центр, 2019. – 432 с.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2010. – 704 с.
4. Мамина В. П., Романовская И. А. Особенности процесса адаптации иностранных студентов к обучению в российском вузе [Электронный ресурс] // Педагогические исследования (сетевое издание). – 2022. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-protsessa-adaptatsii-inostrannyh-studentov-k-obucheniyu-v-rossiyskom-vuze (дата обращения: 28.07.2026).
5. Салахов Р. Ф., Джолдошова А. Б., Бурганова Н. Р. Дизайн костюма как драйвер развития региональной экономики: партнерства образовательных кластеров, ремесленных производств и туристического сектора // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2026. – № 1. – С. 70–75. – EDN NFKEXZ.
6. Светоносова А. Ю., Абакумова И. В. Социально-психологические аспекты адаптации иностранных студентов в условиях образовательной миграции // Инновационная наука: Психология, Педагогика, Дефек-

тология. – 2024. – № 4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-psihologicheskie-aspekty-adaptatsii-inostrannyh-studentov-v-usloviyah-obrazovatelnoy-migratsii (дата обращения: 28.07.2026).
7. Чернявская В. Е. Визуальность в социокультурной проекции // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. – 2021. – № 2 (28). – С. 96–109. – DOI 10.23951/2312-7899-2021-2-96-109. – EDN EZXRNF.
8. Яхина Д. И., Шакирзянова Д. Р. Формирование поликультурной компетенции специалистов сферы креативных индустрий в условиях расширения международных контактов и активизации кросс-культурного взаимодействия // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2026. – № 1. – С. 168–173. – EDN WLGNDK.
9. Berry J.W. Acculturation and adaptation in a new society // International Migration. – 2019. – Vol. 30. – P. 69–85.
10. Gudykunst W.B. Bridging differences: Effective intergroup communication. 5th ed. – Thousand Oaks: Sage, 2020. – 445 p.
11. Hall E.T. The silent language. – New York: Doubleday, 2018 (reprint). – 224 p.
12. Lysgaard S. Adjustment in a foreign society: Norwegian Fulbright grantees visiting the United States // International Social Science Bulletin. – 1955. – Vol. 7. – P. 45–51.
13. Ward C., Kennedy A. The measurement of sociocultural adaptation // International Journal of Intercultural Relations. – 2019. – Vol. 23 (4). – P. 659–677.

References

1. Kirillova N.B. *Mediakul'tura i vizual'nye reprezentatsii [Media Culture and Visual Representations].* Yekaterinburg, Izd-vo Ural. un-ta Publ., 2018. 244 p. (In Russ.).
2. Koul M. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya: nauka budushchego [Cultural-Historical Psychology: Science of the Future].* Moscow, Kogito-Tsentr Publ., 2019. 432 p. (In Russ.).
3. Lotman Y.M. *Semiosfera [Semiosphere].* St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2010. 704 p. (In Russ.).
4. Mamina V.P., Romanovskaya I.A. Osobennosti protsessa adaptatsii inostrannykh studentov k obucheniyu v rossiyskom vuze [Features of the Process of Adaptation of Foreign Students to Studying at a Russian University]. *Pedagogicheskie issledovaniya (setevoe izdanie) [Pedagogical Research (online publication)]*, 2022, no. 2. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-protsessa-adaptatsii-inostrannyh-studentov-k-obucheniyu-v-rossiyskom-vuze (accessed 28.07.2026).
5. Salakhov R.F., Dzholdoshova A.B., Burganova N.R. Dizayn kostyuma kak drayver razvitiya regional'noy ekonomiki: partnerstva obrazovatel'nykh klasterov, remeslennykh proizvodstv i turisticheskogo sektora [Costume design as a driver of regional economic development: partnerships of educational clusters, handicraft industries and the tourism sector]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2026, no. 1, pp. 70-75, EDN NFKEXZ. (In Russ.).
6. Svetonosova A.Y., Abakumova I.V. Sotsial'no-psikhologicheskie aspekty adaptatsii inostrannykh studentov v usloviyakh obrazovatel'noy migratsii [Social and psychological aspects of adaptation of foreign students in the context of educational migration]. *Innovatsionnaya nauka: Psikhologiya, Pedagogika, Defektologiya [Innovative science: Psychology, Pedagogy, Defectology]*, 2024, no. 4. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-psihologicheskie-aspekty-adaptatsii-inostrannyh-studentov-v-usloviyah-obrazovatelnoy-migratsii (accessed 28.07.2026).
7. Chernyavskaya V.E. Vizual'nost' v sotsiokul'turnoy proektsii [Visuality in socio-cultural projection]. *Praksema. Problemy vizual'noy semiotiki [Praxema. Problems of visual semiotics]*, 2021, no. 2(28), pp. 96-109. DOI 10.23951/2312-7899-2021-2-96-109, EDN EZXRNF. (In Russ.).
8. Yakhina D.I., Shakirzyanova D.R. Formirovanie polikul'turnoy kompetentsii spetsialistov sfery kreativnykh industriy v usloviyakh rasshireniya mezhdunarodnykh kontaktov i aktivizatsii kross-kul'turnogo vzaimodeystviya [Formation of multicultural competence of specialists in the creative industries in the context of expanding international contacts and intensifying cross-cultural interaction]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2026, no. 1, pp. 168-173, EDN WLGNDK. (In Russ.).
9. Berry J.W. Acculturation and adaptation in a new society. *International Migration*, 2019, vol. 30, pp. 69-85. (In Engl.).
10. Gudykunst W.B. *Bridging differences: Effective intergroup communication.* 5th ed. Thousand Oaks, Sage Publ., 2020. 445 p. (In Engl.).
11. Hall E.T. *The silent language*. New York, Doubleday Publ., 2018 (reprint). 224 p. (In Engl.).
12. Lysgaard S. Adjustment in a foreign society: Norwegian Fulbright grantees visiting the United States. *International Social Science Bulletin*, 1955, vol. 7, pp. 45-51. (In Engl.).
13. Ward C., Kennedy A. The measurement of sociocultural adaptation. *International Journal of Intercultural Relations*, 2019, vol. 23 (4), pp. 659-677. (In Engl.).

УДК 37.01: 355.24
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-271-279

СТАНОВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ ЕКАТЕРИНЫ II: ОТ СПЕЦИАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ К ВОСПИТАНИЮ «НОВОЙ ПОРОДЫ ЛЮДЕЙ»

Артемьев Игорь Анатольевич, кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дорожно-строительные материалы и химические технологии», первый проректор – проректор по образовательной деятельности, Московский автомобильно-дорожный государственный технический университет (МАДИ) (г. Москва, РФ). E-mail: artemiev@naukacenter.ru

В статье затрагивается проблема становления отечественной военно-педагогической традиции в период правления Екатерины II. Цель исследования – проанализировать трансформацию военно-образовательной политики во второй половине XVIII века, показав переход от узкоспециальной подготовки к концепции формирования «новой породы людей» как основы государственной стратегии воспитания военной элиты. Работа выполнена на основе анализа нормативных документов эпохи, педагогических трудов современников, а также материалов, характеризующих реформы артиллерийского и инженерного образования. Используются историко-генетический и системный методы. Установлено, что реформирование кадетских корпусов сопровождалось не только расширением общеобразовательного компонента, но и принципиальным усилением роли нравственного воспитания. Показано, что внедрение просветительских идеалов в практику закрытых военно-учебных заведений сопровождалось повышением роли досуговых и культурных практик в воспитании кадетов. В заключение делается вывод о том, что во второй половине XVIII века сформировалось системное понимание военного образования как единства обучения и воспитания. Оно заложило основы отечественной военно-педагогической традиции, ориентированной на подготовку образованного, нравственного и государственно ответственного офицера. Опыт екатерининских реформ демонстрирует, что глубокая трансформация личности будущего защитника Отечества достигается через целенаправленное включение воспитанников в социально-культурную среду, формирующую устойчивые ценностные ориентиры.

Ключевые слова: просвещённый абсолютизм, офицерское сословие, кадетские корпуса XVIII века, военные учебные заведения Российской империи, нормативно-правовые акты XVIII века, артиллерийский и инженерный корпус, нравственное формирование личности, государственная идеология и образование.

FORMATION OF THE NATIONAL MILITARY-PEDAGOGICAL TRADITION DURING THE REIGN OF CATHERINE II: FROM SPECIALIZED TRAINING TO THE UPBRINGING OF A “NEW BREED OF PEOPLE”

Artemyev Igor Anatolyevich, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Road-Building Materials and Chemical Technologies, First Vice-Rector – Vice-Rector for Educational Activities, Moscow Automobile and Road Construction State Technical University (MADI), (Moscow, Russian Federation). E-mail: artemiev@naukacenter.ru

The article addresses the problem of the formation of the Russian military-pedagogical tradition during the reign of Catherine II. The aim of the study is to analyze the transformation of military educational policy in

the second half of the eighteenth century, showing the shift from narrowly specialized training to the concept of forming the “new breed of people” as the basis of the state strategy for educating the military elite. The study is based on an analysis of normative documents of the period, pedagogical works by contemporary authors, and materials describing reforms in artillery and engineering education. Historical-genetic and systemic methods are used. It has been established that the reform of cadet corps was accompanied not only by the expansion of the general educational component, but also by a fundamental strengthening of the role of moral education. It is shown that the introduction of Enlightenment ideals into the practice of closed military educational institutions was accompanied by an increased role of leisure and cultural practices in the education of cadets. In conclusion, it is argued that in the second half of the eighteenth century a systemic understanding of military education emerged as a unity of instruction and upbringing, laying the foundations of the Russian military-pedagogical tradition oriented toward training an educated, moral, and socially responsible officer. The experience of Catherine’s reforms demonstrates that the profound transformation of the personality of a future defender of the Fatherland is achieved through the deliberate inclusion of cadets in a socio-cultural environment that shapes stable value orientations.

Keywords: enlightened absolutism, officer class, cadet corps of the 18th century, military educational institutions of the Russian Empire, normative legal acts of the 18th century, artillery and engineering corps, moral formation of personality, state ideology and education.

Введение

Военное образование в истории России выступает не только как отраслевой сегмент подготовки кадров для армии, но и как важный элемент формирования государственной элиты, трансляции ценностей служения и воспроизводства управленческой культуры [15, с. 481]. В этом контексте период правления Екатерины II представляет особый интерес для истории педагогики [2; 14], поскольку именно во второй половине XVIII века военное образование начинает оформляться как относительно целостная институциональная и ценностно-ориентированная система [5; 10]. Если предшествующий этап развития военно-учебных заведений был связан преимущественно с задачами организационного становления регулярной армии и специальной подготовки офицеров, то в екатерининскую эпоху происходит качественный сдвиг: военное образование включается в более широкую программу государственного воспитания и формирования новой социальной элиты.

Актуальность обращения к данной проблематике обусловлена несколькими обстоятельствами. Во-первых, в середине XVIII века российская военно-педагогическая система находилась в состоянии институциональной незавершённости: отсутствовала единая концепция подготовки офицера, сохранялись сословные механизмы чинопроизводства, наблюдался разрыв между строевой практикой и военно-научной теорией. Во-вторых, идеология «просвещённого абсолютизма» поставила перед государством задачу формирования «нового типа подданного», сочетающего профессиональную компетентность, нравственную дисциплину и лояльность престолу. В-третьих, именно в этот период усиливается влияние педагогических идей европейского Просвещения, что обусловило переосмысление соотношения воспитания и обучения в системе подготовки офицерства.

Научная проблема исследования заключается в выявлении характера трансформации военно-педагогической традиции во второй половине XVIII века и определении того, каким образом в екатерининскую эпоху произошло смещение акцента от узкопрофессиональной подготовки к формированию целостной воспитательной модели, ориентированной на создание «новой породы людей». Противоречие между потребностью армии в квалифицированных специалистах и доминированием нравственно-воспитательной парадигмы подготовки офицерства определяет исследовательский фокус данной работы.

Объектом исследования выступает система военного образования Российской империи второй половины XVIII века.

Предметом исследования является процесс становления отечественной военно-педагогической традиции в период правления Екатерины II,

включая эволюцию целей, содержания, организационных форм и ценностных оснований подготовки офицерского корпуса.

Цель статьи состоит в историко-педагогическом анализе формирования военно-педагогической традиции в екатерининскую эпоху и выявлении перехода от модели специальной подготовки к воспитательной концепции формирования государственной элиты.

Методологическую основу исследования составляют историко-педагогический и институциональный подходы, позволяющие рассмотреть военное образование как развивающийся социально-педагогический институт, включённый в систему государственной политики. В работе используются историко-генетический метод (для анализа эволюции системы от петровской эпохи к екатерининской), сравнительно-исторический анализ, а также метод анализа нормативных источников (уставов, программных документов, регламентов военно-учебных заведений). Источниковую базу составляют нормативные акты XVIII века, уставные документы военно-учебных заведений, а также труды отечественных историков и исследователей военного образования.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении военно-образовательных преобразований Екатерины II не только как административной модернизации подготовки офицерства, но и как формирования ценностно ориентированной педагогической парадигмы, в рамках которой воспитание приобретает приоритетное значение по отношению к обучению. Показано, что екатерининская модель военного образования представляет собой синтез нравственно-гражданской и научно-профессиональной составляющих, что стало важным этапом институционализации отечественной военно-педагогической традиции.

Основное исследование

К середине XVIII века российская система военного образования представляла собой противоречивое наследие петровских преобразований, о которых в современном научном дискурсе продолжается дискуссия [4, с. 32]. С одной стороны, именно в эпоху Петра I были заложены основы регулярной армии и учреждены первые специализированные школы, ориентированные на подготовку офицеров инженерного и артиллерийского профиля. С другой – последующее развитие этой системы при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне носило во многом фрагментарный и несистемный характер. К моменту воцарения Екатерины II образовательное пространство оставалось внутренне несогласованным и слабо институционализированным, так как созданные ранее учреждения не образовывали единой, логически выстроенной и нормативно закреплённой системы военного образования. Исследователь А. И. Каменев отмечал: «Новый этап в развитии военного образования связан с именем Екатерины II» [6, с. 194], – тем самым косвенно признавая, что предшествующий период характеризовался незавершённостью и внутренними противоречиями. В свою очередь М. П. Стародубцев подчеркивал: «Формирование регулярной армии, проблемы создания систематического военного образования и функционирования военных учебных заведений, определение требований к отечественному офицерскому корпусу способствовали также и становлению педагогических традиций отечественного военного образования» [11]. Однако к началу 1760-х годов данные традиции ещё не обрели устойчивости.

Одной из ключевых проблем оставалась система производства в офицеры. До 1736 года офицерские чины получали «начальные люди из нижних чинов дворянского сословия». Кандидат сдавал экзамен непосредственно при воинской части, после чего «от всего общества офицеров давался аттестат на получение первого офицерского звания», а каждое последующее повышение требовало «приговора» того же общества. Эта модель получила название «баллотировка». Фактически речь шла о корпоративной процедуре, при которой решающую роль играло мнение сослуживцев, а не систематическая профессиональная подготовка. А. Н. Петров справедливо отмечал: «Требования от офицеров знаний, как общих, так и специализированных, не могли быть высоки при тогдашнем состоянии общего образования. Знание военных наук для офицеров не из кадетских корпусов было необязательно до императрицы Екатерины II» [8, с. 423]. Таким образом, система чинопроизводства не стимулировала развитие военно-научной компетенции и воспроизводила офицерский корпус по принципу сословной принадлежности и служебного стажа.

По замечанию профессора ИНАГШ генерал-лейтенанта А. К. Баиова, уровень подготовки

кандидатов на первый офицерский чин оставался крайне низким: «Общий низкий уровень образования не позволял для кандидатов на первый офицерский чин требовать значительного образовательного ценза, ограничиваясь в этом отношении знаниями русского языка, арифметики и части геометрии. Иногда производимые в офицеры знали еще иностранные языки и фортификацию» [9, с. 508]. Таким образом, речь шла скорее о минимальной грамотности, нежели о полноценной военно-научной подготовке. При этом ставка делалась преимущественно на строевую выучку и «нравственный ценз», а не на системное освоение военной теории.

Даже учреждение кадетских корпусов не решало проблему подготовки квалифицированных офицеров. Примечательно, что низкое качество выпускаемых кадров было характерно и для других военно-учебных заведений. Причины заключались в малочисленности обучающихся, оттоке наиболее образованных дворян из армии вследствие борьбы за сословные привилегии, а также в слабой организации учебного процесса. Несмотря на широкий перечень дисциплин, фактически обязательными в первом кадетском корпусе являлись лишь три предмета: «Закон Божий, военная экзерция и арифметика» [8, с. 324].

Остальные дисциплины занимали второстепенное положение, поэтому преподавались эпизодически, без выстроенной логики. Учебной литературы было крайне недостаточно. О системном преподавании не могло быть и речи. Серьёзные затруднения были связаны и с кадровым обеспечением. Это было связано с тем, что значительная часть преподавателей была иностранными специалистами, что, соответственно, порождало проблемы: занятия велись на недостаточно освоенном русском языке. В ряде случаев преподаватели опирались на личный практический опыт, не подкреплённый теоретической подготовкой. Современники отмечали, что среди преподавателей встречались люди случайные, не обладавшие необходимой педагогической квалификацией. Очевидно, кадровая проблема выходила за рамки отдельных учреждений и затрагивала саму логику формирования военно-образовательной системы. В 1737 году были введены регулярные публичные смотры с участием представителей Сената, Академии наук, а также преподавателей профильных учебных заведений. Мера была направлена на контроль, но носила преимущественно демонстративный характер. После вынесенной оценки учебное содержание не корректировалось, учебные планы не пересматривались, и кадровой ротации в силу дефицита преподавателей тоже не происходило.

К середине XVIII века накопившиеся противоречия позволяют говорить о кризисных явлениях в сфере военной педагогики. Речь идет о рассогласовании между практикой строевой подготовки и формирующейся военно-научной рефлексией. Военная наука ещё не оформилась как самостоятельная область знания, оставаясь включённой в более широкий круг естественнонаучных и гуманитарных дисциплин, единая концепция подготовки офицера отсутствовала. Не менее показательны проблемы в сфере воспитания. Жёсткость дисциплинарного режима, введённого Минихом, провоцировала побеги воспитанников, тогда как внутрикорпусная жизнь сопровождалась девиантными практиками – от нарушений устава до имущественных проступков.

Таким образом, к моменту вступления на престол Екатерины II военное образование в Российской империи при наличии институциональной формы не обеспечивало подготовки офицерского корпуса, соответствующего как требованиям военного дела, так и задачам государства. Однако именно этот кризис – сочетание слабой профессиональной подготовки, формализованного контроля, сословной замкнутости и отсутствия целостной педагогической концепции – стал отправной точкой для последующих преобразований екатерининской эпохи.

Идеология «просвещённого абсолютизма» вызвала необходимость создания соответствующей духу времени политической элиты. В области военного образования эта задача сводилась к созданию слоя высокообразованных и высокопрофессиональных военных людей, прежде всего представителей офицерского корпуса. При этом уже современники и исследователи подчёркивали особое значение их деятельности для эволюции военного образования. А. И. Каменев отмечал: «Новый этап в развитии военного образования связан с именем Екатерины II» [6, с. 95]. В свою очередь, М. П. Стародубцев подчеркивал: «Значение личности и деятельности Екатерины II… трудно переоценить. Формирование регулярной армии, проблемы создания систематического

военного образования и функционирования военных учебных заведений, определение требований к отечественному офицерскому корпусу способствовали также и становлению педагогических традиций отечественного военного образования» [11, с. 18]. Исходя из этого, речь шла не только о модернизации армии, но и о формировании новой военно-педагогической традиции, в которой образование становилось инструментом государственной политики. В условиях уже сложившегося, но внутренне несогласованного образовательного пространства реформы Екатерины II придали военному образованию принципиально иной вектор развития. Если ранее подготовка носила фрагментарный и слабо институционализированный характер, то во второй половине XVIII века начинают складываться основы стройной системы. Во многом идейное обоснование данных преобразований связано с положениями «Наказа» – документа 1767 года, подготовленного императрицей для «Уложенной комиссии». Документ задавал нормативные ориентиры для законодательства. Образование рассматривалось как важнейшее средство формирования гражданских качеств. Примечательно, что в представлениях Екатерины II, очевидно под воздействием работ французских просветителей, в частности Руссо и Вольтера, образование выступало элементом более широкой стратегии преобразования общества. Речь шла не столько о подготовке специалистов, сколько о формировании определённого типа подданного, сочетающего дисциплинированность, моральную устойчивость и лояльность государственной власти.

Одним из центральных элементов екатерининской военно-образовательной политики стала идея создания особой «новой породы людей». Эта концепция получила наиболее последовательное воплощение в реформе Императорского шляхетского сухопутного корпуса под руководством Ивана Ивановича Бецкого. Бецкой, находившийся под влиянием французской философии Просвещения, решал задачу не столько подготовки узкопрофессиональных военных специалистов, сколько формирования нравственно совершенных граждан. В отечественной историографии отмечается, что он фактически «удалил» положение о корпусе как о специальном военно-учебном заведении, решающем непосредственные задачи подготовки офицеров [3]. Его целью было воспитание «особой новой породы людей» в духе просвещённого абсолютизма. Причём ключевым становилось именно воспитание, а не образование.

Вся эпоха Екатерины II проходит под знаком превосходства воспитания над образованием. Даже при наличии значительного числа учебных дисциплин в кадетских корпусах «не выделяется специальное значение военных наук, а развиваются общеобразовательные предметы, и обращается главное внимание на воспитание юношества» [9, с. 342]. В уставе Императорского шляхетского сухопутного корпуса подчёркивалось, что генерал-директор должен быть «человек искусный как в воинских делах, так и в правилах к гражданскому житию принадлежащих» [12]. Наиболее значимыми качествами руководителя назывались «кротость и беспристрастие». За нравственным состоянием кадетов наблюдал «главный Цензор», который должен был действовать с «кротостью, учтивостью и любовью… особливо к питомцам» [12].

Таким образом, сама управленческая модель корпуса была ориентирована, прежде всего, на воспитательный процесс. Характерным свидетельством приоритета нравственного начала являются слова П. И. Меллисино: «Наиприлежнейшее учение… может почесться несовершенным, если нравы останутся неисправленными и, если, при просвещении разума, не будет приложено старания о исправлении сердца. Всякое училище, желающее доставить отечеству граждан полезных, должно их сделать и добродетельными» (цит. по [7, с. 70–71]). Эта формула отражает центральную идею эпохи, согласно которой «просвещение разума должно сопровождаться исправлением сердца» [1, с. 241].

Подготовка офицера в екатерининскую эпоху предполагала не только минимальный образовательный уровень (русский язык, арифметика, геометрия), но и соответствие определённому «нравственному цензу». Ставка делалась на дисциплину, верность престолу, способность к служению. При этом Екатерина II стремилась сохранить однородный дворянский характер офицерского корпуса, предотвращая проникновение в него лиц недворянского происхождения. Тем самым сословный принцип сочетался с идеей воспитания элиты как носителя государственных ценностей. Даже практика совместного обучения дворян и детей из мещанской среды в корпусе имела

воспитательный подтекст: дворяне должны были «…привыкнуть заблаговременно не пренебрегать теми, кои законами общества определены к нижнему против них состоянию». В данном контексте офицер мыслился скорее как носитель социальной гармонии и моральный образец, а не только как профессионал.

Военно-образовательные проекты Екатерины II были тесно связаны с внешнеполитическими и идеологическими задачами государства. Например, создание Школы для греческих мальчиков («Греческой гимназии») было обусловлено «греческим проектом» – идеей освобождения православных балканских народов и формирования лояльной России элиты. Военное образование становилось инструментом формирования политически надёжного и идеологически ориентированного слоя, способного реализовывать стратегические интересы империи.

Развитие артиллерийского и инженерного образования во второй половине XVIII века стало важным направлением формирования отечественной военно-педагогической традиции. Если преобразования кадетского корпуса в большей степени были ориентированы на формирование нравственно-гражданских качеств, то изменения в артиллерийском и инженерном образовании решали иную задачу. Их главной целью было сопряжение научной подготовки с целями государственного воспитания. Акцент смещался с преимущественно воспитательной модели на более сложную конструкцию, которая объединяла обучение и профессиональную компетентность.

Предпосылки этих преобразований складывались ещё ранее. Например, деятельность П. И. Шувалова способствовала переоценке роли технических родов войск в структуре армии. Развитие артиллерии и инженерного дела, как и внедрение новых типов вооружения, объективно требовали специалистов, обладающих не только практическими навыками, но и фундаментальной подготовкой в области математики, фортификации и естественных наук. В этих условиях возникает потребность в образовательной модели, ориентированной на системное освоение военной науки. Реализация этой логики приходится на эпоху Екатерины II. В этот период была предпринята попытка объединения артиллерийского и инженерного образования, что, по сути, отражало стремление государства к централизации управления и унификации образовательных практик. Объединение повысило статус технического военного образования.

Особую роль сыграл П. И. Меллисино, при котором преобразования приобрели выраженную системность. Увеличился контингент обучающихся, что соответствовало запросу армии на специалистов технического профиля. Изменилось содержание образования: специальные дисциплины усилились общеобразовательными. В учебный курс были введены тактика, элементы естественной истории и другие предметы, что укрепило теоретические основы подготовки.

При этом даже в условиях усиления научного компонента воспитательная составляющая была сильна. Дисциплина, чувство долга и верность государству по-прежнему рассматриваются как базовые качества офицера, что соответствует идеологии просвещённого абсолютизма. Формировалась модель подготовки, в которой научная выучка сочеталась с целенаправленным воспитательным воздействием, формируя новый тип специалиста – профессионально подготовленного и лояльного престолу.

Заключение

Проведённый историко-педагогический анализ позволяет утверждать, что в период правления Екатерины II отечественное военное образование претерпело качественную трансформацию, став важнейшим инструментом государственной политики и формирования служилой элиты. Если к началу 1760-х годов военно-учебные заведения сохраняли черты институциональной незавершённости – разрыв между строевой практикой и военно-научной теорией, сословно-корпоративный характер чинопроизводства, слабая методическая база и недостаточная подготовка преподавательских кадров, – то во второй половине XVIII века обозначился переход к более целостной и концептуально оформленной системе.

Екатерининские преобразования были обусловлены не только потребностями армии, но и идеологией просвещённого абсолютизма, ориентированной на создание «нового типа подданного». Военное образование включалось в общегосударственную программу воспитания, где приоритет отводился нравственному становлению личности, дисциплине, верности престолу и готовности

к служению. Концепция «новой породы людей», реализованная прежде всего в реформировании шляхетских корпусов, отражала стремление соединить просвещение разума с «исправлением сердца». В этом контексте подготовка офицера рассматривалась не как узкопрофессиональный процесс, а как целостное формирование гражданина и носителя государственных ценностей.

Тем не менее екатерининская эпоха не ограничивалась воспитательной риторикой. Существенные преобразования в сфере артиллерийского и инженерного образования свидетельствуют о стремлении укрепить научные основания военной подготовки, расширить контингент обучающихся и систематизировать учебные программы. Появлялась вторая составляющая военно-педагогической традиции – профессионально-научная, ориентированная на развитие теоретического мышления и технической компетентности. Соединение этих двух векторов – нравственно-гражданского и научно-профессионального – определило специфику екатерининской модели военного образования.

Таким образом, в рассматриваемый период происходит институционализация отечественной военно-педагогической традиции. Военное образование перестаёт быть совокупностью разрозненных учебных практик и превращается в относительно устойчивый социально-педагогический институт, обладающий нормативной регламентацией, управленческой структурой, определённой ценностной ориентацией и систематизированным содержанием подготовки. Сформированная во второй половине XVIII века модель стала основанием дальнейшего развития системы военного образования в XIX столетии и оказала долговременное влияние на формирование офицерского корпуса Российской империи.

Литература

1. Артемьева Т. В., Микешин М. И. Интеллектуальная культура эпохи Просвещения в России. – СПб.: АНО «Санкт-Петербургский научный центр истории идей», 2020. – 356 с.
2. Буянова А. С., Валегина К. О. Французская педагогическая мысль и образовательные инициативы эпохи Екатерины II // Образовательные ресурсы и технологии. – 2020. – № 2 (31). – С. 87–95. – DOI: 10.21777/2500-2112-2020-2-87-95.
3. Володин О. Н. Содержание реформ И. И. Бецкого: анализ воспитательных и профилактических положений [Электронный ресурс]. – URL: https://naukavestnik.ru/doc/2023/08/Volodin.pdf (дата обращения: 25.02.2026).
4. Григорьев Л. М. Петр Первый – царь догоняющего развития // Вестник Московского университета. Серия 6. Экономика. – 2023. – Т. 58, № 2. – С. 20–44. – DOI: 10.55959/MSU0130-0105-6-58-2-2.
5. Евтихиев П. Н. Воспитательная система Екатерины II в контексте современной образовательной парадигмы // Богословский сборник Тамбовской духовной семинарии. – Тамбов, 2020. – № 1 (10). – С. 129–143.
6. Каменев А. И. История подготовки офицерских кадров в России [Электронный ресурс]. – М.: ВПА им. Ленина, 1990. – 195 с. – URL: https://militera.lib.ru/science/kamenev2/index.html (дата обращения: 25.02.2026).
7. Лалаев М. С. Исторический очерк военно-учебных заведений, подведомственных Главному их управлению: от основания в России военных школ до исхода первого двадцатипятилетия благополучного царствования государя императора Александра Николаевича, 1700–1880: в 2 т. / сост. ген.-майор М. С. Лалаев. – СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1880. – Т. 1. – С. 70–71.
8. Петров А. Н. Русская военная сила: история развития военного дела от начала Руси до нашего времени: в 2 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: И. Н. Кушнерев и А. Е. Пирогов, 1892. – Т. 2. – 569 с.
9. Баиов А. К. История русского военного искусства: в 2 т. – М.: Фонд ИВ, 2008. – Т. 1. – 656 с.
10. Стародубцев М. П. Военно-учебные заведения как высшая форма военного образования в России во второй половине XVIII века // Казанский педагогический журнал. – 2016. – № 2. – С. 141–144.
11. Стародубцев М. П. Становление педагогических традиций российского военного образования в период правления Екатерины II: автореф. дис. … д-ра пед. наук. – СПб., 2018. – 41 с.
12. Устав Императорского шляхетского сухопутного корпуса [Электронный ресурс]. – СПб., 1766. – URL: http://www.ruscadet.ru/history/doc/ustav-1766.htm (дата обращения: 05.03.2026).
13. Филимонов Д. А. Модернизация политической элиты Российского государства в контексте петровских преобразований // Вестник университета. – 2021. – № 10. – С. 32–38. – DOI: 10.26425/1816-4277-2021-10-32-38.
14. Хитров А. А. Педагогический проект Екатерины II: идеи Просвещения и российские реалии (1760–1780-е годы) // Перспективы: электрон. журн. – 2024. – № 1 (36).

15. Чувардин Г. С. Особенности повседневной жизни российской и германской военных элит в конце XIX – начале XX века: сравнительный анализ [Электронный ресурс] // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 20, № 2. – С. 479–493. – DOI: 10.20310/1810-0201-2025-30-2-479-492. – URL: https://vestsutmb.elpub.ru/jour/article/view/1581 (дата обращения: 25.02.2026).

References

1. Artemyeva T.V., Mikeshin M.I. *Intellektual'naya kul'tura epokhi Prosveshcheniya v Rossii [Intellectual Culture of the Enlightenment in Russia]*. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskiy nauchnyy tsentr istorii idey Publ., 2020. 356 p. (In Russ.).
2. Buyanova A.S., Valegina K.O. Frantsuzskaya pedagogicheskaya mysl' i obrazovatel'nye initsiativy epokhi Ekateriny II [French Pedagogical Thought and Educational Initiatives of the Catherine II Era]. *Obrazovatel'nye resursy i tekhnologii [Educational Resources and Technologies]*, 2020, no. 2 (31), pp. 87-95. (In Russ.).
3. Volodin O.N. *Soderzhanie reform I.I. Betskogo: analiz vospitatel'nykh i profilakticheskikh polozheniy [The Content of I.I. Betsky's Reforms: Analysis of Educational and Preventive Provisions]*. (In Russ.). Available at: https://naukavestnik.ru/doc/2023/08/Volodin.pdf (accessed 25.02.2026).
4. Grigoryev L.M. Petr Pervyy – tsar' dogonyayushchego razvitiya [Peter the Great – the Tsar of Catch-up Development]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 6. Ekonomika [Bulletin of Moscow University. Series 6. Economics]*, 2023, vol. 58, no. 2, pp. 20-44. (In Russ.).
5. Evtikhiev P.N. Vospitatel'naya sistema Ekateriny II v kontekste sovremennoy obrazovatel'noy paradigmy [The educational system of Catherine II in the context of the modern educational paradigm]. *Bogoslovskiy sbornik Tambovskoy dukhovnoy seminarii [Theological collection of the Tambov Theological Seminary]*. Tambov, 2020, no. 1 (10), pp. 129-143. (In Russ.).
6. Kamenev A.I. *Istoriya podgotovki ofitserskikh kadrov v Rossii [History of Officer Training in Russia]*. Moscow, VPA im. Lenina Publ., 1990. 195 p. (In Russ.). Available at: https://militera.lib.ru/science/kamenev2/index.html (accessed 25.02.2026).
7. Lalaev M.S. *Istoricheskiy ocherk voenno-uchebnykh zavedeniy, podvedomstvennykh Glavnomu ikh upravleniyu: ot osnovaniya v Rossii voennykh shkol do iskhoda pervogo dvadtsatipyatiletiya blagopoluchnogo tsarstvovaniya gosudarya imperatora Aleksandra Nikolaevicha, 1700–1880: v 2 t. [Historical Review of Military Educational Institutions Under the Jurisdiction of Their Main Directorate: From the Foundation of Military Schools in Russia to the End of the First Twenty-Five Years of the Prosperous Reign of Emperor Alexander Nikolaevich, 1700–1880. In 2 volumes]*. Compiled by Major General M.S. Lalaev. St. Petersburg, tip. M. Stasyulevicha Publ., 1880, vol. 1, pp. 70-71. (In Russ.).
8. Petrov A.N. *Russkaya voennaya sila: istoriya razvitiya voennogo dela ot nachala Rusi do nashego vremeni: v 2 t. 2-e izd., ispr. i dop [Russian military force: the history of the development of military affairs from the beginning of Rus' to the present day. In 2 volumes. 2nd ed., corrected and supplemented]*. Moscow, I.N. Kushnerev i A.E. Pirogov Publ., 1892, vol. 2. 569 p. (In Russ.).
9. Baiov A.K. *Istoriya russkogo voennogo iskusstva: v 2 t [History of Russian military art. In 2 volumes]*. Moscow, Fond IV Publ., 2008, vo. 1. 656 p. (In Russ.).
10. Starodubtsev M.P. Voenno-uchebnye zavedeniya kak vysshaya forma voennogo obrazovaniya v Rossii vo vtoroy polovine XVIII veka [Military educational institutions as the highest form of military education in Russia in the second half of the 18th century]. *Kazanskiy pedagogicheskiy zhurnal [Kazan pedagogical journal]*, 2016, no. 2, pp. 141-144. (In Russ.).
11. Starodubtsev M.P. *Stanovlenie pedagogicheskikh traditsiy rossiyskogo voennogo obrazovaniya v period pravleniya Ekateriny II: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk [Formation of pedagogical traditions of Russian military education during the reign of Catherine II. Author's abstract. diss. Dr of Pedagogical Sciences]*. St. Petersburg, 2018. 41 p. (In Russ.).
12. *Ustav Imperatorskogo shlyakhetskogo sukhoputnogo korpusa [Charter of the Imperial Noble Land Corps]*. St. Petersburg, 1766. (In Russ.). Available at: http://www.ruscadet.ru/history/doc/ustav-1766.htm (accessed 05.03.2026).
13. Filimonov D.A. Modernizatsiya politicheskoy elity Rossiyskogo gosudarstva v kontekste petrovskikh preobrazovaniy [Modernization of the political elite of the Russian state in the context of Peter the Great's reforms]. *Vestnik universiteta [Bulletin of the University]*, 2021, no. 10, pp. 32-38. (In Russ.).
14. Khitrov A.A. Pedagogicheskiy proekt Ekateriny II: idei Prosveshcheniya i rossiyskie realii (1760–1780-e gody) [Pedagogical project of Catherine II: ideas of the Enlightenment and Russian realities (1760–1780s)]. *Perspektivy: electron. zhurn. [Prospects. Electronic journal]*, 2024, no. 1 (36). (In Russ.).

15. Chuvardin G.S. Osobennosti povsednevnoy zhizni rossiyskoy i germanskoy voennykh elit v kontse XIX – nachale XX veka: sravnitel'nyy analiz [Features of everyday life of Russian and German military elites in the late 19th – early 20th centuries: a comparative analysis]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Bulletin of Tambov University. Series: Humanities]*, 2025, vol. 20, no. 2, pp. 479-493. (In Russ.). Available at: https://vestsutmb.elpub.ru/jour/article/view/1581 (accessed 25.02.2026).

УДК 378.032
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-279-286

ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКТИВИЗМА У СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЁЖИ: УТОПИЯ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

Бояк Татьяна Николаевна, доктор социологических наук, доцент, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: boyakvsgaki@mail.ru

Научная статья посвящена осмыслению вопросов, связанных с ролью и местом коллективизма в ориентациях личности, возможностями формирования и укрепления данной ценности у современной молодежи. Подчеркивается актуальность задач сохранения коллективизма в духовной культуре российского общества как важного слагаемого его единства, целостности. На основе анализа научной литературы, посвященной исследованию историко-культурного наследия страны, жизненного мира, праздничных обычаев, отмечается «коллективистская» основа традиционной отечественной культуры, ментальности российского народа с ярко выраженной ориентацией на «других» как проявлением доброты к ближнему. Обосновывается необходимость применения этнопедагогики, ценного опыта традиционной отечественной культуры по воспитанию общечеловеческих, коллективистских ценностей в современных условиях, характеризующихся выраженной индивидуализацией сознания личности. Системная целенаправленная работа институтов, ответственных за воспитание личности, рассматривается в статье как важный фактор укрепления позиций коллективистских ценностей в перспективе. Опираясь на опыт преподавания дисциплины «Социально-культурное проектирование» в вузе культуры, автор выделяет технологию социально-культурного проектирования как эффективный инструмент развития у студенчества комплекса умений, ценностей, в том числе коллективистских, а также отмечает готовность молодого поколения к работе в этом направлении, что свидетельствует не об утопичности, а о реальных перспективах укрепления позиций ценности «коллективизм».

Ключевые слова: коллективизм, ценности, молодежь, воспитание, технология социально-культурного проектирования.

DEVELOPMENT OF COLLECTIVISM IN MODERN YOUTH: UTOPIA OR REALITY?

Boyak Tatyana Nikolaevna, Dr of Sociological Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Socio-cultural Activity, East Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: boyakvsgaki@mail.ru

The research article comprehends the issues connected with the role and place of collectivism in the personal orientations and potential for developing and strengthening this value in modern youth. It emphasizes the importance of preserving collectivism in the spiritual culture of the Russian society as an important component of its unity and integrity. On the basis of the scientific literature analysis devoted to the study of the historical and cultural heritage of the country, its lifeworld, festive customs, it highlights the "collectivist"

foundation of traditional Russian culture and the Russian people's mentality with the vivid focus on "others" as showing kindness to the near. It substantiates the necessity to apply ethnopedagogy, valuable experience of traditional Russian culture to foster universal, collectivist values in modern conditions characterized by vivid individualization of personal consciousness. The article considers the systematic, targeted work of the institutions responsible for individual education as an important factor of strengthening collectivist values in the future. Taking into account the experience of teaching the discipline "Socio-cultural projecting" at the higher educational institution of culture, the author identifies the socio-cultural projecting technology as an effective tool for developing students' skills and values, including collectivist ones, and also notes the readiness of the younger generation to work in this direction that demonstrates not utopianism, but real perspectives for strengthening the value "collectivism".

Keywords: collectivism, values, youth, education, technology of socio-cultural projecting.

В условиях современного российского общества вопросы, связанные с поиском эффективных механизмов социализации личности, ориентирования молодого поколения на лучшие ценностные образцы отечественной культуры, приобретают особую значимость. Сложная международная обстановка повышает ответственность учреждений образования и культуры за результаты воспитания личности, в том числе в отношении вопросов, касающихся формирования ценностей, от которых зависят целостность, единство общества, безопасность страны. К таким ценностям относится и коллективизм, отмеченный в числе наиболее значимых традиционных российских духовно-нравственных ценностей в Указе Президента Российской Федерации от 2022 года «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей».

Приведем трактовку понятия «коллективизм» из современного толкового словаря русского языка: «…общность, коллективное начало как принцип общественной жизни и деятельности людей, противоположный индивидуализму» [19, с. 278]. Коллектив (базовая основа данного понятия) характеризуется совместной деятельностью, тесным общением его представителей на основе социально значимых целей, общности ценностных ориентиров, взглядов (коллективное мышление). В связи с этим в работах выдающихся педагогов (А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинский, и др.) коллектив предстает социальной группой с высшим уровнем развития, проявляющимся в гуманизме, взаимоуважении, выраженной сплоченности и ответственности за результаты совместных действий [16, с. 200].

В основе коллективизма лежит социальная связь индивида с коллективом [3]. Благо общества и людей тут более значимо, чем благо отдельной личности [13]. В то же время характер данной связи взаимообусловлен: не только коллектив воздействует на индивида, но и индивид воздействует на коллектив. Поэтому осмысливая понятие «коллективизм», современные ученые отмечают, что во взаимоотношениях с коллективом интересы отдельной личности также играют существенную роль [11]. Достижение же общего блага посредством коллективных усилий согласуется не только с интересами коллектива, общества, но и с интересами отдельного человека как члена коллектива / общества.

Жизнедеятельность человека протекает в условиях конкретного общества. С самого детства он включен в различные социальные группы (коллективы) как слагаемые данного общества (семья, воспитанники детского сада, школьники, студенты, трудовой коллектив и др.). Именно в процессе взаимодействия человека с социальной средой, «другими» происходит социализация, формирование личности. В этом смысле «коллективизм», потребность человека в человеке, духовной принадлежности к «своим», в том числе как единомышленникам, защитникам и выразителям его интересов, – естественны.

Анализ научной литературы, осмысление исторического опыта убедительно свидетельствуют о «коллективистской» основе традиционной российской культуры, ментальности российского народа.

«Соборность» как ценностная основа российской духовности (выделяемая еще в трудах мыслителей XIX – начала XX века) выражается в иде-

ях объединения людей («МЫ» [23]), всеединства «в пользу всех через всесозидающую силу любви» [20] к ближнему, согласно канонам веры [15].

Будучи характеристикой исконно российского коллективизма, соборность находит отражение в образе жизни, отношении к другим людям, труду, природе, родине, где социальные интересы преобладают над частными, но служат необходимым фундаментом для общего и личного блага.

Стремление к коллективизму у человека существовало с древнейших времен. Оно было обусловлено, прежде всего, потребностями выживания, безопасности, обогащаясь со временем духовными смыслами. В научной статье Т. А. Евсиной отмечается, что на развитие коллективизма как традиционной ценности русского народа в значительной степени повлияло зарождение древнерусского государства [10, с. 100]. Суровый климат, широта территории, возможные угрозы от внешних врагов углубляли ориентации человека на принципы коллективизма («держаться всем вместе», «один за всех и все за одного»), ценности милосердия, доброты, отзывчивости к другим людям, укрепляли веру, стойкость духа.

Духовно-коллективистский образ жизни русского крестьянства, соборность и холизм [9] его ментальности с ярко выраженной ориентацией на «других» как проявлением любви и доброты к ближнему демонстрирует традиционная культура народа.

Исследователи, занимающиеся вопросами русской национальной самобытности (М. И. Воловикова [7], М. М. Громыко [8], З. В. Сикевич [17] и др.), отмечают, что деятельная доброта по отношению к другим людям – ведущее качество русского народа, которое проявлялось в повседневном и праздничном поведении через гостеприимство, щедрость, готовность оказать помощь и др. На основе анализа обширного источникового материала, содержащего описание жизненного мира, праздничных традиций крестьян XVII – начала XX века, в коллективной монографии «Русские» отмечается, что на протяжении всего земледельческого года сельское сообщество кормило нищих и странников, им никогда не отказывали в пище и ночлеге, создавали при этом «обстановку благожелательности» [8]. Крестьяне проявляли готовность помочь ближнему делом, дать добрый совет, особенно в отношении соседей («С соседом жить – дружить») [8]. А «в праздник всех гостей, сколько бы их ни побывало за день, хозяева встречали с неизменным радушием, хотя они буквально с ног сбивались» [14, с. 612]. При этом содержательный смысл совместного празднования имел глубокие консолидирующие цели.

Слаженный старательный коллективный труд, взаимопомощь также имели важное значение в этике крестьян, выступая условием укрепления силы воли, сохранения душевной гармонии. Тяжелый рутинный ежедневный труд воспринимался не бременем, а естественным желанием «проявить любовь к ближнему, к своей семье, земле и народу» [10, с. 102]. Бескорыстность духовных устремлений крестьян к достижению общего блага посредством созидательных коллективных усилий – показатель мудрости, глубины и целостности его духовной культуры.

Приведены лишь некоторые примеры из русской традиционной культуры, но они показывают ее соборность, коллективистские начала как ведущие слагаемые духовных сил народа.

Обращение к историческому опыту народа, традиционной культуре как хранителям общечеловеческих, коллективистских ценностей, применение потенциала данного опыта в вопросах воспитания личности особенно актуализируются сегодня, когда под влиянием процессов глобализации, вестернизации, либерализации ценностный мир современного человека индивидуализировался. Характерные для традиционной российской культуры социально значимые ценности («общее благо», «коллективизм») утратили прежнее значение, воспринимаясь исторически устаревшими, а общечеловеческие ценности испытывают давление со стороны утилитарно-прагматических, гедонистических образцов [5]. Данные анкетирования студенческой молодежи Бурятии, проведенного нами в 2023 году (в выборке объемом 829 респондентов представлены все государственные вузы, находящиеся на территории Республики), показывают, что коллективизм в людях ценят только 19,3 %, тогда как гедонистические идеалы («жизнь в свое удовольствие») значимы для 48,5 %. В представлениях молодых людей об идеале «богатый человек» более привлекателен, в сравнении с «человеком, который служит другим людям, общему благу» (47,9 % и 18,4 % соответственно). Показателем индивидуализации ценностного со-

знания молодежи являются также разделяемые представителями группы суждения, касающиеся восприятия современной реальности: «ни в ком нельзя быть уверенным» (61,6 %), «каждый живет сам по себе» (59,6 %).

Ориентация молодого поколения на западную культуру (не самые лучшие ее образцы) в течение длительного времени определила некоторые недостатки и противоречия в ценностях представителей группы во многом в связи с тем, что либерально-индивидуалистическая модель западного мира находится в противоречии с культурным кодом, менталитетом россиян, общечеловеческими, духовно-коллективистскими основами традиционной российской культуры. Да и в целом индивидуализм, лежащий в основе современного капитализма, западной культуры, «оказывается противоречивым для самого существования общества» [2, с. 9]. Еще К. С. Аксаков критиковал западную культуру за ее негативное влияние на духовные ценности: «На Западе душа убывает» [1].

Углублению индивидуализации сознания молодежи в значительной степени способствует также интернетизация. Когда социальное взаимодействие замещается цифровыми (онлайн-формами), навыки, важные для коллективного действия, как отмечает Дж. Твенге, формируются в меньшей степени, молодое поколение не хочет взрослеть и становится тревожным [21]. Отстранение от общества, замыкание на собственном «Я» порождают чувство незащищенности [24].

Но стоит ли считать утопией формирование коллективизма у молодежи в современных условиях или это реально?

В публикации Н. Афанасова отмечается, что коллективизм по сути своей не исчез. Позиции его, конечно, оказались заметно снижены в пользу индивидуализма, однако имеются все основания для реактуализации: «Сегодня российское общество как раз и находится перед необходимостью актуализации коллективизма в современном ключе» [2, с. 25].

Данные нашего опроса согласуются с результатами опросов ВЦИОМ, ученых, свидетельствующих о том, что в целом сознание молодежи ориентировано на традиционные духовно-нравственные, общечеловеческие ценности российской культуры – культурный код России сохраняется и транслируется [4; 18; 25]. Имеющиеся же сегодня проблемы, связанные с противоречиями в ориентирах молодого поколения, снижением позиций ценностей коллективизма, в перспективе вполне преодолимы, на наш взгляд, посредством системной целенаправленной работы институтов, ответственных за воспитание личности.

В эмпирических материалах наших исследований содержатся данные, внушающие в связи с этим оптимизм.

Так, несмотря на некоторую отстраненность части респондентов от участия в социальной жизни, на уровне ценностного сознания подавляющее большинство студенчества неравнодушны к проблемам общества (лишь 5,7 % ответили, что проблемы общества им безразличны), считают себя патриотами (лишь 10,1 % не считают себя патриотами и 8,6 % затрудняются с ответом на этот вопрос), 78,4 % признают важность участия (в той или иной степени) в процессах преобразования общества, 88,8 % соблюдают так или иначе традиции своего народа.

Нужно заметить, что в публикациях ученых последних лет отмечаются позитивные тенденции увеличения масштабов волонтерской деятельности, роста доли признающих себя патриотами страны [12]. Опрошенная нами студенческая молодежь также считает, что в последнее время повысился уровень патриотизма (61,6 %), социальной активности населения (60 %). Сложная геополитическая ситуация, необходимость защиты своей страны послужили фактором консолидации народа, актуализации коллективистских начал его духовной культуры.

Материалы опроса, проведенного нами совместно с учебной группой, изучающей дисциплину «Социально-культурное проектирование» в 2024/25 учебном году среди студентов ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры», показали, что для большинства респондентов важны: принадлежность к коллективу (для 54,5 % – умеренно, 26,7 % – выраженно), самореализация совместно с другими (66,7 %). Респонденты интересуются жизнью института (61,4 %), принимают в ней участие. Однако на постоянной основе активных участников не так много – 36,7 %. Незначительна и доля тех, кто предпочитает роль организатора мероприятий (29,8 %), в сравнении с теми, кто предпочитает

роль зрителя (47,1 %). Вместе с тем 23,1 % выразили интерес к активной роли организатора и одновременно неуверенность в своих возможностях и способностях, требуемых для реализации в данной роли.

Становится очевидной необходимость оказания педагогической помощи молодому поколению в развитии интереса и навыков, способствующих успешному участию в социально-культурной жизни вуза, освоению роли организатора мероприятий, повышению уровня созидательной социальной активности, вовлеченности в коллектив, общество.

Эффективным инструментом в решении данной задачи является технология социально-культурного проектирования.

О существенном потенциале проектных технологий свидетельствует наш опыт преподавания дисциплины «Социально-культурное проектирование» у студентов вуза культуры, обучающихся по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность». Во время изучения дисциплины студенты включаются в коллективный творческий процесс по созданию, реализации, подведению итогов группового проекта, где практически осваивают основные компоненты проектно-исследовательских компетенций. Педагог координирует и контролирует процесс, предоставляя широкие возможности обучающимся для проявления самостоятельности, ответственности, свободы творчества и креативности. Стремление к свободе, творческой самореализации и креативности – психологическая особенность молодежного возраста, выраженно проявляющаяся у студентов вузов культуры. Данные опроса студентов ФГБОУ ВО ВСГИК 2023 года свидетельствуют, что с возможностью творческой самореализации личное счастье связывают 51,6 % респондентов, а материалы опроса 2025 года фиксируют, что для 67,9 % важно проявлять креативность. Учет педагогом характерных черт студенчества определяет то, что процесс проектирования становится интересным для молодых людей, обучающихся данной технологии, а сам проект, предлагаемый для молодежной аудитории от самой молодежи с ориентацией на удовлетворение потребностей и интересов социальной группы, становится увлекательным, креативным и наиболее действенным.

Таким образом, посредством погружения в творческий коллективный процесс, всю технологическую цепочку, от создания коллективного проекта до его реализации, у обучающихся происходит формирование важных профессиональных компетенций, в том числе умений работать в коллективе, выстраивать конструктивную деловую коммуникацию, решать и предотвращать конфликтные ситуации, нести ответственность перед коллективом.

Мы разделяем мнение специалистов о том, что творческий проект ориентирован на применение принципа коллективного сотрудничества. Именно в конструктивном созидательном взаимодействии творческой команды проектировщиков рождаются лучшие совместные проекты, проявляется высший уровень профессионально-проектной компетентности [6, с. 235].

Заметим, что в проектах, разрабатываемых студентами, прослеживается их выраженная заинтересованная ориентированность на игровые технологии, открывающие широкие возможности как для них самих, так и для участников программ в самореализации, развитии навыков командной коллективной работы. Процесс создания игровых программ и участия в них развивает: знаниевую, нравственную, эстетическую, коммуникативную, физическую культуру, качества лидерства, созидательной социальной активности и др. В непринужденной форме молодые люди приобретают опыт проявления себя в активных ролях организатора, инициатора мероприятий. Одновременно с этим организаторы игровых программ осваивают основные этапы их проектирования (подготовка, реализация, подведение итогов) и содержательные принципы (доступность, безопасность, самодеятельность, системность, целесообразность, целенаправленность, преемственность, инновационность, выразительность, убедительность).

Практика разработки и внедрения групповых студенческих проектов в рамках дисциплины социально-культурное проектирование (выставка-фотоконкурс «О малой родине с любовью», 2022 год; фотоквест «Вместе к успеху», 2025 год; игровая программа «Формула успеха: от сессии до гонорара», 2025 год; творческий квест «Весёлая палитра», 2025 год) свидетельствует о высокой за-

интересованности молодежи в совместной творческой работе, в игровых технологиях (обучения, досуговой самореализации), имеющих коллективную природу, что подчеркивает актуальность коллективистских ценностей и позволяет судить о неутопичности задач, связанных с воспитанием коллективистских ценностей у молодого поколения в современных условиях.

Для их решения важна социокультурная среда, открывающая широкие возможности личности в освоении активных ролей творца, создателя, активного члена команды, посредством грамотного применения проектных, интерактивных технологий в обучении, организации свободного времени. Данные технологии позволяют создавать благоприятные условия для межличностного общения, коллективного досуга, установления и укрепления социальных связей, приобретения социального опыта, преодоления «атомизации» общества.

Таким образом, даже локальный студенческий проект, реализуемый в рамках учебного процесса, способен вносить определенный вклад в укрепление коллективизма в ориентациях молодежи.

Мы согласны с тем, что, становясь осознанным, коллективизм превосходит индивидуализм в возможностях свободной и творческой реализации человека. Однако при этом в выстраивании воспитательной работы по формированию качеств коллективизма у личности важно достигать баланса, избегать перекосов, поскольку «предельный коллективизм так же опасен, как и предельный индивидуализм» [2].

В рамках данной статьи мы рассмотрели только один из возможных механизмов формирования коллективизма у молодежи – технологию проектирования, опыт применения которой показывает готовность молодого поколения к работе в этом направлении. Данная готовность, заинтересованность в коллективной деятельности (во время обучения, создания и реализации социально-культурных проектов, участия в досуговых интерактивных программах), ориентированность сознания молодежи как носителя культурного кода российского народа (с идеалами соборности, человеколюбия и добра) на традиционные российские ценности в совокупности позволяют сделать заключение о том, что формирование коллективизма у молодого поколения в современных условиях не утопия, а реальность при создании благоприятных условий социализации и воспитания. Этот вывод, полученный по результатам анализа литературы, эмпирических исследований, педагогического опыта автора, характеризует основную научную новизну данной статьи.

Думается, что работа по формированию качеств коллективизма у личности, реализуемая институтами социализации и воспитания, должна выстраиваться в едином идеологическом пространстве, характеризоваться продуманностью, компетентностью, системностью, начинаться с детства, с учетом значимого опыта этнопедагогики, ценностных основ традиционной народной культуры, что в перспективе приведет к позитивным сдвигам, преодолению выраженной индивидуализации ценностного сознания современного человека.

Литература

1. Аксаков К. С. Библиографический указатель [Электронный ресурс] // Хронос. – URL: https://clck.ru/3BBRKi (дата обращения: 25.03.2026).
2. Афанасов Н. Время и пространство современного коллективизма // Patria. – 2025. – Т. 2, № 1. – С. 9–30.
3. Бакланова О. А. Специфика исследования коллективизма как базового типа социального бытия // Вестник Северо-Осетинского государственного университета имени Коста Левановича Хетагурова. – 2012. – № 1. – С. 18–21.
4. Барсукова С. А. Базовые общекультурные ценности россиян [Электронный ресурс] // Наука. Общество. Государство. – 2017. – № 1 (17). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/bazovye-obschekulturnye-tsennosti-rossiyan (дата обращения: 29.03.2026).
5. Бояк Т. Н. Ценности современной молодежи и вызовы времени // Alma mater. Вестник высшей школы. – М., 2025. – № 11. – С. 9–14.
6. Бурцева Г. В., Левицкая О. А., Савченко М. В. Формирование профессионально-проектной компетентности у студентов-хореографов в процессе обучения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2026. – № 1 (74). – С. 232–241.

7. Воловикова М. И. Представления русских о нравственном идеале. – М.: Институт психологии РАН, 2005. – 332 с.
8. Громыко М. М. Традиционный нравственный идеал и вера // Русские / отв. ред. В. А. Александров, И. В. Власова, Н. С. Полищук. – М.: Наука, 2005. – С. 653–685.
9. Думнова Э. М. Специфика русского менталитета в социально-философских концепциях XX века // Омский научный вестник. – 2013. – № 3 (119). – С. 85–88.
10. Евсина Т. А. К вопросу понимания коллективизма как ценности отечественной традиционной культуры // Общество: философия, история, культура. – 2024. – № 6. – С. 98–104.
11. Иванова К. И. Феномен современного коллективизма [Электронный ресурс] // Социально-экономические исследования, гуманитарные науки и юриспруденция: теория и практика. – 2016. – № 5. – С. 82–86. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-sovremennogo-kollektivizma (дата обращения: 11.03.2026).
12. Клупт М. А. Динамика идеалов в современной России: опыт системного анализа // Социологические исследования. – 2024. – № 1. – С. 136–146.
13. Кордуэлл М. Психология. А – Я: Словарь-справочник / пер. с англ. К. С. Ткаченко. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. – 448 с.
14. Полищук Н. С. Местные праздники // Русские / отв. ред. В. А. Александров, И. В. Власова, Н. С. Полищук. – М.: Наука, 2005. – С. 602–615.
15. Полное собрание сочинений А. С. Хомякова [Электронный ресурс]: в 8 т. // Азбука веры. – М.: Унив. тип., 1886–1900. – URL: https://clck.ru/3BBRGp (дата обращения: 19.03.2026).
16. Российская социологическая энциклопедия / под общей ред. Г. В. Осипова. – М.: НОРМА-ИНФРА, 1999. – 672 с.
17. Сикевич З. В. Национальное самосознание русских (социологический очерк). – М.: Механик, 1996. – 204 с.
18. Смак Т. Традиционные ценности: ожидания и реальность [Электронный ресурс]. – URL: https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/tradicionnye-cennosti-ozhidanie-i-realnost (дата обращения: 29.03.2026).
19. Современный толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – М.: Ридерз Дайджест, 2024. – 960 с.
20. Соловьев В. С. Россия и Вселенская церковь. – М.: Амрита-Русь, 2024. – 386 с.
21. Твенге Дж. Поколение Айфона. Кто они? – М.: РИПОЛ классик, 2021. – 408 с.
22. Тульцева Л. А. Календарные праздники и обряды // Русские / отв. ред. В. А. Александров, И. В. Власова, Н. С. Полищук. – М.: Наука, 2005. – С. 616–646.
23. Франк С. Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992. – 511 с.
24. Хорошилов Д. А. Индивидуализация и психологизация современного общества как факторы ослабления социальных связей [Электронный ресурс] // Вестник СПбГУ. Серия 16: Психология. Педагогика. – 2023. – № 4. – С. 447–461. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/individualizatsiya-i-psihologizatsiya-sovremennogo-obschestva-kak-faktory-oslableniya-sotsialnyh-svyazey (дата обращения: 28.03.2026).
25. Яшина Л. И. Ценностные ориентации студенческой молодежи [Электронный ресурс] // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2020. – № 2 (65). – С. 117–121. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnye-orientatsii-studencheskoy-molodezhi-6 (дата обращения: 16.04.2026).

References

1. Aksakov K.S. Bibliograficheskiy ukazatel' [Bibliographic Index]. *Khronos [Chronos]*. (In Russ.). Available at: http://clck.ru/3BBRKi (assessed 25.03.2026).
2. Afanasov N. Vremya i prostranstvo sovremennogo kollektivizma [Time and space of modern collectivism]. *Patria*, 2025, vol. 2, no. 1, pp. 9-30. (In Russ.).
3. Baklanova O.A. Spetsifika issledovaniya kollektivizma kak bazovogo tipa sotsial'nogo bytiya [Specifics of collectivism study as a basic type of social being]. *Vestnik Severo-Osetinskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Kosta Levanovicha Khetagurova [Bulletin of the North Ossetian state university of Kosta Levanovich Khetagurov]*, 2012, no. 1, pp. 18-21. (In Russ.).
4. Barsukova S.A. Bazovye obshchekul'turnye tsennosti rossiyan [Basic general cultural values of the Russians]. *Nauka. Obshhestvo. Gosudarstvo [Science. Society. State]*, 2017, no. 1 (17). (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/bazovye-obschekulturnye-tsennosti-rossiyan (assessed 29.03.2026).
5. Boyak T.N. Tsennosti sovremennoy molodezhi i vyzovy vremeni [Values of modern youth and challenges of time]. *Alma mater. Vestnik vysshey shkoly [Alma mater. Bulletin of the Higher School]*. Moscow, 2025, no. 11, pp. 9-14. (In Russ.).
6. Burtseva G.V., Levitskaya O.A., Savchenko M.V. Formirovanie professional'no-proektnoy kompetentnosti u studentov-khoreografov v protsesse obucheniya [Formation of professional and project competence of the students

choreographers during the training process]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury' i iskusstv [Bulletin of Kemerovo state university of culture and arts]*, 2026, no. 1 (74), pp. 232-241. (In Russ.).
7. Volovikova M.I. *Predstavleniya russkikh o nravstvennom ideale [Ideas of the Russians about the moral ideal].* Moscow, Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences Publ., 2005. 332 p. (In Russ.).
8. Gromyko M.M. Traditsionnyy nravstvennyy ideal i vera [Traditional moral ideal and faith]. *Russkie [The Russians].* Chief editors V.A. Aleksandrov, I.V. Vlasova, N.S. Polishchuk]. Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 653-685. (In Russ.).
9. Dumnova E.M. Spetsifika russkogo mentaliteta v sotsial'no-filosofskikh kontseptsiyakh XX veka [Specifics of the Russian mentality in the socio-philosophical conceptions of the XX century]. *Omskiy nauchnyy vestnik [Omsk scientific bulletin]*, 2013, no. 3 (119), pp. 85-88. (In Russ.).
10. Evsina T.A. K voprosu ponimaniya kollektivizma kak tsennosti otechestvennoy traditsionnoy kul'tury [To the issue of understanding collectivism as a value of the Russian traditional culture]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: Philosophy, History, Culture]*, 2024, no. 6, pp. 98-104. (In Russ.).
11. Ivanova K.I. Fenomen sovremennogo kollektivizma [Phenomenon of modern collectivism]. *Sotsial'no-ekonomicheskie issledovaniya, gumanitarnye nauki i yurisprudentsiya: teoriya i praktika [Socio-economic research, humanities, and jurisprudence: theory and practice]*, 2016, no. 5, pp. 82-86. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-sovremennogo-kollektivizma (assessed 11.03.2026). (In Russ.).
12. Klupt M.A. Dinamika idealov v sovremennoy Rossii: opyt sistemnogo analiza [Dynamics of ideals in modern Russia: experience of systematic analysis]. *Sotsiologicheskie issledovnaniya [Sociological research]*, 2024, no. 1, pp. 136-146. (In Russ.).
13. Korduell M. *Psikhologiya. A - Ya: Slovar'-spravochnik [Psychology. A - Z: Dictionary-reference book].* Transl. from English by K.S. Tkachenko. Moscow, FAIR-PRESS Publ., 2000. 448 p. (In Russ.).
14. Polishchuk N.S. Mestn·yye prazdniki [Local Holidays]. *Russkie [The Russians].* Chief editors V.A. Aleksandrov, I.V. Vlasova, N.S. Polishchuk. Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 573-601. (In Russ.).
15. Polnoe sobranie sochineniy A.S. Khomyakova: v 8 t. [Complete Works of A.S. Khomyakov. In 8 volumes]. *Azbuka very' [ABC of Faith].* Moscow, University Press Publ., 1886-1900. (In Russ.). Available at: https://clck.ru/3BBRGp (assessed 19.03.2026).
16. *Rossiyskaya sotsiologicheskaya entsiklopediya [Russian sociological encyclopedia].* Edited by G.V. Osipov. Moscow, NORMA-INFRA Publ., 1999. 672 p. (In Russ.).
17. Sikevich Z.V. *Natsional'noe samosoznanie russkikh (sotsiologicheskiy ocherk) [National self-consciousness of the Russians (sociological essay)].* Moscow, Mechanik Publ., 1996. 204 p. (In Russ.).
18. Smak T. *Traditsionnye tsennosti: ozhidaniya i real'nost' [Traditional values: expectations and reality].* (In Russ.). Available at: https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/tradicionnye-cennosti-ozhidanie-i-realnost (assessed 29.03.2026).
19. *Sovremennyy tolkovyy slovar' russkogo yazyka [Modern explanatory dictionary of the Russian Language].* Chief ed. S.A. Kuznetsov. Moscow, Reader's Digest Pulbl., 2024. 960 p. (In Russ.).
20. *Solovyev V.S. Rossiya i Vselenskaya tserkov' [Russia and the Universal Church].* Moscow, Amrita-Rus Publ., 2024. 386 p. (In Russ.).
21. Tvenge Dzh. *Pokolenie Ayfona. Kto oni? [The iPhone generation. Who are they?].* Moscow, RIPOL classic Publ., 2021. 408 p. (In Russ.).
22. Tultseva L.A. Kalendarnye prazdniki i obryady [Calendar holidays and rituals]. *Russkie [The Russians].* Chief editors V.A. Alexandrov, I.V. Vlasova, N.S. Polishchuk. Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 616-646. (In Russ.).
23. Frank S.L. *Dukhovnye osnovy obshchestva [Spiritual foundations of society].* Moscow, Respublika Publ., 1992. 511 p. (In Russ.).
24. Khoroshilov D.A. Individualizatsiya i psikhologizatsiya sovremennogo obshchestva kak faktory oslableniya sotsial'nykh svyazey [Individualization and psychologization of modern society as factors weakening social relations]. *Vestnik SPbGU. Seriya 16: Psikhologiya. Pedagogika [Bulletin of St. Petersburg State University. Series 16: Psychology. Pedagogy]*, 2023, no. 4, pp. 447-461. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/individualizatsiya-i-psihologizatsiya-sovremennogo-obschestva-kak-faktory-oslableniya-sotsialnyh-svyazey (assessed 28.03.2026).
25. Yashina L.I. Tsennostnye orientatsii studencheskoy molodezhi [Value orientations of student youth]. *Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Surgut state pedagogical university]*, 2020, no. 2 (65), pp. 117-121. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnye-orientatsii-studencheskoy-molodezhi-6 (assessed 16.04.2026).

УДК 37.015.3
DOI 10.31773/2078-1768-2026-376-287-298

МОДЕЛЬ СЕТЕВОГО ИНФАНТИЛИЗМА У СТУДЕНТОВ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ СТАНОВЛЕНИЯ АЛГОРИТМИЧЕСКОЙ СУБЪЕКТНОСТИ

Резер Татьяна Михайловна, доктор педагогических наук, профессор кафедры теории методологии и правового обеспечения государственного и муниципального управления, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, заслуженный учитель РФ (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: tmrezer@mail.ru

Режецкая Анастасия Игоревна, аспирант кафедры теории методологии и правового обеспечения государственного и муниципального управления, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, ведущий специалист правового отдела Департамента государственного жилищного и строительного надзора Свердловской области (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: rezhetskaya@yandex.ru

Актуальность исследования обусловлена экспансией алгоритмических систем управления вниманием и мышлением, что трансформирует когнитивные практики студентов высшей школы гуманитарных направлений. У современных студентов формируется устойчивый паттерн зависимости, что включает: 1) получение информации из технических и технологических источников; 2) проявление некритичности к содержанию информации, получаемой в сетевых источниках; 3) появление когнитивного аутсорсинга, рассматриваемого как феномен, который обозначает проявление у человека признаков сетевого инфантилизма. Данный социально-педагогический феномен выступает антитезой информационно-сетевой компетентности и требует не просто развития навыков у человека, а антропологического переосмысления педагогического сопровождения данного процесса.

Цель исследования заключается в обосновании и разработке теоретической модели сетевого инфантилизма у студентов, его операционализации для гуманитарной аудитории и педагогического сопровождения, направленного на становление алгоритмической субъектности. Методология исследования включает междисциплинарный категориальный анализ (философия образования, психология личности), системно-структурное моделирование, сравнительный анализ научных школ в России и за рубежом по теме исследования. Результаты представлены в виде четырехкомпонентной модели сетевого инфантилизма у студентов, включающей компоненты: 1) когнитивный (фрагментарность мышления, некритичность, когнитивный аутсорсинг); 2) аффективный (эмоциональная зависимость, тревожность, эскапизм); 3) поведенческий (пассивная позиция, зависимость от алгоритмических рекомендаций); 4) ценностно-смысловой. Разработана стадиальная динамика развития феномена сетевой инфантильности, выделены шесть индикаторов для студентов гуманитарного профиля, обоснована дихотомическая структура противопоставления информационно-сетевой компетентности, разработана технологическая карта педагогического сопровождения, включающая рефлексивно-деятельностный модули, предложен диагностический аппарат для эмпирической верификации. Выводы свидетельствуют о том, что преодоление сетевого инфантилизма требует не технологических решений, а антропологической трансформации в образовательной системе на принципах субъектности и рефлексивной открытости алгоритмическим вызовам.

Ключевые слова: сетевой инфантилизм, информационно-сетевая компетентность, цифровая зависимость, цифровое взросление, модель сетевого инфантилизма, педагогическое сопровождение, цифровизация.

A MODEL OF NETWORK INFANTILISM AMONG STUDENTS AND PEDAGOGICAL SUPPORT FOR THE DEVELOPMENT OF ALGORITHMIC SUBJECTIVITY

Rezer Tatyana Mikhaylovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor of Department of Theory, Methodology and Legal Support of State and Municipal Administration, Ural Federal University Named after the First President of Russia B.N. Yeltsin, Honored Teacher of the Russian Federation (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: tmrezer@mail.ru

Rezhetskaya Anastasiya Igorevna, Postgraduate of Department of Theory, Methodology and Legal Support of State and Municipal Administration, Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin, Leading Specialist of Legal Department of State Housing and Construction Supervision of the Sverdlovsk Region (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: rezhetskaya@yandex.ru

The relevance of the study is determined by the proliferation of algorithmic systems designed to govern attention and cognition, which is fundamentally transforming the cognitive practices of students of humanitarian profile in higher education. Contemporary students exhibit a stable dependency pattern, which includes: 1) obtaining information from technical and technological sources; 2) manifestation of uncritically towards the content of information obtained from network sources; 3) the emergence of cognitive outsourcing considered as a phenomenon that denotes the manifestation of signs of network infantilism in a person. This socio-pedagogical phenomenon acts as the antithesis of information-network competence and requires not just the development of skills in a person but also an anthropological rethinking the pedagogical support of this process.

The aim of the research is to substantiate and develop a theoretical model of networked infantilism, its operationalization for a humanitarian audience and pedagogical support focused on the development of algorithmic subjectivity. The methodology includes interdisciplinary categorical analysis (philosophy of education, personality psychology), systemic-structural modeling, comparative analysis of scientific schools in Russia and abroad on the research topic. The results are presented in the form of a four-component model of network infantilism including the following components: 1) cognitive (fragmentation of thinking, uncriticality, cognitive outsourcing); 2) affective (emotional dependence, anxiety, escapism); 3) behavioral (passive position, dependence on algorithmic recommendations); 4) value-meaning. A stadial dynamic of the development of the phenomenon of network infantilism has been developed, six indicators for students of humanitarian profile have been identified, the dichotomous structure of opposition to information-network competence has been substantiated, a technological map of pedagogical support including reflexive-activity modules has been developed and a diagnostic toolkit for empirical verification has been proposed. The findings suggest that overcoming the network infantilism requires not technological solutions but an anthropological transformation in the educational system based on the principles of subjectivity and reflexive openness to algorithmic challenges.

Keywords: network infantilism, information-network competence, digital dependency, digital maturation, model of network infantilism, pedagogical support, digitalization.

Введение

Стремительная цифровая трансформация высшего образования обусловила появление принципиально новых вызовов в педагогической науке и практике, требующих антропологических и аксиологических решений. Если на начальных этапах информатизации образования формирование информационной компетентности рассматривалось преимущественно как освоение операциональных навыков работы человека с программным обеспечением информационно-коммуникационными технологиями, то в условиях глобальной цифровизации социальных практик и экспансии алгоритмических систем управления вниманием и поведением людей акцент закономерно смещается в сторону уровня сформированности информационно-сетевой компетентности современного молодого человека (далее – ИСК). ИСК – интегративная метакомпетентость, предполагающая не только владение инструментарием, но и спо-

собность к критической оценке информации, автономной навигации в сетевом пространстве, рефлексии собственных цифровых стратегий и ответственному взаимодействию с алгоритмическими системами [13, с. 140; 5, с. 33].

Особую актуальность данная проблема приобретает в контексте подготовки студентов гуманитарного профиля. Цифровая трансформация высшего образования, декларируемая как стратегический приоритет государственной политики (ФГОС 3++, Стратегия цифровой трансформации образования до 2030 года), ставит цель формирования у выпускников высших учебных заведений не просто инструментальных компетенций, а способности быть автономными, критическими и ответственными субъектами в сетевом пространстве.

Тем не менее эмпирические исследования последних лет свидетельствуют об обратном: студенты гуманитарного профиля, которые по сфере деятельности должны владеть герменевтическими практиками, *демонстрируют возрастающую зависимость от алгоритмических рекомендаций*, снижение критичности и фрагментацию мышления, делегирование познавательных функций генеративным системам искусственного интеллекта (далее – ИИ) [10, с. 749–750]. Обозначенный разрыв между нормативным идеалом и реальностью нельзя объяснять исключительно недостатком цифровых навыков или временными трудностями адаптации человека к технологиям. Его устойчивость и системность позволяют проследить связь с глубинным личностно-деятельностным образованием, которое затрагивает и мотивационно-смысловую сферу субъекта.

Сетевой инфантилизм определяется авторами как интегративное личностно-деятельностное образование, характеризующееся утратой субъектности в алгоритмически опосредованных средах и проявляющееся на когнитивном, аффективном, поведенческом и ценностно-смысловом уровнях. В отечественных и зарубежных исследованиях встречаются описания «когнитивного инфантилизма» [9, с. 153–155], «инфантилизации студентов» [11, с. 447], «цифровой зависимости» [14, с. 73–74], которые фокусируются на частных аспектах, то есть не охватывают целостный феномен сетевой инфантильности, обусловленный именно сетевой алгоритмической архитектурой. Авторы настоящей работы предлагают теоретическое обоснование модели сетевого инфантилизма у студентов как интегративного личностно-деятельностного образования, противопоставленного ИСК.

Цель исследования – разработать теоретическую модель сетевого инфантилизма у студентов, выделить его эмпирически верифицируемые индикаторы для студентов гуманитарного профиля и предложить педагогическое сопровождение, основанное не на трансляции знаний, а на сопровождении становления алгоритмической субъектности.

В работе выдвигается гипотеза о том, что формирование ИСК сопряжено с феноменом, обратным компетентности, который имеет собственную структуру и требует не просто обучения, а педагогического сопровождения взросления и становления студентов в условиях цифровизации высшего образования.

Философско-антропологические основания исследования: природа субъектности в алгоритмическую эпоху

С целью понимания сущности сетевого инфантилизма необходимо выйти за рамки педагогической доктрины и обратиться к философскому осмыслению субъектности в условиях, когда социальные практики все больше опосредуются алгоритмическими агентами. Авторы работы, опираясь на идеи М. Кастельса, рассматривают современное общество как «сетевое», где власть принадлежит тем, кто контролирует потоки информации. Однако алгоритмы не просто передают сведения, они активно конструируют реальность, ранжируя, фильтруя и персонализируя контент, тем самым формируя когнитивные рамки пользователя.

В зарубежных научных базах данных этот феномен рассматривается через несколько взаимодополняющих понятий. «Организованная незрелость» (organized immaturity), введенная А. Г. Шерером и К. Нишам, определяется как неспособность индивида к использованию разума под давлением контрольных паттернов социотехнологических систем (инфантилизация, редукционизм, незрелость в человеческой индивидуализации) [18]. «Социальный инфантилизм» трактуется как структурная не-

способность принимать ответственность за собственные действия, радикальная нетерпимость к фрустрации и систематическое требование опекунства. Ю. Хабермас в своих работах предупреждает о «колонизации мира» технологическими системами, которые подменяют коммуникативное действие стратегическим, управляемым с помощью больших данных [1, с. 34].

По мнению Б. Стиглера, современное образование выполняет функцию не развития автономии, а «инфантилизации» – удержания субъекта в состоянии незрелости, чтобы он был управляем [17, с. 71–73]. Исследования демонстрируют, что технологически зависимые образовательные модели способствуют инфантилизации студентов, формируя пассивную учебную позицию и снижая потребность в самостоятельном и критическом мышлении.

В отечественной науке смежные явления описываются через понятия «когнитивного инфантилизма» как феномена, культивирующего социальную апатию и мотивацию эскапизма через подмену критического мышления готовыми знаниями, и «информационного инфантилизма» как пассивного потребления информации в виртуальной среде без ее критической оценки [6, с. 68]. Исследования эмоционально-личностных предикторов инфантилизма молодежи установили, что цифровая среда выступает катализатором инфантильных проявлений, усиливая низкую самоэффективность и конформность. С точки зрения культурно-исторической психологии, развитие личности происходит через интериоризацию средств-орудий [3, с. 11–12]. Если орудие (ИИ, рекомендательная система и т. д.) выполняет операциональную или целевую функцию, то происходит не интериоризация, а экстериоризация высших психических функций – вынесение за рамки, что ведет к регрессу.

Таким образом, сетевой инфантилизм представляет собой закономерный результат «отчуждения мышления» в пользу алгоритма – системный антропологический сдвиг, требующий педагогического ответа на уровне целей, содержания и методов образования. В отличие от ранее описанных феноменов, предлагаемый концепт акцентирует алгоритмическую среду как систематизирующий фактор, а не как внешнее условие, включает ценностно-смысловое измерение, отсутствующее в существующих моделях, предлагает операциональную модель, позволяющую не только диагностировать, но и проектировать условия для восстановления субъектности в алгоритмически среде.

Динамика развития феномена сетевого инфантилизма

На основе синтеза эмпирических наблюдений и теоретических концепций авторами выделены четыре стадии развития сетевого инфантилизма, которые представляют значимость для прогнозирования и ранней профилактики (см. Приложение, рис. 1).

Описанная стадиальная динамика отражает временную и процессуальную логику развития феномена сетевого инфантилизма у студентов, однако для понимания его внутренней организации и диагностических проявлений требуется структурный анализ. Если стадии отвечают на вопрос «Как и когда развивается сетевой инфантилизм?», то компонентный состав раскрывает его содержательную природу: из чего состоит и как проявляется на каждой стадии. Стадиальное развитие демонстрирует этапы углубления инфантильных установок, но не объясняет, какие именно психолого-педагогические механизмы применяются на каждом их этапов и каково педагогическое сопровождение. Поэтому авторам необходимо выделить устойчивые компоненты, которые в зависимости от стадии, находятся в разной степени выраженности и взаимосвязи. Таким образом, стадии развития и компонентная модель развития сетевого инфантилизма у студентов не дублируют, а дополняют друг друга: стадии раскрывают прогностический инструментарий для дифференцированной профилактики, модель – диагностическую основу для выявления конкретных дефицитов и проектирования адресных педагогических воздействий [8, с. 6].

Компонентная структура сетевого инфантилизма

В психологической и педагогической зарубежной литературе широкое распространение имеют трехкомпонентные модели, включающие когнитивный, аффективный и поведенческий компоненты. Указанная структура связана с классической моделью социальной установки (аттитюда),

в которой выделяются знания (когниции), эмоции (аффект) и готовность к действию (поведение), и применяется для описания личностных образований – от межкультурной компетентности до организационной вовлеченности и идентичности [15, с. 392–393]. В российской науке трехкомпонентная структура установки связана со школой Д. Н. Узнадзе, где под установкой понимается целостное состояние субъекта с аффективным, поведенческим и когнитивным компонентами. Из смысла данной конструируются модели цифровой компетентности, цифровой грамотности, информационной культуры, где акцент устанавливается на знаниевый, эмоционально-оценочный и операциональный аспекты взаимодействия с инновационными технологиями.

Теоретический анализ исследуемой проблематики позволяет сделать вывод, что трехкомпонентная структура является недостаточным условием для надлежащего описания сетевого инфантилизма, так как не охватывает глубинное ценностно-смысловое измерение, которое в гуманитарной сфере является первостепенным. Профессиональная идентичность студента-гуманитария выстраивается во взаимосвязи с интерпретациями, смыслообразованием, герменевтической работой с информацией, то есть процессами, которые алгоритмическая среда подменяет операциями потребления для быстрого удовлетворения. Именно деформация ценностно-смысловой сферы выступает глубинным механизмом, превращающим разрозненные когнитивные искажения и поведенческие паттерны в устойчивую личностную позицию, резистентную к традиционным педагогическим воздействиям. Введение ценностно-смыслового компонента обусловлено не стремлением к формальной полноте, а сущностной логикой развития феномена сетевого инфантилизма и спецификой гуманитарной сферы, для которой утрата ценностных ориентиров познавательной деятельности становится наиболее критическим дефицитом.

Таким образом, предлагаемая модель сетевого инфантилизма у студентов включает четыре структурных компонента:

1. Когнитивный компонент охватывает фрагментарность мышления, некритическое отношение к информации, дефицит алгоритмической грамотности и когнитивный аутсорсинг. Особое значение в рамках данного компонента приобретает метакогнитивный дефицит – неспособность субъекта рефлексировать собственные стратегии поиска и обработки информации, что принципиально отличает инфантилизм от простого незнания или отсутствия навыков [12, с. 131].

2. Аффективный компонент включает эмоциональную зависимость от сети, FOMO-синдром (fear of missing out), тревожность при отсутствии доступа, эскапизм и гедонистическую инфантильность. Аффект в данной модели не рассматривается как вторичное проявление когнитивных нарушений, напротив, он выполняет функцию «якорения» алгоритмического поведения, закрепляя его через дофаминергические механизмы подкрепления.

3. Поведенческий компонент проявляется в пассивной позиции в сетевой среде, зависимости от алгоритмических рекомендаций, инфантильных коммуникативных практиках и отсутствии саморегуляции. В рамках данного компонента авторы выделяют ситуативно-импульсивный паттерн – реагирование на внешние стимулы (уведомления, рекомендации, виртуальные триггеры) вместо целенаправленного действия в соответствии с внутренним планом, что свидетельствует о дефиците произвольной регуляции деятельности и о подчинении сетевого инфантилизма у студентов внешнему алгоритмическому управлению.

4. Ценностно-смысловой компонент составляет концептуальное ядро предложенной модели сетевого инфантилизма у студентов и фиксирует подмену познавательных ценностей (истина, понимание, глубина, интерпретация) ценностями потребления (комфорт, скорость, развлечение, эмоциональное удовлетворение), что проявляется в утрате интереса к первоисточникам, предпочтении тезисов глубокому анализу, принятии алгоритмической выдачи как безальтернативного авторитетного источника, и как следствие, в разрушении профессиональной идентичности студента гуманитарного профиля. Диагностика данного компонента требует обращение к мотивационно-смысловой сфере и не может быть сведена к поведенческим или когнитивным тестам – необходимы проективные и рефлексивные методики, позволяющие выявить иерархию ценностных ориентаций студента.

Предложенная четырехкомпонентная струк-

тура характеризуется рядом преимуществ по сравнению с традиционными трехкомпонентными моделями. Во-первых, она позволяет дифференцировать проявления сетевого инфантилизма по качеству: что именно деформировано – мышление, эмоции, поведение или ценности. Во-вторых, она задает более точные ориентиры для педагогического сопровождения, так как каждому компоненту соответствует специфическая группа педагогических задач. В-третьих, модель учитывает специфику гуманитарного профиля, для которого ценностно-смысловой дефицит является наиболее критическим и профессионально значимым. Наконец, четырехкомпонентная структура создает основу для комплексной диагностики, позволяющей не только констатировать наличие феномена сетевой инфантильности, но и выявлять его структурные особенности и стадию развития.

С целью перехода от теоретического конструирования к формированию основы для эмпирической диагностики и педагогическому сопровождению модель должна быть операционализирована: каждый компонент необходимо наполнить измеримыми признаками. Именно индикаторы трансформируют абстрактные категории в инструмент как исследователя, так и педагога: они позволяют не только фиксировать наличие сетевого инфантилизма, но и определять, на какой стадии развития находится студент, и какие дефициты требует коррекции посредством педагогического сопровождения.

Ниже представлена диагностическая матрица, включающая критерии оценки с пороговыми значениями, позволяющими дифференцировать уровни выраженности сетевого инфантилизма у студентов (см. табл.).

Диагностическая матрица

Компонент	Индикатор	Диагностический метод	Критерии оценки
Когнитивный	Когнитивный дефицит	Метод дискурс-анализа цифровых обсуждений (анализ 2 дискуссий, оценка по 4 критериям) [2, с. 8]	Норма: способность выявить и оценить когнитивные искажения. Инфантилизм: неспособность идентифицировать когнитивные ошибки и логические противоречия
	Дефицит алгоритмической грамотности	Метод сравнительного анализа цифровой и нецифровой обработки источника	Норма: понимание принципов персонализации и ранжирования, способность объяснять рекомендации алгоритмов. Инфантилизм: непонимание логики алгоритмов, восприятие результата как объективной реальности
	Фрагментарность мышления	Метод картирования проблем «Картография потерь» (построение когнитивной карты по 5 проблемам [16, с. 91])	Норма: наличие не менее 3 причинно-следственных связей между проблемами и их последствиями, системность > 70 %. Инфантилизм: отсутствие системных связей, описание проблем изолированно, системность < 40 %
Аффективный	Эмоциональная зависимость, FOMO-синдром	Адаптированная шкала ситуативной тревожности Спилбергера-Ханина, (10 пунктов, 5-балльная шкала оценки) [4, с. 68]	Норма: ситуативная тревожность < 31 б.; средний уровень: 31–45 б. Инфантилизм: тревожность > 45 б.
	Преобладание эмоциональных реакций	Метод анализа цифровых следов – подсчет соотношения эмоций и аргументаций	Норма: аргументированные реакции > 60 % от общего числа; средний уровень: 40–60 %. Инфантилизм: аргументированные реакции < 40 % (преобладают лайки, репосты, эмоциональные комментарии)

Окончание таблицы

Компонент	Индикатор	Диагностический метод	Критерии оценки
Поведенческий	Пассивность, зависимость от алгоритмов	Метод сравнительного анализа персонализированного и анонимного поиска – анализ 5 поисковых сессий	Норма: в анонимном режиме стратегии поиска более разнообразные и осознанные (изменение > 30 % параметров). Инфантилизм: стратегии поиска не изменяются (изменение < 10 %) – следование рекомендациям без осознания
	Дефицит саморегуляции	Метод ролевых симуляций «Разработчики алгоритмов» – 3 сценария для построения алгоритмических карт	Норма: способность ограничивать использование цифровых сервисов, применять альтернативные стратегии (не менее 2 из 3 сценариев). Инфантилизм: неспособность к самоограничению, принятие алгоритмической логики (0–1 сценарий)
	Инфантильные коммуникации	Метод интерактивных квизов – 15 вопросов	Норма: 80–100 % правильных ответов, умение распознавать манипуляции и аргументировать свою позицию. Инфантилизм: < 50 % верных ответов, неспособность распознавать манипуляции, предпочтение эмоциональных реакций
	Использование ИИ-интерпретаций без анализа	Метод дискурс-анализа – оценка способности критически осмыслить и доработать сгенерированный текст	Норма: внесение содержательных изменений в сгенерированный текст, > 40 % объема. Инфантилизм: принятие сгенерированного текста как завершенного, < 10 % изменений
Ценностно-смысловой	Подмена познавательных ценностей ценностями потребления	Адаптированный опросник PVQ-PR – 40 утверждений, 6-балльная шкала измерения	Норма: доминирование ценностей саморазвития над ценностями конформности (разница > 15 б.). Инфантилизм: доминирование гедонистических и конформных ценностей над саморазвитием (разница > 15 б.)
	Принятие алгоритмических рекомендаций как безальтернативного источника	Адаптированная методика анализа дилемм «Цифровой выбор» (5 дилемм, 4 уровня суждений)	Норма: преобладание постконвенционального уровня – критическая оценка источника, учет контекста, рефлексия влияния. Инфантилизм: преобладание доконвенционального уровня – принятие готового решения как данности, отсутствие рефлексии
	Отсутствие рефлексии собственной субъектности	Адаптированная шкала базовых психологических потребностей (21 пункт, 7-балльная шкала оценки)	Норма: высокая удовлетворенность потребности в автономии (> 5,5 б.); средний уровень: 3,5–5,5 б. Инфантилизм: неудовлетворенность потребности в автономии в сочетании с высокой потребностью во внешней регуляции (< 3,5 б.)
	Утрата интереса к первоисточникам	Метод сравнительного анализа цифровой и нецифровой обработки источника (3 источника, 5-балльная шкала глубины анализа)	Норма: глубина анализа цифрового источника > 4 б. Инфантилизм: глубина анализа цифрового источника < 2 б., поверхностное восприятие, отсутствие критического мышления

Представленная диагностическая матрица позволяет решить задачу комплексной идентификации сетевого инфантилизма, что дает возможность выстраивать персонализированную стратегию педагогического сопровождения.

Дихотомическая оппозиция «сетевой инфантилизм – ИСК»

Компонентная структура сетевого инфантилизма дает ответ на вопрос «Из чего состоит данный феномен?», но оставляет без ответа другой, не менее важный вопрос: «Почему система устойчива?». Если бы компоненты существовали изолированно, педагогическая коррекция была бы относительно простой – необходимо было бы воздействовать на каждый дефицит по отдельности. Однако наблюдения показывают, что студент, у которого получилось сформировать навыки критического мышления, продолжает демонстрировать пассивность в сетевой среде, если не затронуты другие уровни, что позволяет сделать предположение о наличии системных связей между компонентами сетевого инфантилизма, которые авторы работы выявили.

Первая связь возникает между когнитивным и аффективным компонентами – аффективное якорение когнитивных искажений. Студент, получая быстрый ответ от ИИ, испытывает положительные эмоции (удовольствие от быстроты, облегчение от отсутствия усилий), активирующие дофаминергические механизмы подкрепления, аналогичные тем, которые лежат в основе формирования поведенческих аддикций [7, с. 56].

Каждый последующий эпизод использования ИИ без критической проверки сопровождается тем же положительным подкреплением, что формирует устойчивую нейронную связь между когнитивным аутсорсингом и эмоциональным удовлетворением. Эмоциональное подкрепление оказывается сильнее рационального знания о необходимости верификации данных, что обеспечивает устойчивость данного паттерна. Разрыв связи требует формирования осознанной паузы между импульсом (желанием получить быстрый ответ) и действием (применение ИИ) – механизмом, который авторы обозначают как «когнитивная пауза».

Вторая связь возникает между поведенческим и ценностно-смысловым компонентами. Пассивное следование алгоритмическим рекомендациям получает ценностное обоснование: студент считает подобное поведение не просто удобным, а правильным, эффективным и современным. Ценностная подмена происходит незаметно: вместо «я должен понять» возникает «я должен получить ответ», вместо «это требует осмысления» – «это можно упростить».

Третья связь, которую авторы работы обозначили как метакогнитивное «слепое пятно», блокирует осознание первых двух связей. Студент не видит фрагментарности, не замечает эмоциональной зависимости, не рефлексирует ценностную подмену, что делает систему устойчивой: дефицит базируется не в знании, а *в неспособности распознать собственные дефициты*. Данный вывод принципиально меняет подход к педагогическому сопровождению: вместо тренировки навыков необходимо начинать с формирования рефлексивной позиции.

Педагогическое сопровождение становления алгоритмической субъектности

Из представленной авторами оппозиции следует, что традиционные методы формирования ИСК неэффективны, так как инфантилизм укоренен в личностных установках: неготовности к ответственности, зависимости, ценностном смещении, отсутствии рефлексии. Педагогическое сопровождение должно трансформировать субъектную позицию студента от инструментально-навыкового подхода к антропологически ориентированному сопровождению взросления в цифре.

Авторы работы предлагают педагогическое сопровождение, основанное на рефлексивно-деятельностном подходе и реализующееся через модули, каждый из которых соответствует компоненту сетевого инфантилизма (см. Приложение, рис. 2).

Каждый модуль включает рефлексивный этап (письменный отчет или дискуссию). Модули педагогического сопровождения образуют систему, обеспечивающую целостное воздействие на все компоненты с учетом их системных связей. В качестве диагностического аппарата применяются методы, обозначенные в таблице выше.

Заключение

Проведенное исследование позволяет утверждать, что феномен сетевого инфантилизма не яв-

ляется частным случаем цифровой зависимости или когнитивного инфантилизма, а представляет собой самостоятельное системное образование, требующее иного педагогического сопровождения, чем формирование ИСК.

Во-первых, сетевой инфантилизм – не дефицит навыков, а деформация субъектной позиции. Традиционные подходы, ориентированные на передачу знаний и отработку операциональных умений, не затрагивают глубинных механизмов, удерживающих студента в состоянии зависимости от алгоритмических систем. Именно поэтому существующие программы цифровой грамотности дают временный эффект – не работают с ценностными установками и не формируют рефлексивной позиции по отношению к алгоритмам.

Во-вторых, предложенная четырехкомпонентная модель сетевого инфантилизма у студентов позволяет не просто констатировать наличие инфантильных проявлений, а дифференцировать их по качеству. Включение ценностно-смыслового компонента является принципиальным шагом, так как именно в нем содержится устойчивость феномена для гуманитарной сферы. Разработанная стадиальная динамика формирует прогностический инструмент для ранней профилактики и дифференцированного сопровождения сетевого инфантилизма.

В-третьих, диагностический инструментарий содержит не абстрактные критерии, а конкретные методы с пороговыми значениями, что позволяет перейти от теоретических предположений к эмпирической проверке, дает возможность педагогу фиксировать изменения на каждом этапе педагогической работы.

В-четвертых, педагогическое сопровождение основано не на трансляции знаний, а на создании педагогических условий для рефлексивного становления студента в цифровой среде. Четыре модуля, выделенные в работе, соответствуют каждому компоненту модели сетевого инфантилизма и выстроены таким образом, чтобы предотвратить системные связи между дефицитами. В данном аспекте заключается отличие от традиционных тренингов и практик, которые воздействуют на один изолированный аспект, не учитывая его взаимосвязь с другими.

Наконец, авторы актуализируют проблему через уровень образовательной политики, доказывая, что локальные усилия преподавателя не могут полностью компенсировать инфантилизирующее давление цифровых платформ. Требуются системные меры: модернизация оценочных средств, ограничение использования платформ с персонализированными рекомендациями в образовательных целях, создание альтернативных образовательных сред. Без данных педагогических условий педагогическое сопровождение не сможет быть результативных и достичь заявленных целей.

Литература

1. Ардельянова Я. А., Саидов Б. Ш. Факторы и условия инфантилизации современной молодежи // Теория и практика общественного развития. – 2018. – № 4. – С. 32–36. – DOI 10.24158/tipor.2018.4.6.
2. Баландина Е. С., Передриенко Т. Ю. Дискурс-анализ медиатекстов о системе образования: возможности корпусного и когнитивного исследования // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. – 2022. – Т. 19, № 2. – С. 5–14. – DOI 10.14529/ling220201.
3. Баянова Л. Ф., Шиян О. А. Ребенок и культура: диалектика и драма развития // Современное дошкольное образование. – 2026. – Т. 20, № 3. – С. 9–21. – DOI 10.24412/2782-4519-2026-20-3-9-21.
4. Брагин Д. Б. и др. Экспресс-тест ситуационной тревожности как основа для выбора премедикации // Анестезиология и реаниматология. – 2023. – № 2. – С. 65–70. – DOI 10.17116/anaesthesiology202302165.
5. Вихман А. А., Сибиряков Е. С., Скорынин А. А. Связь интеллектуальных способностей и цифровой компетентности подростков // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». – 2022. – Т. 32, № 1. – С. 30–40. – DOI 10.35634/2412-9550-2022-32-1-30-40.
6. Демиденко А. С. Виртуализация социальной коммуникации в контексте проблемы инфантилизации личности // Гуманитарий Юга России. – 2024. – Т. 13, № 6. – С. 64–71. – DOI 10.18522/2227-8656.2024.6.5.
7. Казанцева Е. В., Макаров А. В., Москаленко А. Е. Психоаналитический подход к пониманию природы аддиктивного поведения // Психолог. – 2022. – № 2. – С. 51–65. – DOI 10.25136/2409-8701.2022.2.37703.

8. Максимова С. А., Плетенева О. В., Целикова В. В. Низкие образовательные результаты обучающихся: диагностика проблемы и пути ее решения // Нижегородское образование. – 2019. – № 1. – С. 4–14.
9. Подоль Р. Я. Когнитивный инфантилизм в рефлексии ноосферного сознания // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – № 2. – С. 149–162. – DOI 10.46726/H.2023.2.16.
10. Поспелова Е. А., Горлачева Е. Н., Отоцкий П. Л. Применение генеративного искусственного интеллекта в персонализации образования: восприятие студентами гуманитарных и технических специальностей // Интеграция образования. – 2025. – Т. 29, № 4. – С. 734–752. – DOI 10.15507/1991-9468.029.202504.734-752.
11. Пузанова Ж. В., Ларина Т. И., Тертышникова А. Г. Инфантилизация молодежи: методологический подход к измерению // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. – 2021. – Т. 21, № 3. – С. 444–456. – DOI 10.22363/2313-2272-2021-21-3-444-456.
12. Райхельгауз Л. Б. Формирование метакогнитивных стратегий учащихся при обучении математике в условиях интеграции адаптивных технологий искусственного интеллекта // Мир науки, культуры, образования. – 2026. – № 2 (117). – С. 128–133. – DOI 10.24412/1991-5497-2026-2117-128-133.
13. Режецкая А. И. Реализация компетентностного подхода в подготовке студентов-гуманитариев: информационно-сетевая компетентность как ключевой компонент // Современное профессиональное образование. – 2025. – № 10. – С. 139–143.
14. Смирнов В. В. Феномен цифровой зависимости в условиях информационного общества (социально-психологический аспект) // Высшее образование сегодня. – 2019. – № 4. – С. 72–76. – DOI 10.25586/RNU.HET.19.04.P.72.
15. Фомина Т. Г., Потанина А. М., Моросанова В. И. Взаимосвязь школьной вовлеченности и саморегуляции учебной деятельности: состояние проблемы и перспективы исследований в России и за рубежом // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. – 2020. – Т. 17, № 3. – С. 390–411. – DOI 10.22363/2313-1683-2020-17-3-390-411.
16. Шентякова А. В., Гришин Н. В. Мобилизация политического протеста молодежи и российские видеоблогеры: результаты когнитивного картирования // Galactica Media: Journal of Media Studies. – 2021. – № 2. – С. 88–109. – DOI 10.46539/gmd.v3i2.155.
17. Keij D. Immature Adults and Playing Children: On Bernard Stiegler's Critique of Infantilization // Studies in Philosophy and Education. – 2021. – Vol. 40 (1). – P. 67–80. – DOI 10.1007/s11217-020-09742-9.
18. Scherer A. G., Neesham C. Organized Immaturity in a Post-Kantian Perspective: Toward a critical theory of surveillance capitalism // Organization Theory. – 2023. – Vol 4 (3). – P. 26317877231204083. – DOI 10.1177/26317877231204083.

References

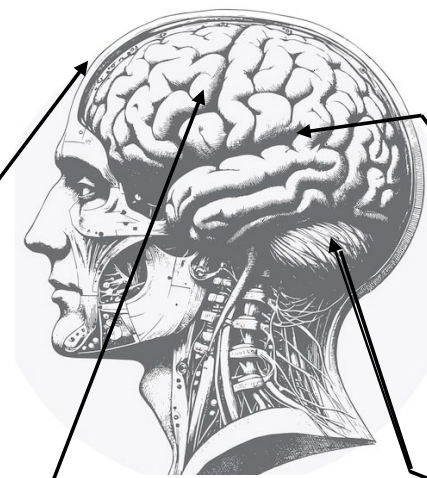
1. Ardelyanova Y.A., Saidov B.S. Faktory i usloviya infantilizatsii sovremennoy molodezhi [Factors and conditions of the infantilization of the modern youth]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2018, no. 4, pp. 32-36. (In Russ.), DOI 10.24158/tipor.2018.4.6.
2. Balandina E.S., Peredrienko T.Y. Diskurs-analiz mediatekstov o sisteme obrazovaniya: vozmozhnosti korpusnogo i kognitivnogo issledovaniya [Discourse analysis of media texts about educational system: opportunities of corpus and cognitive research]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika [Bulletin of the South Ural State University]*, 2022, no. 2 (19), pp. 5-14. (In Russ.), DOI 10.14529/ling220201.
3. Bayanova L.F., Shiyan O.A. Rebenok i kul'tura: dialektika i drama razvitiya [The child and culture: the dialectics and drama of development. historical psychology]. *Sovremennoe doshkol'noe obrazovanie [Preschool Education Today]*, 2026, no. 3 (20), pp. 9-21. (In Russ.), DOI 10.24412/2782-4519-2026-20-3-9-21.
4. Bragin D.B. i dr. Ekspress-test situatsionnoy trevozhnosti kak osnova dlya vybora premedikatsii [Express test of situational anxiety in choosing premedication]. *Anesteziologiya i reanimatologiya [Russian Journal of Anaesthesiology and Reanimatology]*, 2023, no. 2, pp. 65-70. (In Russ.), DOI 10.17116/anaesthesiology202302165.
5. Vikhman A.A., Sibiryakov E.S., Skorynin A.A. Svyaz' intellektual'nykh sposobnostey i tsifrovoy kompetentnosti podrostkov [Relationship between intellectual abilities and digital competence of adolescents]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya "Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika" [Bulletin of Udmurt University. Series Philosophy. Psychology. Pedagogy]*, 2022, no. 1 (32), pp. 30-40. (In Russ.), DOI 10.35634/2412-9550-2022-32-1-30-40.

6. Demidenko A.S. Virtualizatsiya sotsial'noy kommunikatsii v kontekste problemy infantilizatsii lichnosti [Virtualization of social communication in the context of the problem of personality infantilization]. *Gumanitariy Yuga Rossii [Humanitarians of the South of Russia]*, 2024, no. 6 (13), pp. 64-71. (In Russ.), DOI 10.18522/2227-8656.2024.6.5.
7. Kazantseva E.V., Makarov A.V., Moskalenko A.E. Psikhoanaliticheskiy podkhod k ponimaniyu prirody addiktivnogo povedeniya [Psychoanalytic approach to understanding the nature of addictive behavior]. *Psikholog [Psychologist]*, 2022, no. 2, pp. 51-65. (In Russ.), DOI 10.25136/2409-8701.2022.2.37703.
8. Maksimova S.A., Pleteneva O.V., Tselikova V.V. Nizkie obrazovatel'nye rezul'taty obuchayushchikhsya: diagnostika problemy i puti ee resheniya [Low educational outcomes of students: diagnosing the problems and finding solutions]. *Nizhegorodskoe obrazovanie [Nizhny Novgorod Education]*, 2019, no. 1, pp. 4-14. (In Russ.).
9. Podol R.Y. Kognitivnyy infantilizm v refleksii noosfernogo soznaniya [Cognitive infantilism in the reflection of noospheric consciousness]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities]*, 2023, no. 2, pp. 149-162. (In Russ.), DOI 10.46726/H.2023.2.16.
10. Pospelova E.A., Gorlacheva E.N., Ototskiy P.L. Primenenie generativnogo iskusstvennogo intellekta v personalizatsii obrazovaniya: vospriyatie studentami gumanitarnykh i tekhnicheskikh spetsial'nostey [Application of generative artificial intelligence in education personalization: perceptions of humanities and technical students]. *Integratsiya obrazovaniya [Integration of Education]*, 2025, no. 4 (29), pp. 734-752. (In Russ.), DOI 10.15507/1991-9468.029.202504.734-752.
11. Puzanova Z.V., Larina T.I., Tertyshnikova A.G. Infantilizatsiya molodezhi: metodologicheskiy podkhod k izmereniyu [Infantilization of the youth: A methodological approach to measurement]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Sotsiologiya [RUDN Journal of Sociology]*, 2021, no. 3 (21), pp. 444-456. (In Russ.), DOI 10.22363/2313-2272-2021-21-3-444-456.
12. Raykhelgauz L.B. Formirovanie metakognitivnykh strategiy uchashchikhsya pri obuchenii matematike v usloviyakh integratsii adaptivnykh tekhnologiy iskusstvennogo intellekta [Developing students' metacognitive strategies in teaching mathematics with the integration of adaptive artificial intelligence technologies]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture and education]*, 2026, no. 2 (117), pp. 128-133. (In Russ.), DOI 10.24412/1991-5497-2026-2117-128-133.
13. Rezhetskaya A.I. Realizatsiya kompetentnostnogo podkhoda v podgotovke studentov-gumanitariev: informatsionno-setevaya kompetentnost' kak klyuchevoy komponent [Implementing a competency-based approach to training humanities students: information and network competence as a key component]. *Sovremennoe professional'noe obrazovanie [Modern professional education]*, 2025, no.10, pp. 139-143. (In Russ.).
14. Smirnov V.V. Fenomen tsifrovoy zavisimosti v usloviyakh informatsionnogo obshchestva (sotsial'no-psikhologicheskiy aspekt) [The phenomenon of digital dependance in the information society (socio-psychological aspect)]. *Vysshee obrazovanie segodnya [Higher education today]*, 2019, no. 4, pp. 72-76. (In Russ.), DOI 10.25586/RNU.HET.19.04.P.72.
15. Fomina T.G., Potanina A.M., Morosanova V.I. Vzaimosvyaz' shkol'noy vovlechennosti i samoregulyatsii uchebnoy deyatel'nosti: sostoyanie problemy i perspektivy issledovaniy v Rossii i za rubezhom [The Relationship Between School Engagement and Conscious Self-regulation of Learning Activity: The Current State of the Problem and Research Perspectives in Russia and Abroad]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Psikhologiya i pedagogika [RUDN Journal of Psychology and Pedagogics]*, 2020, no. 3 (17), pp. 390-411. (In Russ.), DOI 10.22363/2313-1683-2020-17-3-390-411.
16. Shentyakova A.V., Grishin N.V. Mobilizatsiya politicheskogo protesta molodezhi i rossiyskie videoblogery: rezul'taty kognitivnogo kartirovaniya [The mobilization of youth political protest and russian video bloggers: cognitive mapping results]. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 2021, no 2, pp. 88-109. (In Russ.), DOI 10.46539/gmd.v3i2.155.
17. Keij D. Immature Adults and Playing Children: On Bernard Stiegler's Critique of Infantilization. *Studies in Philosophy and Education*, 2021, vol. 40 (1), pp. 67-80. (In Engl.), DOI 10.1007/s11217-020-09742-9.
18. Scherer A.G., Neesham C. Organized Immaturity in a Post-Kantian Perspective: Toward a critical theory of surveillance capitalism. *Organization Theory*, 2023, vol. 4 (3), pp. 26317877231204083. (In Engl.), DOI 10.1177/26317877231204083.

ПРИЛОЖЕНИЕ

4. ***Резистентная стадия*** – принятие алгоритмической логики как естественной, утрата критического отношения, эскапизм и гедонистическая инфантильность. Субъект перестает осознавать себя как автономного агента, познавательная мотивация заменяется потребительской. Педагогическое воздействие малопродуктивно, необходима психолого-педагогическая реабилитация

3. ***Манифестная стадия*** – доминирование алгоритмического поведения: предпочтение готовых решений, использование ИИ без проверки, эмоциональная зависимость от связи. Проявляются компоненты регресса субъектности, педагогическая коррекция возможна через сопровождение



2. ***Латентная стадия*** – начало регулярного использования алгоритмических сервисов, формирование привычки полагаться на рекомендации Сети. Студент сохраняет критичность мышления, но проявляется неосознаваемое сокращение рефлексивных пауз

1. ***Потенциальная стадия*** – наличие предрасполагающих личностных черт: экстернальный локус контроля, низкая самоэффективность, эмоциональная неустойчивость, конформность. Алгоритмическая среда не активирует их, но создает условия для подкрепления

Рисунок 1. Стадиальное развитие сетевого инфантилизма у студентов



Рисунок 2. Педагогическое сопровождение преодоления сетевого инфантилизма у студентов

Алфавитный указатель авторов

Агеева Т. В.	56
Анестратенко М. В.	162
Артемьев И. А.	271
Беляева О. А.	56
Беляева Т. О.	67
Бояк Т. Н.	279
Воронова И. В.	56
Выходцев Э. П.	25
Грибов С. С.	85
Дагбаева С. Б.	248
Дейкун И. Д.	222
Дин Линминь	147
Жукова О. И.	194
Зайцева В. Р.	113
Казаков Е. Ф.	201
Калинина Г. Н.	211
Кинякина Л. В.	128
Кирнарская Д. К.	119
Косарева А. Д.	56
Кузин Р. В.	186
Лопатин П. В.	139
Мехоношин В. Ю.	95
Молодин А. В.	39
Павлова Е. В.	230
Пилипец А. А.	47
Прокопова Н. Л.	176
Пугачев Д. А.	170
Режецкая А. И.	287
Резер Т. М.	287
Реш О. В.	211
Сизова Е. Р.	119
Слинькова Т. В.	47
Сорокин А. Е.	13
Су Ланьлань	77
Суханова Т. Б.	103
Тараненко Л. Г.	255
Таскаева А. В.	119
Ткаченко Т. Ю.	32
Токарева А. А.	240
Чжан Лусинь.	248
Чукуров А. Ю.	47
Шабатура Л. Н.	211
Шакирзянова Д. Р.	265
Шаховалова Е. Г.	21
Яхина Д. И.	265

List of Authors in Alphabetical Order

Ageeva T.V.	56
Anestratenko M.V.	162
Artemyev I. A.	271
Belyaeva O.A.	56
Belyaeva T.O.	67
Boyak T.N.	279
Voronova I.V.	56
Vykhodtsev E.P.	25
Gribov S.S.	85
Dagbaeva S.B.	248
Deykun I.D.	222
Ding Lingmin	147
Zhukova O.I.	194
Zaytseva V.R.	113
Kazakov E.F.	201
Kalinina G.N.	211
Kinyakina L.V.	128
Kirnarskaya D.K.	119
Kosareva A.D.	56
Kuzin R.V.	186
Lopatin P.V.	139
Mekhonoshin V.Y.	95
Molodin A.V.	39
Pavlova E.V.	230
Pilipets A.A.	47
Prokopova N.L.	176
Pugachev D.A.	170
Rezhetskaya A.I.	287
Rezer T.M.	287
Resh O.V.	211
Sizova E.R.	119
Slinkova T.V.	47
Sorokin A.E.	13
Su Lanlan	77
Sukhanova T.B.	103
Taranenko L.G.	255
Taskaeva A.V.	119
Tkachenko T.Y.	32
Tokareva A.A.	240
Zhang Luxin	248
Chukurov A.Y.	47
Shabatura L.N.	211
Shakirzyanova D.R.	265
Shakhovalova E.G.	21
Yakhina D.I.	265

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (https://vestnik.kemgik.ru/) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.

2. Статья должна включать:

– наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикатором журнала);

– индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;

– название статьи на русском и английском языках;

– аннотацию статьи (150–300 слов) на русском языке;

– ключевые слова (5–10 слов) на русском и английском языках;

– аннотацию статьи на английском языке (250–300 слов).

3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.

4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 25.

5. Постраничные сноски рекомендуется использовать как можно реже, в исключительных случаях.

6. Объем статьи – 20–40 тыс. знаков с пробелами, для аспирантов – 15–20 тыс. знаков с пробелами.

7. Рисунки, нотные примеры, графики, схемы и другой иллюстративный материал необходимо располагать после Литературы и References в Приложении, проставляя в тексте статьи ссылки в круглых скобках. Например, (см. Приложение, рис. 1).

8. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:

– шрифт – Times New Roman;

– размер кегля – 12 пт;

– межстрочный интервал – одинарный;

– форматирование – по ширине;

– все поля – по 20 мм;

– номер – внизу страницы.

Образец оформления статьи

Рубрика журнала

УДК

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)

Сведения об авторе (-ах) (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну). E-mail:

Аннотация на русском языке...

Ключевые слова на русском языке: …

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)

Сведения об авторе (-ах) (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

Аннотация на английском языке…

Ключевые слова на английском языке:…

Текст….

Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

…

References (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

…

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Справку об авторе(ах);

2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Справка об авторе(ах)	– Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках); – ученая степень; – ученое звание; – должность; – место работы (учебы или соискательства); – контактные телефоны; – факс; – e-mail; – почтовый адрес с указанием почтового индекса
2. Письмо-согласие	– подписано автором; – заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: https://vestnik.kemgik.ru/.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: https://vestnik.kemgik.ru/.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 1500 рублей
Дата выхода номера в свет 25.09.2026

Подписано в печать 25.08.2026
Формат 60x84 1/8.
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Заказ № 41.
Уч.-изд. л. 30,3. Усл. печ. л. 35,2.
Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)55-79-01.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 1500 roubles
Issue released on September 25, 2026

Signed for print on August 25, 2026
Format 60x84 1/8.
Offset paper. Font «Times».
Order № 41.
Author's sheets 30,3. Printer's sheets 35,2.
Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State University of Culture:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo, 17 Voroshilov Street. Phone: (3842)55-79-01.
E-mail: izdat@kemguki.ru